



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL COMAHUE  
CENTRO UNIVERSITARIO REGIONAL ZONA ATLÁNTICA**

**Departamento de Lengua, Literatura y comunicación**

Teatralidad expandida y *aisthesis* decolonial: la problematización del espacio escénico a partir de “Eva y Victoria, la huella de una grieta”  
(Grupo Teatro Vivo, 2017/2019)

**TESIS DE GRADO  
Licenciatura en Arte y Sociedad**

**Estudiante: Tatiana Rulli**

**Directora: Dra. Lucía Cantamutto**  
**Co-Directora: Dra. Inés Fernández Mouján**

**Viedma, 2020**

## Dedicatoria

Estudiar y graduarse en la educación pública, laica y gratuita, es, sin lugar a dudas, una conquista colectiva. Un privilegio que sucede en pocas partes del mundo, y sucede en este país, de forma descentralizada y federal, como tenemos la claridad de saber todxs quienes caemos en ella. Es por ello que esta tesina de grado, va dedicada en primer lugar a la educación pública argentina y a su comunidad toda, sin cuya existencia nada de esto acontecería, ni tendría sentido. En especial a la Universidad del Comahue Regional Zona Atlántica por apostar a crear un espacio académico que retome trayectos y los ponga en diálogo para pensar al arte y a la sociedad. En ella a sus autoridades, cuerpo docente y no docente, a sus estudiantes. Especialmente a mis compañeras de Licenciatura, y a mis profesorxs, por el trayecto compartido, por la escucha, y la generosidad. A Lucía Cantamutto, por su labor incansable. También, a la Escuela Metropolitana de Arte Dramático, a su comunidad, de maestrxs y compañerxs, porque mucho tienen que ver en este proceso.

A Lucas, mi compañero de vida. Por tu paciencia, tu compañerismo, tu oído y tu palabra. Por tu colaboración y por las caminatas compartidas. Por ser el mejor compañero de armas, que se podría tener. Incansable trabajador, solidario alimentador de sueños, forjador de deseos y realidades. Por ser mi familia. Mil universos.

A mi madre, a mi padre y a mis hermanxs por el privilegio de compartir una crianza donde la educación pública, el arte, la educación por el arte, el teatro y la pedagogía fueron las herramientas de formación, pertenencia y resistencia que eligieron para ustedes, y para sus hijxs. Con el juego, el amor y la palabra como política. A mis sobrinxs amadx, J y M, por dejarme jugar con ustedes, por la complicidad, la risa desbocada y porque lxs extraño y quiero tanto. A Nico por hacer lo suyo y a mis amigxs por serlo.

A Ines y a Norberto, por sabernos familia.

A lxs colegas, de las artes, del teatro y la escenografía, por la posibilidad de los mundos, por la riqueza y complejidad de nuestras disciplinas, por la agencia silente y la potencia transformadora. Por crear para existir y existir para crear un mundo donde quepan todxs lxs mundos, en donde la cultura sea considerada esencial, y donde nosotrxs seamos consideradx trabajadores.

A lxs trabajadorxs de la economía social por pertenencia y convicción. Por saber que todo es posible con cooperación y prepotencia de trabajo. Al peronismo de base, por la conquista de derechos. A lxs trabajadorxs de la salud por el compromiso ineludible con la vida.

A Viedma, a la provincia de Rio Negro, y a su pueblo por acoger a lxs migrantes. Por permitirme crear, compartir y crecer personal y profesionalmente. A su comunidad cultural por los acontecimientos compartidos. A Carlos Marsero y a Teatro Vivo por “Eva y Victoria”.

A las mujeres ancestras, históricas y contemporáneas por el feminismo y la tradición de no conformarse con el estado de las cosas.

A lxs autorxs, por las antorchas, las huellas y los caminos. Y a quienes, me brindaron sus testimonios para este trabajo, sin los cuales no hubiera sido posible.

## **Agradecimientos**

En primer lugar, quiero agradecerle a Lucía, mi directora. Por su compromiso desde el momento zero con dirigir esta tesis indisciplinada. Por apuntalar, dar forma y desenmarañar este trabajo. Por poner siempre toda tu capacidad y conocimiento a disposición con tanta generosidad, y apertura. Por tu profesionalismo y por tu amor a la enseñanza, que se traduce no solo en esta tesina sino en la labor desarrollada para con la Licenciatura.

A Inés, mi co-directora, quiero agradecerle por su participación activa, su mirada crítica, su coherencia epistémica, sus aportes, y su comprometida forma de hacer escuela. Por ayudarme a dar cuerpo a este trabajo y nutrir mi pensamiento crítico con profunda convicción descolonial.

A ambas por su generosidad y dedicación, manifestada en su tiempo, su trabajo y en su afectuosa manera de trabajar conjuntamente. Por su acompañamiento ineludible.

Ysobre todo por la convicción en sacar adelante esta tesis, aún en plena pandemia.

Por todo ello, gracias.

## Índice del documento

Dedicatoria.....	1
Agradecimientos.....	2
RESUMEN.....	4
INTRODUCCIÓN.....	6
Estado de la cuestión.....	10
Enfoque metodológico.....	16
CAPÍTULO I.....	21
Arte y sociedad.....	21
1.1 El pensamiento estético y su relación con las ciencias sociales desde la tradición crítica europea.....	2
1	
1.2 Lo social-cultural como problema desde las teorías críticas en Latinoamérica.....	27
1.3 Los aportes de la <i>aesthesis</i> decolonial.....	34
1.4 La teatralidad expandida.....	35
CAPÍTULO II.....	38
El espacio.....	38
2.1 Definiciones generales: espacio/espacialidad.....	39
2.2 El espacio escénico y su evolución.....	45
2.2.1. Los orígenes del teatro en occidente.....	47
2.2.2 Evolución del espacio escénico.....	49
2.3 Espacio escénico en el Teatro del Siglo XX: resistencias y emergentes.....	52
CAPÍTULO III.....	58
El espacio y la experiencia en el acontecimiento.....	58
3.1 Sobre el acontecimiento escénico.....	62
3.2 Sobre los espacios escénicos, los espacios teatrales y sus tipificaciones en la obra.....	63
3.2.1 Tipologías de las salas.....	64
3.2.2 Tipología de sala y “cono óptico”.....	67
3.3 Las intenciones de lxs hacedorxs.....	71
3.4 Las percepciones de lxs espectadorxs.....	74
3.4.1 Lxs espectadorxs en funciones con puesta semicircular.....	75
3.4.2 Lxs espectadorxs en funciones con puesta tradicional.....	81
3.5 Índices de espacio social en los testimonios.....	82
3.6 Colonialidad del poder-saber y racionalidades emergentes en los testimonios.....	83
3.4 Indicadores de identidad procesual e histórica en la espacialidad vivenciada.....	90
CONCLUSIONES.....	94
ANEXOS.....	99
BIBLIOGRAFÍA.....	107

## RESUMEN

Esta tesina se propone investigar sobre el problema del espacio, en tanto dispositivo constituyente de las relaciones sociales-culturales de lxs sujetxs y su relación con la *teatralidad expandida* y la *aiesthesis* decolonial. Para ello, desde una perspectiva epistemológica crítica e indisciplinada, construye un marco teórico que articula categorías propias del campo de estudios críticos de lo social-cultural y de las artes en general, como lo son las nociones *dispositivo* (Foucault, 1984), *colonialidad poder-saber* (Quijano,2000; Gruner,2016), *racionalidad instrumental* (Adorno, Horkheimer, 1969), *arte expandido* (Kraus, 1979; Albin et.al, 2019), *arte político, acontecimiento* (Dubatti, 2011), *espacio escénico* (Breyer,1987; Szuchmacher, 2004), *espacio social* (de Certeau, 1990; Foucault, 1998; Fragoso, 2001), *aiesthesis decolonial* ( Vázquez, 2015; Mignolo, 2009), que intervienen en este trabajo. En la misma línea, abordaremos nuestro objeto, desde un enfoque epistemológico crítico que rompe con la dicotomía y escisión sujeto-objeto y asume a la auto-etnografía como estrategia metodológica cualitativa en la que se articulan metodologías de las artes en general y del teatro y la escenografía en particular. Asimismo, centra su análisis en la experiencia que hacedorxs y espectadorxs comparten en relación al acontecimiento teatral *Eva y Victoria, la huella de una grieta* de Mónica Ottino, realizada por el Grupo Teatro Vivo de Viedma, provincia de Río Negro bajo dirección de Carlos Marsero de la cual fui parte. Con el fin de aportar al campo crítico de lo social-cultural y al campo de las artes escénicas argentinas y latinoamericanas en general y del diseño escenográfico, en particular, la tesina, indaga en la producción de espacios y espacialidades escénicas y sociales desde la Patagonia argentina, en función de buscar marcas de *colonialidad poder-saber* en los espacios de acontecimientos socialesculturales.

### Nota preliminar:

Este trabajo requiere para su lectura introducir la presente una nota introductoria que respecto del uso de lenguaje inclusivo, incluyente o no discriminatorio<sup>1</sup> en su escritura. Entendemos que su empleo responde a una toma de posición respecto de la incorporación de su uso en el ámbito universitario, aún cuando la Universidad del Comahue Centro Regional Zona Atlántica no posea aún normativa vigente al respecto. Se trata de un ejercicio necesario que tiene como finalidad fortalecer la ligazón entre la academia y su contexto socio-cultural, con los debates y discusiones de la actualidad, y ello, sobretodo, en el área de las humanidades. Tomamos como antecedente su incorporación en otras instituciones semejantes y optamos por el uso de la *x* para su presentación pues entendemos esto corresponde a la escritura, mientras que el uso de la *e* corresponde a la oralidad.

<sup>1</sup> Para más información sobre este tema visitar <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/consideraciones-sobre-el-uso-inclusivo-de-la-lengua/>

## INTRODUCCIÓN

La sociedad actual es definida como (pos)moderna hipermediatizada (Jameson, 1991, p. 13-15) poscolonial/decolonial (Quijano, 2001; Mbembé, 2016) con una racionalidad instrumental predominante que la organiza. Los vacíos epistémicos en la reflexión estéticopolítica desdibujan la posible existencia de racionalidad(es) otra(s). Ante esta invisibilidad, las investigaciones en arte pueden encontrar perspectivas teóricas y nuevas praxis alternativas a la racionalidad instrumental hegemónica que, en clave descolonial, permiten ampliar las estrategias político-económico-culturales que las sociedades de las periferias necesitamos recuperar (Grüner, 2018), desde un pensamiento latinoamericano que relaciona modernidad, colonialismo y poder.

El imprevisto planetario de la pandemia COVID-19 tuvo efectos directos sobre esta tesina, y afectó sustancialmente la propuesta inicial de esta investigación, porque las pautas de aislamiento y distanciamiento social, preventivo y obligatorio prohibieron el acercamiento físico, la reunión social, y el libre transitar en espacios cerrados de forma grupal, elementos clave para este trabajo. Esto, junto a la no apertura de los espacios culturales, se transformó en un impedimento material para llevar a cabo la propuesta. Por esta razón, adecuamos la investigación original que proyectaba la realización de una experiencia de teatralidad expandida por parte de siete grupos, compuestos por personas convocadas a participar de forma voluntaria de una serie de experiencias dinamizadas mediante juegos teatrales, que serían registradas para su posterior análisis y proyección de conclusiones.

El plan de investigación original requería, por un lado, de la presencia y permanencia física de al menos siete integrantes por grupo en un espacio cerrado dispuesto para la experiencia. En el presente contexto epidemiológico, resultaba imposible. En función de ello, y tras considerar

distintas posibilidades, decidimos recuperar el acontecimiento teatral de la puesta en escena de *Eva y Victoria, la huella de una grieta* (Grupo Teatro Vivo, 2017/2019), basada en la obra *Eva y Victoria*, de Mónica Ottino (1990), de la cual fui parte como diseñadora escénica<sup>2</sup>. En este sentido, esta investigación emerge de un proceso de autoreflexión sobre esa práctica profesional, en diálogo con las nociones de *aisthesis decolonial* y de *teatralidad expandida*. En esta línea, hacemos foco en la

producción/recepción social del espacio y las vivencias de la espacialidad en tanto dispositivo de poder simbólico (Foucault, 1984; Bachelard, 2000; Bourdieu, 2000).

En esta nueva instancia, nos propusimos continuar con la problemática planteada inicialmente mediante una serie de entrevistas que indagaron, a través de testimonios de espectadores y hacedores, acerca de sus experiencias en un acontecimiento escénico teatral pre-pandémico. Esta elección se basó en que la puesta en escena propuesta para la obra *Eva y Victoria, la huella de una grieta* planteó un espacio escénico no tradicional, que tenía como objetivo poner en tensión la relación subjetividad/objetividad de lxs espectadorxs y de la escena, a través de la concepción de un dispositivo espacial escénico circular propuesto para el acontecimiento.

En este sentido, nos interesa realizar un aporte al campo de estudio de las artes escénicas y teatrales, a partir del abordaje del espacio vinculado a las prácticas, a las experiencias y a las relaciones sociales (Lefebvre, 1974) que, atravesadas por las lógicas del “sistema-mundomoderno-capitalista” (Wallerstein, 2007 en Fernández Mouján, 2011), constituyen un dispositivo generador de relaciones sociales y de poder determinadas por la racionalidad instrumental moderna.

Asumimos una posición indisciplinada con el fin de poner en tensión la relación *espacio* y

2 Cabe señalar que quienes diseñamos el espacio escénico lo hacemos entendiéndolo como dimensión polisémica de intervención directa, como campo semiótico, desde el que creamos dispositivos espacio, con intencionalidad, en pos de generar, a través de este, una experiencia sensible, que en tanto *vivencia* ( Dubatti, 2011 ; 2015), y dentro del acontecimiento, intervenga en el modo en que se percibe aquello que acontece. *experiencia* presente en un acontecimiento teatral realizado en la comarca Viedma-Patagones.

La multiplicidad de posibles abordajes que tiene la categoría *espacio* nos conduce a definir nuestro enfoque.

En primer lugar, recuperamos la concepción del espacio desde las propuestas de la teatralidad expandida. Se trata de un trabajo inscripto dentro del marco conceptual del campo del arte y la sociedad (Bastide, 1948), desde el cual se particulariza a la *teatralidad expandida* como campo de acción, para “aplicar conceptos de la teoría teatral y performativa en el estudio de lo social” (Sánchez, 2017). Es así que la concepción de *lo expandido* ( Wagner, 1800; Krauss, 1979; Albin et.al, 2019) nos permite “explicitar una noción de arte que desborda el medio que lo sostiene, interesándose por el entorno con proyecciones hacia fuera de los límites del propio lenguaje [y] se concretiza con la incorporación de nuevas miradas interdisciplinarias” (Albin et. al, 2019, p.3).

En segundo lugar, las consideraciones de las disciplinas del diseño escénicoescenográfico, que asumen al espacio como una entidad real, material y tangible, que, en tanto objeto-dimensión, existe, interviene y es intervenido nos resultan productivas. Esta visión, que difiere de la concepción tradicional de las ciencias sociales que lo circunscribe a un tropo, desde una consideración retórica, concibe al espacio desde una intención ontológica.

En tercer lugar, nos apropiamos del marco de los estudios culturales latinoamericanos, más precisamente, de las teorías críticas de la periferia, el estribo de las reflexiones estéticopolítico-culturales y de los aportes críticos al campo de lo social-cultural emergentes de este trabajo.

A partir de esto, la presente investigación sobre el espacio como materia prima de una narrativa silente asume que: a) El espacio es un dispositivo (Foucault, 1978); b) Las configuraciones espaciales son normadoras de relaciones sociales y de poder-saber (Foucault, 1978 , 1984, 1999; Hall, 2003); c) El espacio debe estudiarse en relación a las prácticas, las relaciones y las experiencias sociales (Lefebvre, 1974); d) El espacio en tanto dimensión simbólica y material tiene un papel significativo en la construcción de la racionalidad instrumental moderna (Lefebvre, 1974; Foucault, 1978, 1999; De Certeau, 2000); e) La configuración de otras especialidades pone en tensión las identidades procesuales e históricas y la racionalidad instrumental moderna (Grüner, 2005; Mignolo, 2009; Fernández Mouján, 2011 ; Restrepo, 2012; Escobar, 2014; Vázquez, 2018; Walsh, 2019).

Estas ideas, que componen la base de nuestra conjetura hermenéutica, apuntan a que el espacio, en tanto dispositivo de poder, tienen un rol en la construcción de la racionalidad instrumental y hegemónica que configura las relaciones sociales y de poder en las sociedades. Por tanto, es posible reconocer marcas de la producción/(re)producción social de los espacios en la sociedad (Lefebvre, 1974; Foucault, 1977; Althusser, 2015). A partir de esta premisa, buscaremos responder a los siguientes interrogantes: ¿el espacio opera como un dispositivo?, ¿qué racionalidades construye la teatralidad expandida?, ¿las configuraciones espaciales establecen identidades procesuales e históricas?, ¿qué aporta la *aisthesis* decolonial en la problematización del espacio? Y, por último, ¿las configuraciones espaciales permiten identificar marcas de la colonialidad del poder-saber y las tensiones que de ellas se derivan?

En función de estas preguntas, nuestro objetivo general es analizar la experiencia social de espacialidad desde los testimonios de lxs espectadorxs y de lxs hacedorxs del acontecimiento teatral *Eva y Victoria, la huella de la grieta* (Grupo Teatro Vivo, 2017/2019) en ViedmaPatagones. En esta línea, los objetivos específicos son:

1. Determinar índices de espacio social en los testimonios de lxs espectadorxs y lxs hacedorxs vinculados a la experiencia del dispositivo espacial propuesto.

2. Analizar, desde una perspectiva de la colonialidad del poder-saber, las racionalidades emergentes en las espacialidades vivenciadas por lxs espectadorxs de la obra en relación con el acontecimiento teatral.

3. Examinar indicadores de identidades procesuales e históricas a través de la relación entre el espacio escénico, la teatralidad expandida y su rol en el acontecimiento teatral, a partir de los aportes de la *aiesthesis* decolonial.

Encauzar estas interrogantes, que problematizan tanto la producción escénica como la producción social-cultural de los espacios desde un acontecimiento artístico, supone construir una trama teórico-epistemológica que genere nuevos planos relacionales para problematizar la presunta dicotomía arte/sociedad. En este sentido, se requiere de una mirada que valore en equivalía los saberes de las artes y los conocimientos de las ciencias y el enfoque indisciplinado por sobre la racionalidad monodisciplinar tradicional, dado que la investigación comprende al campo de las artes como un campo político, de producción de saberes y de generación de conocimientos teóricos, prácticos y metodológicos (Dubatti, 2014), además de la producción de goce estético-aiesthetico.

### **Estado de la cuestión**

Para contribuir a una discusión crítica y fundada sobre la problematización del espacio en tanto dispositivo de producción de subjetividad social, política y aesthetica, presentamos la pesquisa de material de investigación realizada. Encontramos un corpus de antecedentes novedoso y actualizado que se vincula con las indagaciones aquí propuestas, el cual

presentamos de acuerdo a los siguientes ejes: *aiesthesis* decolonial, colonialidad de podersaber, estudios descoloniales, arte, teatro y política e indisciplina.

En primer lugar, mencionaremos los antecedentes que problematizan la *aiesthesis* decolonial desde América Latina. En el artículo “*Aiesthesis* decolonial” (Mignolo, 2010), nos encontramos con una crítica a la relación de la modernidad con sus discursos, a través del abordaje de tres experiencias de instalaciones museográficas. El autor postula la relación que las espacialidades modernas, en los ámbitos artísticos, tienen con los procesos de colonización de la *aiesthesis* por la estética. Mignolo propone a las espacialidades como elementos constitutivos de los procesos identitarios, y plantea a los espacios de la modernidad como espacios sin memoria, ni identidad.

En un artículo más reciente, “Reconstitución epistémica/estética: la *aiesthesis* decolonial una década después”, Mignolo (2019) ubica al espacio como elemento de cambio de la *matriz colonial de poder* en pos de “cambiar los términos de la conversación y las reglas del juego implica construir *locus enunciationis* desobedientes de las reglas del juego y del vocabulario de la enunciación moderno/colonial” (Mignolo, 2019, p. 31) como instancia de la matriz colonial de poder. Asimismo, señala la importancia de construir espacios diferenciales situados en las fronteras y no sólo cambiar las palabras con que se enuncia (Mignolo, 2019, p. 31).

Por su parte, en una entrevista titulada “*Aiesthesis* decolonial y los tiempos relacionales”, realizada por Miriam Barrera-Contrera (2016) a Rolando Vázquez, se asume que “la decolonización de la estética conlleva la liberación de la *aiesthesis*, es decir de las formas de relacionarnos con el mundo y de hacer mundo a través de los sentidos” (Barrera-Contrera, 2016, p. 79), y plantea como central la problematización del espacio de la presencia como elemento para la liberación de la *aiesthesis*. Esta propuesta es hecha en contraposición con el espacio de representación en la experiencia estética impuesta por la modernidad, en la que reconoce a la

predominancia de la representación visual como aquella productora de una única realidad, la del presente, sin cuerpo, sin historia, memoria o identidad (Vázquez en Barrera-Contreras, 2016, pp. 80-87).

En relación al segundo eje, colonialidad de poder-saber, el artículo “Colonialidad del poder y violencia epistémica en América Latina”, de Jorge Polo Blanco (2016), postula la comprensión de todos los fenómenos sociales y culturales vinculados “a la dominación neocolonial”, entendiendo no sólo como cuestión económica, sino como determinante en la producción de *subjetividades coloniales*. Considera, en este sentido, que uno de los “fenómenos más decisivos de la dominación” se vincula con la “violencia epistémica” proveniente del conjunto de ideologías y prácticas eurocéntricas que promueven sistemáticamente “la subalternización de todos aquellos saberes e imaginarios no encuadrados en una matriz occidental” (Polo Blanco, 2016, p. 27). En tal sentido, reconoce al colonialismo como “una gramática social” que atraviesa la sociabilidad, el espacio público y el espacio privado, la cultura, las mentalidades y las subjetividades (Polo Blanco, 2016, p. 38).

Respecto del tercer eje, estudios descoloniales, el artículo “El espacio, el tiempo y el racismo en las perspectivas decoloniales: apuntes para descolonizar los estudios sobre migración internacional”, de Erika Herrera Rosales (2018), problematiza el espacio en tanto dimensión de batalla cultural que desde las periferias da lugar a la enunciación, a la espacialidad que desde occidente se configuró como los límites y la distancia a través de tres nociones principales: línea, centro y exterior que lo constituyen como estático divorciado del tiempo. La autora describe cómo a través de esa dicotomización del espacio como centro y periferia se establecen controles para el dominio colonial. Por otra parte, en el artículo “La producción del espacio en la ciudad latinoamericana. El modelo del impacto del capitalismo global en la metropolización”, Pedro Martín Martínez Toro (2014) recupera los postulados de Henri

Lefebvre (1974) acerca de la producción social del espacio en relación con la configuración de las ciudades latinoamericanas y las dinámicas de relación social entre sus habitantes.

Sobre el cuarto eje, arte, teatro y político, la tesis doctoral *Teatro político en américa latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)*, de Carlos Fernando Dimeo Álvarez (2007), presenta la dicotomía teatro y política, desde una lectura que problematiza y pone en crisis “una vieja vergüenza ideológica, y filosófica, tal vez según Hegel científica: no mezclar la estética con lo social, con la vida misma y mucho menos con la política” (Dimeo Alvarez, 2007, p. 14), en la cual liga la transformación de los espacios teatrales y escénicos en Europa y luego en América

Latina, a las sociedades que los circunscriben. Esta tesis recupera los trabajos de Marcos De Marinis<sup>3</sup>, y la relación intrínseca entre espacio teatral y escénico con sociedad, tipo de espectadores y marcos de acción que produce.

Por su parte, en esta misma línea, “Teatralidades de calle en el Cuzco colonial”, de María Delia Martínez (2015), es un artículo que indaga sobre la importancia de la espacialidad en el Cuzco colonial y se pone en tensión la agencia relacional de esta dimensión, y su papel en la gestación de las identidades sociales de la época.

En cuanto estudios de mayor envergadura, encontramos, en la tesis de maestría *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo* de Verónica Cecilia Capasso (2015), un abordaje que propone “realizar un aporte al campo de los estudios sociopolíticos del arte, a través de pensar la relación entre arte, política y espacio, desde el postestructuralismo” (Capasso, 2015, p. 8). Este trabajo hace foco en la construcción social

3 Profesor de Teatro en el Departamento de Artes de la Escuela de Letras y Bienes Culturales de la Universidad de Bolonia. Dicta cursos de Historia del Teatro y del Espectáculo y Teoría y Cultura de la Representación. Sus áreas de investigación son la teoría teatral, las cuestiones metodológicas y epistemológicas implicadas en el estudio del teatro, la experiencia teatral del siglo XX, el espacio escénico y la iconografía teatral.

del espacio y las dinámicas de poder que lo atraviesan, recuperando los trabajos de Jacques Rancière, Henri Lefebvre, Milton Santos, entre otros. Capasso apunta a la producción de un estudio que tenga en cuenta el “espacio como una construcción social y de carácter político, atravesado por relaciones de poder, cuya presencia en las acciones artísticas no solo es contextual, excediendo la idea de simple emplazamiento o escenario donde transcurren los hechos” (Capasso, 2015, p. 8).

Del campo de los estudios escenográficos, el artículo *La experimentación del espacio para la formación en escenografía* de Ismael Scheffler (2016), a través de reflexiones sobre la práctica pedagógica del autor como formador en escenografía, pone de relieve la importancia de la vivencia corporal de los estudiantes en el espacio para la producción escenográfica a través del aprendizaje por la relación en el mundo. En este trabajo, el autor insiste en la importancia de la formación de escenógrafos que permitan “la aprehensión del espacio, para que los alumnos mejor conocieran el valor de los espacios que han construido sin olvidarse de que, dentro de los espacios erigidos, los hombres viven en movimiento” (Scheffler, 2016, pp.1-8).

En el artículo “Teatro crítico latinoamericano: elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación”, César de Vicente Hernando (2017) problematiza las nociones de teatro, ritual, teatralidad, identidad, historicidad, cultura, como conceptos fundamentales para la investigación en teatro, y promueve para ello al pensamiento crítico como parte de un procedimiento de objetivación de las formas en que se producen las obras de teatro en tanto entiende este posicionamiento como aquel que permite la ruptura con la moral y asume las producciones latinoamericanas como situadas en su historia. En este sentido, nos resulta un

aporte puesto que no sólo vincula categorías que abordamos en esta investigación sino que lo hace desde un posicionamiento similar.

Por otra parte, Luisa García-Manso (2018), en el artículo “Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo, propone, a través del análisis de dos obras teatrales, que los espacios liminales “simbolizan la transición entre dos estados diferenciados” que tienen, en el teatro, el foco puesto en la posibilidad de transformación identitaria en lxs espectadorxs, entendiendo que en el teatro el espacio liminal es “un lugar propicio para poner en jaque ideas, imágenes y convenciones”, y que ellos pueden “generarse” a través de los lenguajes propios del diseño escénico, como son la escenografía, la iluminación, el campo sonoro.

Contamos entre los antecedentes, también, con el artículo “Dramaturgia del espacio: dimensión poética y construcción de sentido” (Rulli, 2018) en el cual se aborda el estudio de la espacialidad escénica propuesta en la obra “Eva y Victoria la huella de una grieta” en función de la potencialidad de construcción de dramaturgia propuesta por el espacio.

Asimismo, el artículo “La escena en el campo expandido: actuación, personaje y dirección” (Abin, Álvez, Angelelli, Carreira, Mirza y Vargas, 2019) problematiza a la teatralidad como un territorio de inscripción de la escena en el campo expandido en relación con la crisis de la consideración del texto dramático como soporte fundamental de la construcción teatral. Para problematizar la matriz “tradicional” teatral de construcción teatral que parte del trinomio texto-director-actor incorpora al espacio como lenguaje escénico y plástico de atención.

Y respecto del último eje, indisciplina, encontramos en “Arte e indisciplina” Silvia A. Davini (2010) un antecedente acerca de la pertinencia y actualidad del “rigor de la indisciplina” para la investigación en artes. En tal sentido, compartimos aquello que propone la autora,

respecto de que “la producción artística siempre anticipa la ciencia [...] intenta ubicar varios objetos de estudio de la trans, inter o multidisciplinar [...] pensar en el arte requiere definición de lugar más allá de lo disciplinario” (Davini, 2010, p.4).

Por el volumen de los trabajos hallados en nuestra pesquisa, y puesto que consideramos que tanto en la investigación en artes como la investigación en el campo de lo social-cultural no se trata solamente de contrastar hipótesis previas, sino, también, de encontrar nuevas formulaciones, es que consideramos a esta investigación pertinente, original, adecuada y actualizada en el campo de las investigación en artes escénicas y teatrales, así como en los estudios críticos latinoamericanos de enfoque descolonial. Lo considerado permite tomar decisiones para seguir avanzando hacia un aporte al conocimiento del campo de la escenografía, las artes escénicas, y las artes teatrales, desde el marco de la *aesthesis decolonial*, el arte político y de lo social-cultural, con el fin de expandir nociones, saberes y prácticas en las distintas esferas de conocimiento y de prácticas de las artes escénicas.

### **Enfoque metodológico**

El enfoque metodológico cualitativo entrelaza los aportes del campo de las artes y lo social-cultural, mediante un abordaje indisciplinado exploratorio y autoetnográfico en el que se combinan las artes escénicas, la disciplina del diseño escénico y las ciencias sociales, y se entrelazan con la propia práctica profesional de la investigadora. Dado que entendemos que “establecer las relaciones en el campo y registrar esa experiencia involucra necesariamente una dimensión subjetiva” (Rockwell, 2009, p. 5), se puso en juego la subjetividad de todxs lxs participantes de la experiencia investigativa (investigadora e investigadxs).

La recolección de datos fue realizada a través de la convocatoria vía correo electrónico y mensajes de Facebook, de personas que hubieran participado de la puesta en escena de la obra teatral *Eva y Victoria, la huella de una grieta* tanto como espectadorxs y/o hacedorxs de las distintas funciones, organizadas por el Grupo Teatro Vivo entre 2017 y 2019 en La Comarca Viedma-Patagones. Se los invitó de manera voluntaria a completar una entrevista cerrada online previa aceptación del consentimiento informado y de uso futuro de datos. Decimos entrevista y no encuesta, puesto que las preguntas no preveían respuesta alguna, la identidad de lxs entrevistadxs era conocida, podían responder las preguntas que quisieran de forma coloquial. Para la sistematización se confeccionaron tablas relacionales, a través de las cuales se ordenaron los datos de acuerdo a las variables de personas: a) género, edad, actividad (aquellxs con actividades afines a las artes escénicas, aquellxs con otro tipo de actividades no vinculadas a las artes escénicas), b) tipo de puesta de la que participaron (semicircular, o frontal), y c) rol (hacedxr, espectador). Esta organización tuvo por objeto realizar consultas y agrupamientos de datos conforme al entrecruzamiento de las mismas (ver\_Cuadro 1, Cuadro 1a y Cuadro 2 en **Anexos**).

El análisis de los datos se realiza a partir de las aportaciones sobre los estudios de modelos culturales que, según Hernández Sampieri (2003, p. 15), son:

marcos de referencia para el actor social (...) son entidades flexibles y maleables que se tornan en el objeto de estudio de lo cualitativo. (...) Que se conducen básicamente en ambientes naturales, donde los participantes se comportan como lo hacen en su vida cotidiana. Donde las variables no se definen con el propósito de manipularse ni de controlarse experimentalmente. En los cuales las preguntas de investigación no siempre se han conceptualizado ni definido por completo, es decir, en la manera como van a medirse o evaluarse. En que la recolección de los datos está, fuertemente influida por

las experiencias y las prioridades de los participantes en la investigación, más que por la aplicación de un instrumento de medición estandarizado, estructurado y predeterminado. Donde los significados se extraen de los datos y se presentan a otros, y no necesitan reducirse a números ni necesariamente deben analizarse de forma estadística (aunque el conteo, el análisis de contenido y el tratamiento de la información utilicen expresiones numéricas para analizar después)

A esta propuesta, se suman los aportes del abordaje etnográfico propuestos por Elsie Rockwell (2009, p. 5) acerca de “documentar lo no documentado”, establecer las relaciones en el campo y registrar las experiencias, lo que conlleva necesariamente un involucramiento de la dimensión subjetiva, la cual se debe reconocer y sobre la cual tomar conciencia. Desde este enfoque, resulta central recuperar lo significativo y lo particular desde lo local y situarlo en un marco conceptual más general para aportar a las artes escénicas, a la disciplina escenográfica y a las disciplinas artísticas y sociales-culturales que abordan al espacio, como elemento signifiante, así como a contribuir a la elaboración de matrices espaciales escénicas y sociales otras, de racionalidad situada en La Comarca Viedma-Patagones. Para ello, a través de la convocatoria para participar de una entrevista a hacedores teatrales y espectadorxs y se trabajó con documentación escrita de sus testimonios realizada por lxs participantes en relación a su experiencia. De esta manera, se segmentó a lxs participantes voluntarios en grupos y se analizaron los datos en relación a las variables establecidas en la investigación, como así también se consideraron otras emergentes del trabajo de campo.

En este sentido, se entiende que lo “auto-etnográfico consiste en aprovechar y hacer valer las “experiencias” afectivas y cognitivas de quien quiere elaborar conocimiento sobre un

aspecto de la realidad basado justamente en su participación en el mundo de la vida en el cual está inscripto dicho aspecto” (Scribano; De Sena, 2009, p. 5).

Para el análisis se tomaron los testimonios de lxs espectadorxs y del grupo de artistas a cargo de la puesta. Del equipo directivo, compuesto por director, asistente de dirección y diseñadora escénica, se analizaron los testimonios en relación a las intenciones que dieron lugar a la configuración de un espacio escénico semicircular para la puesta analizada. Mientras que de lxs espectadorxs se analizaron los testimonios en torno a sus reflexiones sobre la vivencia en la espacialidad propuesta. Siguiendo con los objetivos propuestos, se buscó establecer relaciones entre las intenciones de los creativos y las percepciones de lxs sujetxs involucradxs, como forma de establecer afirmaciones o negaciones de las hipótesis planteadas. Se buscó responder a las interrogantes acerca del rol del espacio en la construcción de racionalidad individual y social en tanto dispositivo significativo.

De este modo, encontramos que hay una clara relación entre intención/percepción sobre el espacio que lxs sujetxs, de acuerdo a su rol, manifiestan en sus testimonios. Por un lado, aparecen conceptualizaciones que dan forma a las intenciones estético-políticas que tuvo el equipo creativo de la obra, y por el otro las conceptualizaciones que sobre la experiencia de dicha espacialidad tuvieron lxs espectadorxs. Las primeras forman parte de todo trabajo de pre-producción que lxs artistas de las artes escénicas realizamos a la hora de construir el universo poético que enmarcará una obra. Bajo esta premisa, y tal como dije con anterioridad, con el Grupo Teatro Vivo incorporamos la concepción del espacio escénico como parte de la matriz dramática de la puesta en escena. Con esto en mente, no sólo abordamos los aspectos escenoplásticos propios del campo (vestuario, iluminación, escenografía, utilería, campo sonoro) sino que constituimos como centro de la propuesta escénica la configuración de un espacio relacional entre escena y público.

En relación con la estructura de esta tesis, la misma responde a una sección introductoria, tres capítulos y una sección de conclusiones. Los liminares de la investigación se encuentran desarrollados en la Introducción, la cual se dedica a las definiciones del marco de referencia adoptado para indicar los estudios previos y para identificar el vacío que esta tesis busca llenar, así como a plantear el entramado teórico-metodológico. La primera sección (capítulo I y, capítulo II,) se dedica a las definiciones del marco teórico, y la contextualización del campo del arte y la sociedad y su abordaje desde las teorías críticas. En el capítulo I, se presentan las nociones teóricas claves para definir la teatralidad expandida y la *aisthesis* decolonial. En el capítulo II, las definiciones generales sobre el espacio y particulares sobre el espacio en las artes escénicas, en el capítulo III. El último capítulo se dedica al análisis y la presentación de resultados que sirven para definir el rol del espacio, en tanto dispositivo de poder-saber, en la construcción de la racionalidad instrumental y hegemónica que responde a nuestras preguntas de investigación. Por último, las palabras de cierre presentan las conclusiones generales y líneas futuras de trabajo (Conclusiones).

## CAPÍTULO I

### Arte y sociedad

En este primer capítulo, contextualizamos el conjunto arte y sociedad, a partir del esbozo de algunas de las nociones que lo caracterizan como unidad teórica, y que definen el campo de estudio y sus relaciones. En esta línea, y desde un enfoque crítico, se establece un recorte en torno a la modernidad del siglo XX, o tardía (Jameson, 2013), y a la modernidad de la actualidad, esta modernidad inacabada y atravesada por la colonialidad del poder-saber (Quijano, 2000; Gruner, 2016). Constituimos así una relación del arte con la sociedad. Esta es una decisión pragmática dentro del amplio abanico de perspectivas modernas sobre lo social-cultural, que toma como punto de partida, por un lado, los lineamientos propuestos por Roger Bastide (1948) dentro del campo de la Sociología de mediados de siglo XX propone y, por otro, las perspectivas de las teorías críticas periféricas (Quijano, 2000; Gruner, 2005; Mignolo, 2009; Fernández Mouján, 2011; Restrepo, 2012; Escobar, 2014; Vázquez, 2018; Walsh, 2019).

#### **1.1 El pensamiento estético y su relación con las ciencias sociales desde la tradición crítica europea**

Roger Bastide —antropólogo, sociólogo y filósofo francés, cuya producción intelectual se desarrolla en Brasil— confecciona una vasta genealogía sobre el pensamiento occidental en relación con la incorporación de los estudios sociales y culturales al campo científico, en su texto *Arte y Sociedad* de 1948. Desde allí, abre un amplio camino de reflexiones sobre la relación que existe entre arte y sociedad, desde una perspectiva relacional y crítica. Bastide relata, a partir de un variado recorrido de autores, debates y perspectivas teóricas sobre los

estudios de lo social-cultural, el origen de la consideración de la *estética* como un problema a atender desde el incipiente campo de las ciencias sociales de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX. El autor considera a la *estética sociológica* como perspectiva matriz de abordaje respecto de la *experiencia estética colectiva* de las sociedades. Esta última noción la atribuye a Charles Lalo, a quien postula como fundador de esta perspectiva teórica y de quien adopta dos consideraciones centrales en torno a las cuales desarrollar su análisis sobre la relación entre arte y sociedad.

Charles Lalo (1877-1953) fue un escritor francés considerado el padre de la estética sociológica, formado en filosofía y teoría de la educación en Bayona y en París. Su obra dedicada a la teoría estética postula, entre otras cosas, cinco funciones del arte: de diversión, catártica, técnica, de idealización y de refuerzo. En su desarrollo, Lalo distingue los hechos anestéticos de los hechos estéticos, tal como recupera Marfull (1956, pp. 46-48) “entendiendo que en el arte se pueden valorar las relaciones de la obra misma, sus propios elementos artísticos («juicios estéticos»), o las de la obra con el sujeto, el modelo, la sociedad («juicios anestéticos»). Según Lalo, hay que estudiar los caracteres específicos del arte, a los que llamará expresivamente la *conciencia estética*”. Esta noción la define cómo un conjunto colectivo de juicios de valor, provenientes del arte, son de naturaleza social, aún cuando sea el arte independiente y autónomo frente a la sociedad (Bastide, 1948, pp. 42-43).

Asimismo, Bastide (Ibid.) adhiere a la idea acerca de que la relación arte y la sociedad es “por demás compleja, pues el arte puede ser considerado como: la expresión de la sociedad, una técnica para olvidarla, un reacción contra ella o un juego al margen de la misma” . Además, el intelectual francés observa dentro del campo de la sociología, y de ella del abordaje del arte y de la estética, el desarrollo de una corriente formalista (predominante en los inicios del siglo XX) que en el campo de la estética sociológica lleva a concebir al contenido del arte como

forma. Esto da lugar a la consideración de una estética más real u objetiva, “producida por un artista creador que habita un mundo de formas donde vive sumergido” (Bastide, 1948, p. 45), que podría resumir el nuevo pensamiento del siguiente modo: “si la ciencia de las formas es por excelencia la estética y la sociedad está constituida por formas entonces lo social es como un arte vivido por lo colectivo”, tanto que la forma estética influye en la forma social (Bastide, 1948, p. 45)<sup>4</sup>.

Mediante estos postulados es posible sostener que, en general, es incumbencia del campo de la estética desarrollar ideas y experiencias que permitan asumir reflexiones políticas e intelectuales alrededor del arte y de la sociedad, de modo tal de indagar a las sociedades desde los campos epistemológicos de las artes. Pues, como señala Bastide (1948, p. 45),

Hay un “campo común” a la estética y a la sociología [para este trabajo vale decir a las artes y las ciencias sociales]; formas en las que es difícil discriminar la parte social de la parte artística, tanto se funden y se identifican [...] Estas formas dan lugar a lo que podrían llamarse las “artes sociológicas”: la magia y la religión, y sus respectivas liturgias, el lenguaje, la heráldica, conjunto de formas tradicionales y colectivas, la etiqueta, que formula los gestos humanos, el urbanismo, y en fin el folclore. Todo un vasto campo en el que las formas tienen simultáneamente un carácter de belleza y un valor colectivo.

En esta línea, y a fin de ligar las reflexiones y postulaciones desarrolladas por la sociología estética en su aplicación particular y específica teatral, encontramos que Jean Duvignaud en la Sociología del teatro (1966, p. 41) se pregunta:

¿Y cómo no interesarse profundamente en el hecho de que gran número de

sociedades, bien a lo largo de teatralizaciones espontáneas (fiestas, ceremonias, etc), o bien a través de verdaderos bocetos irreflexivos de creación, traten de inventar, de

4 Esto último lo atribuye a Henri Focillon, historiador de arte francés.

definir una imagen del hombre que resume o expresa la experiencia real y posible de un grupo?

Esta interrogante surge de la caracterización que Duvignaud (1966, pp. 9-12) hace del teatro como praxis que convierte a la estética en campo de acción social. Para el autor, el teatro es “un arte enraizado. El más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social en permanente estado de revolución[...]” (Duvignaud, 1966, p. 9). Asimismo, lo considera ante todo como una ceremonia: “un desarrollo limitado y definido en el tiempo y en el espacio; un segmento particularmente significativo de la experiencia común” (1966, p. 13). Por lo tanto, lo que diferencia al teatro de la sociedad, para Duvignaud (1966, p. 16), es que “por la sublimación de los conflictos reales; la ceremonia dramática es, por definición, una ceremonia social diferida, suspendida, retenida”.

A estas consideraciones, nos interesa sumar la voz de Eduardo Grüner, sociólogo e intelectual argentino, quien sostiene que los dispositivos que rondan al arte “son inventos de la Modernidad” y que, desde un enfoque eurocéntrico, sólo dan cuenta de “una separación del arte respecto de la vida cotidiana o ritual religioso o lo que corresponda” (Grüner, 2018, s/p.). De este modo, se signó un escenario en donde el pensamiento europeo moderno ilustrado y positivo impuso al “resto” (a lxs otrxs no europeos) una única forma de mirar el mundo. Esta ide respalda la concepción del arte como un campo de acción que se produce en un horizonte

situado, un campo de acción de carácter social-cultural, político y económico, que enuncia al tiempo que construye el lugar (de Certeau, 2001), desde donde se enuncia y desde donde se produce discurso.

Mediante estas reflexiones de Grüner, se transparenta la importancia de los dispositivos en la producción de la vida social-cultural de las sociedades modernas. Esta noción tan prolifera, acuñada desde diversos campos epistémicos, debate en torno a la agencia que los dispositivos tienen en las relaciones de poder-saber. De las diferentes aplicaciones del término, tomamos en este trabajo la síntesis propuesta por Luis García Fanlo (2011) sobre los elementos del *dispositivo* foucaultiano (Foucault, 1984). García Fanlo (2011, pp.1-2) los retoma y define, en un primer nivel, como un conjunto decididamente heterogéneo que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas, brevemente, lo dicho y también lo no-dicho.

Y que, en un segundo nivel, establece un vínculo entre estos elementos heterogéneos, cuya naturaleza es esencialmente estratégica, lo que supone que se trata de cierta manipulación de relaciones de fuerza, bien para desarrollarlas en una dirección concreta, bien para bloquearlas, o para estabilizarlas, utilizarlas, etc. El dispositivo se halla inscrito en un juego de poder, pero también ligado a uno de los bornes del saber, que nacen de él, pero, al mismo tiempo, lo condicionan (García Fanlo, 2011, pp.1-2).

Esta idea pone de manifiesto que es la sociedad la que produce a sus sujetos a través de dispositivos de poder-saber. Como “una operación ideológica dominante que oculta

celosamente el proceso de producción, y le “inventa” un producto eterno, a-histórico” (Grüner, 2011, p. 67), desvincula productores, de producciones, de recepciones.

Entre sus desafíos, la problematización de lo social-cultural supone que los análisis se realicen desde un contexto de producción situado, lo que hace posible aplicarles la propiedad de ser dispositivos de saber/poder, que en disputa por el poder simbólico, se manifiestan a través de las relaciones de sentido determinadas entre los que ejercen el poder y los que los sufren (Bourdieu, 2000, pp. 65-73).

Si entendemos al espacio social, al espacio escénico y al espacio público como dispositivos, encontramos en la caracterización que sobre las industrias culturales señala Stuart Hall (2013) elementos para su complejización. Según Hall, las industrias culturales tienen el poder de adaptarse y de reconfigurarse constantemente respecto de lo que representan y, mediante la sistematización (repetición y selección), imponer e implantar definiciones de nosotros mismos que se ajusten a las de la cultura dominante. Por lo tanto, si bien la dominación cultural surte efectos reales, aunque no sean omnipotentes ni exhaustivos, el autor sostiene que esto determina la capacidad de las industrias culturales por concentrar el poder cultural. Aún cuando se asume que los sujetos no son un lienzo en blanco, las industrias culturales son el medio “de hacer cultura” porque tienen la capacidad para “ocupar y adaptar las contradicciones interiores del sentimiento y la percepción en las clases dominadas y encontrar o despejar un espacio de reconocimiento” (Hall, 2013, p. 30).

Por su parte, Pierre Bourdieu (2000) analiza las imposiciones hegemónicas que dominan el campo de lo simbólico, y en su reproducción las condiciones sociales de desigualdad del sistema capitalista. En tal sentido, propone el sociólogo francés:

Si la “inmigración de las ideas”, como dice Marx, se hace raramente sin prejuicios, es porque ella separa las producciones culturales del sistema de referencias teóricas, en relación a las cuales son definidas, consciente o inconscientemente; es decir, del campo de producción jalonado por nombres propios o conceptos en –ismo, para cuya definición ellas contribuyen menos de lo que él las define. [...] Sin embargo, en un estado del campo en el que se va el poder por todas partes, [...] el poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen. [...] Por esta razón, las situaciones de “inmigración” imponen, con una fuerza particular, la actualización del horizonte de referencia que, en las situaciones ordinarias, pueden permanecer en estado implícito ( Bourdieu, 2000, pp. 65-73, las comillas son del original ).

Estas reflexiones, que se pretenden movilizadoras y cuestionadoras de las bases de la producción cultural hegemónica actual, se proponen como un aporte al campo problemático del arte entrelazado con lo socio-cultural. Al mismo tiempo, se preguntan por los motivos que el proyecto moderno ilustrado asume cuando dicotomiza la relación teoría-práctica, conocimiento-arte, saber científico-saber popular, etc. En el siguiente apartado, ahondaremos en los aportes desde una mirada periférica y latinoamericana a los estudios socioculturales.

## 1.2 Lo social-cultural como problema desde las teorías críticas en Latinoamérica

Las ideas esbozadas hasta aquí dan cuenta de la tradición teórica crítica que, desde la academia europea, problematiza lo social-cultural, pero también dialogan con planteos latinoamericanos y caribeños críticos a la matriz moderna-colonial que apuntan a producir la crítica teórica —con aspiraciones de consecuencias prácticas— del trabajo y las lógicas de la colonialidad de poder/saber en nuestro continente” (Grüner, 2016, p. 20). Una crítica a un pensamiento eurocéntrico que, en palabras de Fernández Muján, 2010, p. 56),

En las naciones latinoamericanas, se pretendió hegemonizar una única versión del mundo, un enfoque cerrado e inamovible que se enquistó en el par axiológico campo/ciudad, barbarie/civilización. Esta idea homogeneizante auspició y acompañó los procesos de las identidades nacionales y culminó con el mito de la raza elegida que podría sintetizarse en la expresión “o como yo o muerte”; de este modo emergió como identidad el espacio homogéneo de los idénticos.

Las teorías críticas periféricas (estudios poscoloniales, decoloniales, culturales latinoamericanos) nos aportan aquí un enfoque teórico crítico a la matriz moderna-colonial, y resultan un material clave para analizar, contrastar y producir un análisis que desde la Patagonia, en tanto periferia, permite complejizar las variables con las que esta investigación trabaja.

En este sentido, Erika Herrera Rosales (2018, p.170), en una lectura sobre el pensamiento de Enrique Dussel (2011), sostiene que el autor, en *Filosofía de la liberación*, “le otorga preeminencia al espacio y a la política en su reflexión filosófica sobre el ser” y refiere al “origen

de la filosofía que nace situada en un espacio, caracterizado como un espacio específico; esto es, un espacio no–abstracto [...] como un “campo de batalla” (Dussel, 2011, p. 17)”. En otras palabras, la genealogía del pensamiento filosófico se encuentra en el espacio no–hegemónico, es decir, en la periferia. Más que abundar en el espacio de la periferia, lo que interesa resaltar aquí es la importancia que se le da al lugar de enunciación, la espacialidad y la geopolítica que recubre la cuestión de la ontología. [...] Lo que plantea, es el dejar de considerar la ontología por encima de la geopolítica, y regresar a la ubicación del espacio y sus jerarquías políticas [...] Este planteamiento es una de las bases epistemológicas del pensamiento decolonial, ya que permite repensar las coordenadas básicas de los fenómenos sociales: el espacio y el tiempo (Herrera Rosales, 2018, p.

170).

Sumamos a estos aportes las reflexiones que sobre la noción de hegemonía realizan los estudios culturales latinoamericanos, que toman de la propuesta de Antonio Gramsci ( Sacristán, 2004, p. 15), su dimensión ideológica, en tanto que asumen el plano moral y cultural de las sociedades y sus sujetos, junto al campo de lo económico y de lo político, de la gubernamentalidad y el Estado, como centro de la disputa que, en los terrenos de la sociedad toda, entrelaza las relaciones de dominación, explotación y opresión que actúan en ella y en el sistema mundo (Restrepo, 2012).

Otro concepto que resulta central en las teorías críticas periféricas es el concepto de *colonialidad del poder-saber*, término propuesto por Aníbal Quijano (2000), que según Ramón Grosfoguel (2018), tiene una importante tradición en los estudios marxistas negros de los EE. UU. (Dubois, Robinson, Williamson) y de Immanuel Wallerstein la idea (moderna) de que la igualdad entre los Estados del mundo, el sistema-mundo-moderno, la Europa con su conquista

y colonización, estableció una serie de instituciones y maneras de ver el mundo que sostenían el sistema. De este modo, la americanidad conlleva unas características que la definen: *colonialidad, etnicidad, racismo y novedad* (Restrepo y Rojas, 2010).

En esta tradición, la colonialidad del poder es un patrón de poder jerárquico que perdura más allá del momento de la colonización como modo de producción de subjetividad y de conocimiento, y tiene a “lo racial” como principio organizador de la acumulación de capital. En palabras de Quijano (2000, p. 342): “La colonialidad se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo” que “opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia social cotidiana y a escala societal”.

Tal como se observa, estas producciones comparten el objetivo de construir marcos epistemológicos críticos periféricos, conocimientos *otros*. En estos, la figura del Otro desterrado, oprimido, sojuzgado ocupa un lugar central, y se entiende que no hay identidades únicas ni universales sino que la identidad es procesual e histórica. Si se consideran estos presupuestos, se puede sospechar de toda hegemonía disciplinar que se pretende dominadora, para afianzar un análisis que entrelaza las identidades culturales, con lo político y lo económico. Al mismo tiempo, ligar los asuntos de poder, las luchas de enfrentamiento simbólico, con las luchas por el control de sentidos (Walsh, 2010, p. 211).

Pero, ¿qué se entiende por pensamiento o proyecto descolonial y qué relación se puede establecer con lo propuesto por Grüner como teorías críticas periféricas? Para dar respuesta a este interrogante y aportar en esta investigación al campo de las artes desde el pensamiento descolonial, resulta necesario primero identificar aquello propio de esta perspectiva teórica dentro de las teorías críticas periféricas.

Para ello tomamos los planteos que realiza Inés Fernández Mouján (2010a) para acercarnos a estos pensamientos. La autora explica que, a partir de los años ochenta, la crítica de “corte académico” recupera las preocupaciones por las continuidades de los pasados coloniales señaladas por los pensadores anticoloniales (Aimé Césaire, Frantz Fanon, Amílcar Cabral, entre otros). El proyecto moderno-colonial asume la descolonización de la cultura y el saber académico “en un doble sentido: epistémico (descolonizar el saber) y político (descolonizar la autoridad-estado y la economía)” (Fernández Mouján, 2010a, pp. 3-4). El pensamiento decolonial es una crítica radical a la modernidad-colonial, entendida como “dos caras de una misma moneda”, que sospecha de sus formas (políticas, culturales, de producción de conocimiento y subjetividad) y considera necesario pensar y problematizar las tensiones existentes entre las prácticas coloniales de la modernidad occidental y la descolonización.

Según Fernández Mouján (2010a, p. 3), la perspectiva descolonial, como perspectiva crítica, se define desde una racionalidad que incluye una mediación entre la relación teoría y práctica, lo que supone interpretar la discursividad e interpelar las ideas universales producidas por el pensamiento europeo. Desde esta base se disputa la perspectiva eurocéntrica que entiende al sujeto como una “tabula rasa” sobre la que se debe introducir el conocimiento. Este pensamiento crítico enunciado desde un horizonte situado de la colonialidad, desafía la lógica de una racionalidad que únicamente refiere a la crítica de la distinción entre metafísica y ciencia, ciencia y ética, ética y estética; y duda de las ilusiones de la conciencia como de las del mundo dado (Fernández Mouján, 2010a, pp. 10-13).

Tal como sostiene la autora, es necesario “apropiarse de las categorías políticas y culturales, a fin de que las mismas se transformen en provocación y exigencias para interrumpir e intervenir en lo dado” (Fernández Mouján, 2010a, p. 12). El desarrollo de un pensamiento crítico, que interroga la pretensión de totalidad del pensamiento eurocentrado, demuestra que

los conceptos modernos/eurocéntricos invisibilizaron prácticas pre-existentes a través de las cuales fueron traducidos y configurados de manera diversa. Estas prácticas teóricas-críticas vienen a dislocar el discurso hegemónico para interrogar la identidad, la historia y la razón eurocéntricas por el cual Occidente impuso al “resto” un único sistema de representación, ordenamiento y jerarquización (Fernández Mouján, 2010a, pp. 10-13).

Como perspectiva crítica de lo *dado*, el pensamiento de la descolonización nos interpela y nos invita a (re)pensar las categorías desde las que analizamos lo social-cultural y, dentro de este campo, lo estético. Si se entiende que, en tanto crítica, permite “transgredir la hegemonía disciplinar, y afianzar por lo político lo cultural” (Walsh, 2019), podemos afirmar que las periferias son sitio para la alteridad, para lxs otrxs, y, en consecuencia, pueden producir reflexiones éticas, estéticas y políticas propias que no necesariamente deben replicar aquellas propias de los centros hegemónicos. Estas teorías-prácticas permiten, al tiempo que dan lugar a otros saberes y prácticas subalternizadas, hacer un intercambio horizontal entre saberes diversos.

Esta investigación, que se sitúa desde la Patagonia Argentina, asume que no se trata de una única periferia, aquella respecto de los países “centrales”, sino de periferias respecto de los “centros” que la propia Argentina propone. Es el territorio de la Patagonia argentina, un territorio extenso y de gran diversidad (como lo es la Argentina en su totalidad). Desde su inmensa geografía<sup>5</sup>, su territorio es complejo y pluricultural. Es decir, su naturaleza, sus culturas, sus economías, sus organizaciones sociales y el orden de lo político se encuentran atravesadas por la diversidad y la diferencia. Al mismo tiempo, Argentina forma parte de un sistema sistema-mundo-capitalista (Wallerstein en Fernández Mouján, 2011) que, con pretensión hegemónica, ha implantado una forma de ser en el mundo, una subjetividad

atravesada por la colonialidad del poder-saber (Quijano, 2000; Gruner, 2016) que ha sido tensionada por procesos de resistencia (desde la llegada de los europeos hasta nuestros días han sucedido levantamientos indígenas, luchas de movimientos populares y grandes revoluciones).

En síntesis, en nuestros territorios periféricos-colonizados, se observan “elementos y características propias de una confrontación cultural y civilizatoria, que se inició en nuestro

5 La Argentina posee regiones (o zonas) que se diferencian a grandes rasgos unas de la otras, pero que a su vez presentan hacia su interior vastas diferencias. Se divide en NOA, Cuyo, Chaco, Litoral, Sierras pampeanas, Pampa Húmeda, Pampa Seca, Patagonia, Atlántica y Antártida. Cada una de éstas zonas o regiones posee diversidad cultural histórica

espacio a partir de 1532. Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras: las palabras no designan, sino encubren” (Rivera Cusicansqui, 2015, p. 175). En este punto, resulta relevante introducir aquí una consideración teórica que será abordada en el siguiente capítulo, que es la noción de *aiesthesis* decolonial, a través de la cual se pueden revisar y disputar las categorías de *razón, belleza, verdad y sujeto* enquistadas como únicas desde la estética moderna. Como señala Rolando Vázquez (2018, p. 79), la modernidad eurocentrada establece la estética para controlar las subjetividades y las formas de percepción del mundo. Entonces, al hablar de cómo decolonizamos la estética moderna-colonial preferimos no usar el mismo término moderno “estética” sino hablar de *aiesthesis* para poner énfasis en la liberación de los sentidos y de las formas de percibir el mundo frente a un sistema de regulación.

En este sentido, tanto la noción de teatralidad expandida como la noción de *aiesthesis* decolonial invitan a complejizar las reflexiones y miradas sobre la relación sociedad y arte, en general, y del teatro, en particular. En este sentido, la fuerza comprensiva de nuestra perspectiva, y la historicidad que ella conlleva, puede provocar reflexiones más profundas que lo dicho o enunciado en una puesta en escena de una obra teatral.

### 1.3 Los aportes de la *aiesthesis* decolonial

Como introducimos en el capítulo anterior, incorporamos a la tarea de investigación, su consecuente análisis y producción teórica, la noción de *aiesthesis* como posicionamiento en el campo de la estética crítica, contemporánea, argentina y latinoamericana. Desde la cual nos es posible vislumbrar que el dominio moderno-colonial no sólo hace referencia a un dominio que atraviesa las categorías de la matriz colonial de poder (Quijano, 2000), sino que requiere de otras categorías para entender otros procesos de dominación.

La modernidad-colonial establece la representación visual como el lenguaje a través del cual ejercer un poder controlado sobre la representación del mundo (Vázquez, 2018, p. 79). Según Rolando Vázquez (2016), incorporar a la discusión la noción de *aiesthesis* decolonial busca acotar la dominación estética moderna, sobretodo, acotar la dominación del *dispositivo imagen* como único dispositivo de representación, con el objetivo de lograr otra noción de temporalidad. De este modo, en la entrevista realizada por Barrera (2016, p.80), Vázquez señala que la cuestión de la visión y de la representación están concatenadas a un control sobre la realidad como presencia y es por eso que la visión y la representación se vuelven tan importantes y las tecnologías de lo visual como pantalla son tan importantes hoy en

día.

En resumen, la búsqueda de la *aiesthesis* decolonial es romper con el privilegio de esas percepciones, y encontrar “otras formas de percibir el mundo que tienen otra temporalidad, onda, en la que la noción de memoria se vuelve muy importante para comprender y percibir el mundo” (Vázquez, 2018, pp. 79-80).

## 1.4 La teatralidad expandida

Dentro de las nuevas formas de generar *aisthesis*, la teatralidad expandida emerge como alternativa. A continuación, definiremos esta práctica.

El teatro, como medio de producción simbólica de realidad diferenciada, constituye un acto social en un tiempo acotado, mediante un discurso formalizado que responde a códigos distintos a los de la actividad cotidiana (Sánchez, 2007, p.5). Como medio artístico y desde una praxis expandida -que desarrollaremos a continuación-, el teatro es la “fijación de un modo de producir la comunicación social” a la que llamamos teatralidad y que afecta “tanto a la construcción de la identidad (individual y colectiva) como al manejo de las relaciones entre distintos grupos sociales” (Sánchez, 2007, p.5).

Si la teatralidad es una “serie de manipulaciones que se producen en un hecho concreto para poner en relación un espacio ficcional con otro real” (Oliva; Torres Mondreal, 1994.

p.13), es necesario atender tanto a uno como a otro. Mientras el espacio ficcional “debe poseer los requisitos para establecer la relación de forma convencional; el segundo estará ocupado por un grupo de receptores dispuestos a aceptar dicha relación” (Oliva; Torres Mondreal, 1994. P. 13). La teatralidad hace referencia a la intervención que sobre un hecho concreto se realiza en función de la relación entre lo ficcional y lo real, y que se puede sostener como factible para la producción de sentidos a través de la combinación de ambos campos que constituyan el hacer en una teatralidad expandida. En este caso, lo expandido ( Krauss, 1979) responde a la idea de desmaterialización (Lippard,1969; Masotta,1969) de las fronteras entre las disciplinas.

Para introducir la noción de “lo expandido” (Krauss, 1979), que en apariencia es una discusión del arte contemporáneo, recuperamos los aportes de Richard Wagner, quien ya en el 1800 incorpora en su análisis esta idea en torno a la *Gesamtkunstwerk*, en donde propone la posibilidad de existencia de una obra de arte total vinculada con la unidad de los lenguajes artísticos. Si bien la nominalización de este concepto se circunscribe a estos tiempos (Krauss, 1979 , pp. 59-74), esta propiedad de lo expandido se encuentra presente desde los orígenes del arte, puesto que el arte ha sido empleado tanto para representar costumbres, ser un medio de ritualidad, un medio de manifestar lo popular, como un medio para la *khátharsis*.

En relación al campo de la teatralidad expandida, se estructura la implementación de elementos teatrales, que traspasan los marcos de la teatralidad con finalidades diferentes a las de la representación dramática, y que, en esta investigación, se utilizan para el análisis sobre la producción social del espacio. Según Raya (2016, pp. 38-40), para materializar este propósito sería necesaria una escenificación sin dirección dramática, la construcción de una espacialidad no teatralizada que permitiera una autonomía escenográfica cuyo fin último fuera la espacialidad misma.

En este sentido, se incorporan las contribuciones de la disciplina escenográfica y el diseño escénico. En tanto proponen “una experimentación del espacio relacionada a un proceso de percepción del espacio, de sus propiedades, de cómo se puede organizarlo y cómo las relaciones se establecen en él” (Howard, 2017, p. 13) e indagan la producción y percepción de espacios no necesariamente teatralizados con el objeto de analizar los modos de vivenciar la espacialidad, su configuración, sus modos de habitar, y las relaciones que en estos espacios tengan lugar para lxs sujetxs.

Tanto la noción de lo expandido como la noción de indisciplina invitan a realizar un ejercicio de articulación entre campos, relativo a la construcción de saberes teóricos-prácticos sobre las artes desde una perspectiva descolonial, ligado a las propuestas de “desobediencia epistémica” (Mignolo, 2010) inherentes a las pedagogías críticas. Ellas proponen una agencia intelectual que rompa con el orden disciplinar y epistémico establecido desde donde se pueda interpelar el campo social-cultural y poner en tensión los saberes y cánones establecidos. En esta investigación, asumimos la transdisciplinariedad como recurso y praxis de pensamientos epistémicos otros, pues entendemos que, así como la realidad, las ciencias sociales y humanas, y lxs sujetxs, sus pensamientos y prácticas no pueden concebirse escindidos unxs de otrxs (Hermida, Meschini, 2017).

## CAPÍTULO II

### El espacio

Desde las perspectivas críticas y socioculturales desarrolladas en la sección anterior, en este capítulo se presenta la caracterización del espacio. En particular, esta investigación convoca a (re)pensar la dimensión *espacio* a partir de una *desobediencia epistémica*: término acuñado por Walter Mignolo (2014) para dar cuenta de las producciones intelectuales latinoamericanas y caribeñas que desafían la monoglosia del conocimiento, realizan una crítica al colonialismo, proponen la descolonización epistémica y se proponen como un paradigma otro. Esta desobediencia se la considera un elemento central en la instrumentación de la colonialidad del poder-saber.

En esta línea se propone, entonces, al espacio como dotado de tres aspectos. Primero, en el orden de lo ontológico que lo postula como ser un *lugar* ( De Certeau, 2000), en el que tienen sitio prácticas, relaciones y experiencias sociales; segundo, como atravesado por las lógicas del *sistema-mundo-moderno-capitalista* (Wallerstein 2007, en Fernández Mouján, 2011); y tercero, como un *dispositivo* (Foucault, 1984) que actúa en la configuración de relaciones de poder que se dan entre los elementos que lo ocupan (Breyer, 2005).

En este sentido, se lo ilustra como dimensión simbólica, que refleja, por un lado, los valores que lo constituyen en elemento normador (Bourdieu, 2000), así como, por otro, lo hace también desde su dimensión material (Laino, 2013).

El espacio es considerado como portador de una condición dialéctica, que lo comprende en tanto producto social (Lefebvre, 1974), a la vez que productor de subjetividades (Lefebvre, 1974 ; Foucault, 1978; Bachelard, 2000; Bourdieu, 2001; Laino, 2013). Esta esquematización

propone que, desde su forma (Eco, 1970), el espacio contiene el desarrollo de una *aiesthesis* (Vázquez, 2015) instaurando su condición de dispositivo de *poder simbólico* ( Bourdieu, 1994) . La configuración impuesta por el proyecto moderno eurocéntrico, en pos de la implantación de su racionalidad instrumental, resulta central para pensar desde las periferias su rol dentro de la construcción de la hegemonía cultural (Gramsci, en Sacristán, 2004, p. 17) y, elemento de la instrumentación de la violencia epistémica y simbólica (Bourdieu, 1994) ejercida en estos territorios.

## **2.1 Definiciones generales: espacio/espacialidad**

Organizan este apartado una serie de interrogantes. ¿Qué es el espacio? ¿Qué es la espacialidad? ¿Qué significa abordarlo desde la perspectiva de la *aiesthesis* decolonial y la teatralidad expandida? Las respuestas a estas preguntas requieren una reflexión crítica sobre la concepción que lxs sujetxs de la cultura occidental de Latinoamérica contemporánea tienen (tenemos) sobre el espacio.

De acuerdo con Henri Lefebvre (1974), el espacio es organizado de acuerdo a la vivencia cotidiana que de él tienen lxs sujetxs sociales y políticos. Por lo tanto, como producto socialcultural, es un campo de disputa por los sentidos. Considerar que la producción del espacio es consecuencia de la realidad social sujeta a la heteronomización del sistema-mundo-modernocapitalista, tiene como consecuencia la percepción de un espacio que se sitúa por fuera de sus habitantes, que se transforma en una “especie de absoluto filosófico matemático” (Lefebvre, 1974 , p.16), geométrico, euclidiano, que se caracteriza por ser inmutable, vacío, neutral, inerte, transparente, objetivo y definitivo. Cuando, en realidad, se trata de una

dimensión producida socialmente, resultante de las dinámicas, actividades y relaciones sociales que la sociedad articula, una dimensión vital y activa (Lefebvre, 1974, p. 220).

En el prólogo a la edición española de la obra Lefebvre (1974), Ion Martínez Lorea recupera la idea sobre cómo la concepción euclidiana de la espacialidad responde a una ideología que oculta “la imposición de una determinada visión de la realidad social y del propio espacio, [así como] la imposición de unas determinadas relaciones de poder. Una ilusión que rechaza ni más ni menos que el espacio sea un *producto social*” (Lefebvre, 1974,

p.14). Y sostiene que sobre esta idea, Lefebvre desarrolla un análisis crítico, en el cual caracteriza la construcción occidental de la dimensión espacial (social, pública, urbana y simbólica), y propone la constitución del espacio como producto de consumo. Sobre ello afirma que el espacio “de las prácticas, de las relaciones, las experiencias, pero a la vez es parte de ellas. Es soporte pero también es campo de acción” (Lefebvre, 1974, p. 14). Y sostiene que “no hay relaciones sociales sin espacio, de igual modo que no hay espacio sin relaciones sociales. Debe considerarse, un producto que se consume, que se utiliza, pero que no es como los demás objetos producidos, ya que el mismo interviene en la producción” (Lefebvre, 1974, p. 14). Bajo estas ideas, Lefebvre propone que el espacio organiza la propiedad, el trabajo, las redes de cambio, los flujos de materias primas y energías que lo configuran y que a su vez quedan determinados por él. Y que, en esa organización, no se encuentra sino “la imposición del espacio concebido, proyectado, espacio especializado ( fundamentalmente por y para el consumo) que exigirá la adaptación de los usos a la forma y a la norma impuestas” (Martínez Lorea, 2013, p. 22).

El autor del prólogo de la reedición del libro de Lefebvre, Matínez Lorea plantea una reducción que se enlaza con la propuesta de Vázquez, que retomamos luego. Para Martínez

Lorea (2013) Lefebvre postula que el espacio concebido pretende reducir lo vivido a lo visible, a lo legible. Se produce así la falacia de la “transparencia espacial” [...] se mostraría como completamente transparente, inocente, sin secretos, sin sorpresas. Espacio pre-existente a los actores, que no tendrían más ocupación ni preocupación que situarse en «su lugar». Los usos posibles ya están definidos y los cuerpos sólo deberán adaptarse a las formas preestablecidas. Por tanto, bajo esta aparente transparencia se oculta la existencia de un determinado orden del espacio que dista de ser tan simple y tan inocuo como quiere hacerse ver. Este orden del espacio genera lo que Lefebvre denomina un supuesto *consensus* [...] que contribuirían a generar una convivencia segura y apacible, evitando molestias y ofensas hacia los demás. Sin embargo, no hace sino limitar la presencia, la acción y el discurso de los actores, lo que bloquea la posibilidad de plantear cualquier orden espacial alternativo e incluso introducir modificaciones en el ya existente (Martínez Lorea, 2013, p. 22).

Por otra parte, Suely Fragoso (2001) delimita la noción de “espacio concebido real”<sup>6</sup>. La autora sostiene que el “espacio concebido real” es aquel que es aprendido a través de un sujeto situado, es decir que el espacio dicho 'real' “es aprendido y concebido bajo influencia de las peculiaridades fisiológicas-anatómicas del sujeto de la percepción, de las circunstancias, de la cultura y de la organización social y económica en que se encuentra ingerido el mismo sujeto” (Fragoso, 2001). Motiva esta diferenciación nuestra percepción del espacio porque, tal como expone Fragoso (2001), se da “a partir de las relaciones que los elementos, dentro de nuestro campo de visión, establecen entre sí y con nuestro cuerpo”. Agrega además que dicha idea responde a dos modos de concebir al espacio propuestos desde las ciencias desde la Antigüedad occidental, a los cuales denomina *espacio absoluto* y *espacio relacional*.

<sup>6</sup> Esta autora, doctora en comunicación y Magíster en semiótica, problematiza desde Brasil, las categorías espacio, ciberespacio e hiperespacio con el advenimiento de las tecnologías digitales. La autora reflexiona que modifican no sólo “la organización social, económica y política mundial” sino también los modos de percibir, pensar y hacer sobre el mundo “real”(Fragoso, 2001).

Fragoso (2001) señala que, por un lado, “el espacio absoluto existe anterior e independientemente de los elementos que lo ocupan, y sus características fundamentales serían la homogeneidad y la infinitud” y, por otro, “el espacio relacional surge de las relaciones entre los objetos que lo componen”.

Ambos espacios son problematizados en relación con otras categorías que, en nuestra investigación, se corresponden con espacio y espacialidad respectivamente. La autora, siguiendo a Michel de Certeau, indica que hay también diferencias “entre la conceptualización del espacio y la experiencia espacial” (Fragoso, 2001). La distinción entre lugar y espacio le permiten distinguir entre espacio absoluto y experiencia espacial, donde nuestra experiencia se vincula con el espacio relacional (Fragoso, 2001).

En esta línea, el “espacio”, en tanto dimensión real, física, material, produce “espacialidad” a partir de la vivencia situada que tienen lxs sujetxs<sup>7</sup>. Las espacialidades hacen emerger las vivencias, habilidades, permanencias, trayectorias e interacciones que se experimentan en y sobre los espacios en relación a la percepción de lxs sujetxs. En este sentido, no son las mismas espacialidades las vivenciadas en un aula, que en la calle; en un banco, que en una plaza.

Siguiendo con esta línea argumental, tampoco es la misma espacialidad percibida y adquirida respecto de un acontecimiento teatral. Las espacialidades varían según el rol del sujetx: un espectador, un intérprete, un hacedor las perciben según sus subjetividades, roles y ubicaciones. La espacialidad escénica vivenciada desde la platea difiere de la espacialidad vivenciada desde el centro del escenario. Así mismo, no es la misma espacialidad aquella

experimentada individualmente que estando en grupo, aún cuando la experiencia sea sobre el mismo espacio, pues se trata de una espacialidad que se trama en un encuentro entre lo

7 Es decir, personas situadas en un contexto social-cultural, histórico, político, económico, religioso etcétera individual y colectivo. Inclusive esta experiencia cambia según sea en un grupo de amigos, o en familia; o con desconocidxs, jefxs, o enemigxs.

Esta diferencia puede aplicarse también a otras dimensiones de la experiencia, puesto que no es igual una espacialidad vivenciada con prisa que con pausa, con miedo o con seguridad. La morfología del espacio imprime también modificaciones en la percepción. En este sentido, no es igual la espacialidad vivenciada sobre un espacio circular que sobre un espacio octogonal, ni uno triangular, ni angosto, ni amplio, ni luminoso, ni oscuro, ni sobre cualquier espacio o evocación de espacialidad que nos suscite la memoria.

En resumen, diferentes espacios producen diferentes espacialidades, diferentes grupos sociales y sociedades producen espacios diferentes. Según Gonzalo Iparraguirre (2017), hay dos tipos de espacialidades: una se denomina *espacialidad hegemónica* y la otra *espacialidad originaria*. A la primera la define como “la conceptualización del espacio concebida por sociedades occidentales en distintos procesos de oficialización con el carácter de noción de espacio unívoca [...] aquella que se impone a otras buscando naturalizar su concepción como la única posible” (Iparraguirre, 2017, p. 76). Y a la segunda como “toda noción de espacio construida por un grupo social que no la concibe como noción única y unívoca” (Iparraguirre, 2017, p. 76). Esta diferenciación intenta “desnaturalizar la noción oficial que reproducen tanto los discursos políticos como los científicos que, por lo tanto, no permiten comprender otras espacialidades en las diferentes escalas de análisis geográfico y sociocultural en general” (Iparraguirre, 2017, p. 76).

El abordaje del espacio implica reflexionar sobre el “poder” y la relación que se establece respecto de la vida social que implantada por el sistema-mundo-moderno-capitalista deviene en racionalidad instrumental. El espacio es una dimensión de disputa por el sentido y por la relaciones poder-saber.

Si la tensión espacio/espacialidad tiene un rol central en el ejercicio del poder (Foucault, 1978 ; de Certeau, 1990), se puede pensar al espacio como uno de los dispositivos de “control social” (Foucault, 1976) e implantación de racionalidad instrumental del *sistema-mundomoderno-capitalista*. Para Michel de Certeau (1990, p. 129), el espacio es “un lugar practicado (...) resultado de un conflicto permanente entre poder y resistencia al poder, un producto de las operaciones que lo orientan, temporalizan, sitúan y lo hacen funcionar“. Por su parte, para Foucault (1976, pp. 131-137) el espacio es espacio disciplinario, que garantiza la obediencia de lxs sujetxs que lo ocupan.

Para reforzar nuestra conceptualización del espacio como dispositivo de poder simbólico, retomamos la noción de *habitus*<sup>8</sup>, propuesta por Bourdieu (2001), que permite clasificar al espacio como una de las estructuras estructurantes, que organizan las prácticas y las representaciones de lxs sujetos (Bourdieu, 2001).

En este mismo sentido, la relación centro/periferia constituye emplazamientos que sitúan hegemonícamente a la alteridad dentro (o fuera) del espacio social (Foucault, 1978) y, de ese modo, construyen las valoraciones *aiesthéticas* que son de nuestro interés.

Estos postulados problematizan al espacio en tanto dispositivo simbólico que posee un rol central en la construcción de la racionalidad hegemónica dentro de la que se configuran las relaciones sociales y de poder en las sociedades. El espacio vivenciado es generador de

espacialidades (hegemónicas u originarias). En consecuencia, es posible observar las formas de relaciones incorporadas por lxs hacedorxs y aprehendidas por lxs sujetxs, considerando

8 Según Pierre Bourdieu, el *habitus* se define como “el esquema de percepciones y categorizaciones con que aprehendemos la realidad, es el producto de la coacción que ejercen las estructuras objetivas sobre la subjetividad. La constitución de los *habitus* está ligada a la posición ocupada por el agente en el espacio social o en los distintos campos en los que participa. El *habitus* es un conjunto de relaciones incorporadas a los agentes, el cual a su vez configura un sistema de relaciones con el campo. Por otro lado, el campo está constituido por una estructura de relaciones, es una construcción histórica y social. Las posiciones ocupadas por los distintos agentes en los campos tienen una dimensión histórica, es decir, son el producto de luchas históricas, que a su vez se hallan inscritas en los cuerpos y son parte constitutiva del *habitus* de los agentes” ( Bourdieu, 2001).

además, que el espacio, en tanto construcción procesual, histórica y social-cultural interviene en las relaciones que allí se generan.

Los espacios escénicos, los espacios sociales o los espacios públicos son espacios reales, de dimensión absoluta y relacional (Fragoso, 2001), y que producto de sus morfologías y de las experiencias que los codifican (Certeau, 1990) establecen relaciones entre objetos y sujetos. Por lo que es posible analizar las particularidades morfológicas, subjetivas (aquellas emergentes del tipo de sujetx que lo vivencia: actriz/actor, espectadrx, sujetx, ciudadanx, educandx, entre otrxs) y relacionales.

En este sentido, lo hasta aquí expuesto nos permite sostener que, en tanto producción social, el espacio puede ser modificado y, en consecuencia, modificarse las relaciones sociales de poder que en él se construyen. Pero, ¿pueden aplicarse estas ideas de los espacios destinados al arte, y, en particular, a las artes escénicas? ¿Escapan a ellos las imposiciones hegemónicas del campo mercado del sistema mundo moderno capitalista? ¿están exentas de las tensiones que producen los dispositivos de poder-saber hasta aquí propuestas?

## 2.2 El espacio escénico y su evolución

El *espacio escénico* es, como propone Gastón Breyer<sup>9</sup>, la resultante de transformar objetivamente un “espacio zero”, un “área de veda”<sup>10</sup> (Breyer, 1987, 2005), a través de una propuesta *estética*, escenoplástica, dramática, y discursiva en el que se establece objetivamente un antes en el hecho artístico. En este mismo sentido, Breyer sostiene que esto sucede gracias a que el espacio escénico, se encuentra fundado en un pacto escénico entre

9 Arquitecto, escenógrafo y profesor argentino

10 Términos acuñados por Breyer y definidos en extensión en su trabajo “Ámbito Escénico” cuya lectura se recomienda

espectador-actor a través del cual se construye una espacialidad comprometida, un espacio escénico como un espacio exaltado creado por lxs sujetxs al plantar en terreno su estatura y “trazar el círculo mágico de fausto” (Breyer, 1968, p.8).

Por su parte, Rubén Szuchmacher<sup>11</sup> (2004), sostiene que el teatro se constituye en el espacio intermedio entre el espacio del espectador y el del actor o de la escena, en lo que se denomina “espacio liminal”, y propone al espacio escénico como “ese lugar que no es de nadie, ni de uno ni del otro”. Así mismo, afirma que el espectáculo cambia de acuerdo a cuál sea el lugar del espectador, o el ámbito o edificio teatral en el que se realice. Por eso insiste en que el espacio escénico “es la totalidad” que incluye espacio del espectador y espacio de la escena o del actor (Szuchmacher, 2004, pp. 44-45). En este sentido, considera que es vital la comprensión del espacio históricamente, pues es lo que vuelve significativo al material (2004, pp. 44-45). La función del espacio escénico será entonces, para este director, aquella que le permita al sujetx hacer un recorte de la realidad cotidiana, con el objeto de construir una “situación cero” y proyectar una experiencia de realidad y mundo, en la que se reconstruya un escenario de virtualidad e imagen (Szuchmacher, 2004, p. 21), en donde el hacedxr arma un cubo-soporte o

un espacio central circular o *frons scaena*, inventa, en alarde de exaltada heurística, el espacio escenario como “área de veda”, lugar de privilegio y excepción [...] la cual ha de entenderse como un “territorio de sentido”, apertura de significancia, contrapartida positiva a las geografías “sin sentido” de la realidad cotidiana” (Szuchmacher, 2004, p. 21, el entrecomillado es del original).

11 Director, regisseur, puestista argentino

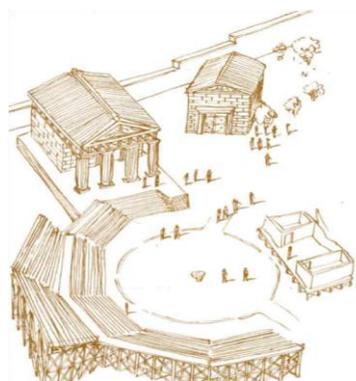
Estas definiciones nos permiten determinar que el espacio escénico, es resultante de las decisiones e intenciones estético/políticas que lxs hacedorxs (escenógrafxs, directorxs, regisseurs, arquitectxs) ejercen sobre las subjetividades de lxs espectadorxs.

### 2.2.1 . Los orígenes del teatro en occidente

En *Historia visual del escenario*, José Antonio Gómez (1997) muestra el devenir histórico

**Figura 1** de los escenarios, y en consecuencia del espacio escénico,

Primeras instalaciones para la celebración de las “grandes dionisiacas” en donde da cuenta de “los lugares más



representativos donde el hombre, a lo largo de su historia, se ha situado para dar vida a los personajes que representaba” (Gómez, 1997 , p.8). El autor propone que el primer “escenario”, configurado circular, se encontraría situado dentro de una caverna, o a cielo abierto, en espacios que hoy tal vez

*Nota: Adaptado de Historia visual del escenario (p.14), por J.A.Gómez, 1997. Editorial J.García*

*Verdugo* denominaríamos públicos o sociales, en donde las

sociedades prehistóricas realizaran aquellas ceremonias que respondieran a una necesidad mágica-ritual de consolidar una mirada del mundo, en donde danzaran alrededor de una fogata, un poste totémico o un altar, de un modo similar a lo que nosotros conocemos hoy como artes escénicas (Gómez, 1997, p. 9-14). .

Los estudios del teatro en occidente ubican el origen del teatro en la Grecia del 600 A.C, mediante la celebración de las denominadas “grandes dionisiacas”, aquellas festividades organizadas por los griegos en las que todos los ciudadanos se entregaban a ejercicios litúrgicos, procesiones, concursos de coros, y representaciones teatrales, organizadas en honor a Dionisos, inicialmente emplazadas en una explanada en forma de terraza situada al sur de la Acrópolis de Atenas, junto al santuario de Dionisos, tal como muestra la Figura 1.

Allí, se disponía un “ruedo” (espacio circular) para que actuara el coro en cuyo centro se ubicaba el altar de los sacrificios en torno al cual “se situaban las gentes” (Gómez, 1997, p.13). Estas celebraciones, que emparentan al teatro con el pensamiento mágico-ritual antiguo, lo emparentan también con una matriz pedagógica, que en la Grecia clásica, comienza a configurarse en torno al teatro.

Hemos señalado que el espacio social surge en respuesta a consensos, necesidades y contextos particulares de una sociedad que signa para un tipo de práctica social una espacialidad diferenciada destinada a tal fin. Hemos adelantado, que el espacio “escénico” prehistórico (el pre-helénico y el pre-colombino también), (desde una clasificación eurocéntrica), comparten una morfología circular que, a partir de la consolidación de Grecia como inicios de la civilización occidental, se modifica y comienza a configurar espacios escénicos que responden a un nuevo contexto socio-político.

Pues bien, las festividades que dan origen al teatro occidental, las "grandes dionisiacas", son el resultado de la apropiación cultural que los griegos realizan sobre el culto a Dionisos. Un dios tracio, que fue incorporado al panteón griego a raíz de su gran popularidad entre los griegos, principalmente, entre las mujeres, y en honor al cual se realizaban celebraciones caracterizadas por la exaltación y el éxtasis como elementos rituales para la *kathársis*. Aparentemente, ligadas a encuentros orgiásticos con gran participación de mujeres, celebración de sacrificios animales y consumo de sustancias alucinógenas, enfrentaban a la medida apolínea regente en la Grecia antigua (Nietzsche, 1871-2), lo que motivó la incorporación de Dionisos al panteón griego, y la transformación de las ceremonias mágicorituales en festividades controladas y organizadas, en las que paulatinamente las mujeres fueron excluidas de participar, como veremos más adelante. En este proceso, los griegos constituyeron la dualidad apolínea/dionisiaca en donde ejercieron control social sobre la desmesura dionisiaca a través de la representación teatral, y la progresiva construcción de un espacio escénico totalmente nuevo en donde prima lo vertical/horizontal y frontal por sobre lo circular.

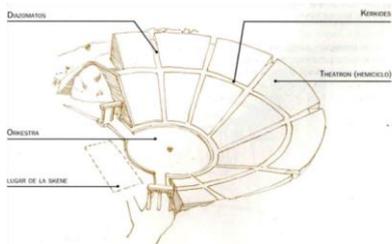
### **2.2.2 Evolución del espacio escénico**

Como presentamos en el apartado anterior, el espacio escénico, como tal, nace en relación a la constitución de un espacio oficial en donde llevar adelante la celebración de las grandes dionisiacas, que de a poco va alejándose de los sitios sagrados para constituir su espacio propio. Para ello, se aprovechan las laderas de las colinas de las Acrópolis en las que se ubica un graderío de piedras para el público, al que se denomina *theatron*. Este espacio, con forma de hemiciclo (U), aún mantiene como centro la base circular destinada al coro y al altar de Dionisio, detrás del cual se construye un espacio rectangular elevado denominado *skéne* en el

que, de frente, se sitúan los personajes y la acción (Gómez, 1997, p. 16), como podemos ver en la Figura 2.

El *theatron*, entendido aquí como el espacio del espectador, y por ende parte del espacio

escénico, contaba con divisiones generadas por



Esquema de un theatron griego

corredores y escaleras que ordenaban al público jerárquicamente, quedando reservados en las gradas delanteras inferiores los sitios para sacerdotes,

aristócratas, personalidades e invitados de honor.

Nota: Adaptado de *Historia visual del escenario* (p.15), por J. A. Gómez, 1997.

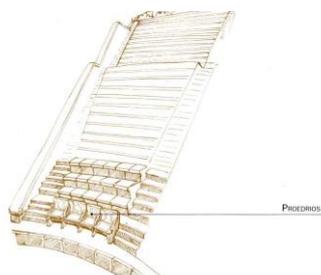
Editorial J. García Verdugo Mientras que las mujeres y esclavos se ubicaban en las gradas superiores más alejadas, y los adolescentes contaban con ubicaciones diferenciadas

(Gómez, 1997, p. 16), como se muestra en la Figura 3.

A partir de aquí (siglo V a.c) y en adelante, los griegos desarrollaron para el espacio de la *skene* un “cuerpo edificado” de 6 metros de altura, con azotea denominada *theologeion* donde

se ubican las estatuas de los dioses, que reemplazan el

Ilustración de las gradas delanteras (poedrios) reservadas para los sacerdotes de Dionisos, aristócratas e invitados de honor altar ubicado originalmente en el ruedo (círculo del coro). En el frente adosan un proscenio y



dos edificaciones que avanzan hacia la orquesta denominadas *paraskenian* que tienen como objeto ocultar la maquinaria teatral o *deux ex*

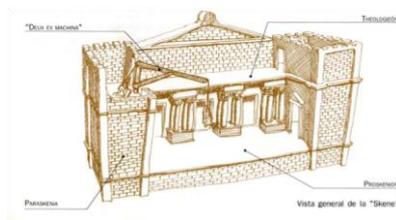
*machina* (Gómez, 1997, p. 17) de la vista de lxs

Nota: Adaptado de *Historia visual del*

*escenario* Editorial J. García Verdugo (p.16), por J. A. Gómez, 1997. espectadorxs. Así el espacio circular tiende a desaparecer

centrándose la acción sobre la *skene* y sobre el desarrollo de maquinaria escénica, tramoya y escenografía para la confección de los espectáculos<sup>12</sup> (Debord, 1967, pp. 7-167). Ha nacido, de este modo, el teatro occidental y la configuración de un espacio escénico particular, donde

**Figura 4** los próximos al acontecimiento serán los privilegiados y,  
Vista general de la skene



en menor medida, el resto de la población, quedando últimos los esclavos y las mujeres. Esta morfología se respetará a lo largo de la historia occidental con algunas

*Nota: Adaptado de Historia visual del* mínimas variaciones, pero sin modificar la producción del escenario (p.16), por J. A. Gómez, 1997. Editorial J. García Verdugo espacio escénico.

Cabe considerar, como dijimos anteriormente, que para los griegos, el teatro cumple una función pedagógica, por tanto ética, política y social, que busca consolidar un sistema mundo griego, en donde prima la noción de ciudadanos y de no ciudadanos en relación a los sujetos que asisten masivamente a estos eventos espectaculares. Gastón Breyer (1968), en base a las

12 Guy Debord en “La sociedad del espectáculo”(1967) indica que “Toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” y que en este sentido, “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.”(Debord, 1967. Pp, 7-9).

propuestas de Luis Jovet<sup>13</sup>, en el inicio de “Teatro: el ámbito escénico” , sostiene que es en el pacto escénico, de espacialidad comprometida, donde surge el fondo arcaico del teatro, donde se encuentra la verdad y la necesidad (Breyer, 1968, p. 7).

Esta consideración, permite sostener que a partir de este momento no se propone el espacio relacional como espacio de experiencia estética, y para los espectadores. Sino que basará en adelante su preocupación por el desarrollo técnico-escénico, y que ubicará a los sujetos, de acuerdo a las jerarquías sociales. Ello promoverá el desarrollo de un teatro sobre el escenario, y no en función del espacio escénico y de la relación sujeto/objeto. La nueva morfología escénica hegemónica encuentra su máximo desarrollo técnico-espectacular en el teatro italiano de los humanistas del Siglo XVIII, a través de la consolidación de la caja escénica actual en el período neoclásico. En torno a ello, pueden articularse las reflexiones de Roger Bastide,

mencionadas en el capítulo I, en las que propone que los juicios estéticos son colectivos y que ellos son producto de tres momentos históricos: el pre clasicismo, el clasicismo y el postclasicismo (Bastide, 1948, pp. 44-46).

En este sentido, y desde una mirada indisciplinada, podemos sostener que el poder dominante de la Grecia clásica inicia la consolidación de una hegemonía social-cultural, basada en la transformación de los espacios relacionales en una suerte de espacios absolutos, configurados a través del distanciamiento, la división de clases, y la división entre aquellos consideradxs ciudadnxs y no ciudadanxs.

Más de 2000 años de historia han pasado desde el surgimiento del teatro hasta hoy y no lo suficiente se ha discutido acerca de la configuración de los espacios escénicos. Dichos debates han girado en torno a la aparición de experiencias ligadas al arte político, al teatro político, a los movimientos de vanguardia, las revoluciones, y las resistencias a los avances

<sup>13</sup>Actor, escenógrafo y director de teatro francés (1887-1951).  
indiscriminados del sistema mundo moderno-capitalista. Esa discusión ha disputado, desde el campo simbólico, la predominancia de la imagen como forma de representación del mundo, propuesta e implementada por un sistema de matriz colonial, racista y patriarcal. La afirmación de la intelectual descolonial Silvia Rivera Cusicanqui acerca de cómo se “olvida un conocimiento articulador de contradicciones, revolcador del tiempo de lo existente con las sutiles armas de lo paradójico , de lo escondido y olvidado, de lo antiguo y lo pequeño” ( Rivera Cusicanqui, 2018, p. 30) permite inferir, en los países periféricos/colonizados, que el desarrollo de las artes en general y las artes escénicas en particular han ido de la mano de la implantación de una espacialidad escénica hegemónica que estructura el campo de lo simbólico a través de la construcción de los teatros oficiales<sup>14</sup>. Esta cuestión nos permite introducir el problema del

espacio escénico el teatro del Siglo XX, sus resistencias y sus emergencias con un foco puesto en el contexto latinoamericano y que problematiza experiencias estético-políticas diversas que disputan desde el terreno del teatro, como espacio de resistencia, a las formas de dominación hegemónicas que conllevan a una producción de una subjetividad que se trama en la colonialidad del poder-saber (Quijano, 2000).

### **2.3 Espacio escénico en el Teatro del Siglo XX: resistencias y emergentes**

El Siglo XX es el siglo de revoluciones, movimientos estéticos de vanguardia y de grandes desarrollos técnico-tecnológicos (Anderson, 1993). A partir de aquí la imagen se establece

<sup>14</sup> En el transcurso de la investigación para el desarrollo de la presente tesis, hemos encontrado que notablemente la inauguración de los Teatros oficiales en las principales ciudad latinoamericanas se han dado en simultáneo con los procesos de independencias y de constitución de los estados nación. Éste aspecto no lo abordaremos en su complejidad aquí, puesto que requiere de un desarrollo propio que lo asuma en profundidad, pero llama la atención.

como elemento predominante en los mercados del arte y de la comunicación. La consolidación del cine como lenguaje provee a las artes de nuevos recursos semióticos. A partir de esto, en la Europa de entreguerras, sobre todo en Alemania y Rusia, se posibilitan reflexiones sociales en torno a la puesta en escena de la clase obrera como sujeto histórico, protagonista de su época por primera vez en la historia, tal como es el caso de Bertold Brecht y el desarrollo de su Teatro Épico. El teatro de inicios de Siglo, sobre todo en los años previos a la Primera Guerra Mundial, se distancia del drama romántico burgués y avanza hacia un Teatro naturalista, que busca reproducir tal cual la realidad. En una Europa convulsionada por las guerras, que presenta al proletario como sujeto social distante de la burguesía, se articulan nuevos movimientos artísticos que conciben al proletariado como principal destinatario o consumidor. Se plantea

necesario, por ello, la consolidación de un Teatro que lo asuma como sujeto y que se aleje del drama histórico como relato tal como sostenía la concepción burguesa, que entiende al teatro como por encima de lo cotidiano, con objetivo de dominar los sentimientos y las almas. En este sentido, el teatro pretende intervenir en los acontecimientos, haciendo política y no solo representando. Surge, entonces, el denominado teatro político (Solís Díaz, 1976).

Estas convulsiones presentan nuevos proyectos de tipologías teatrales que reflejan el sentir de la época, en pos de un teatro comprometido con los acontecimientos de la época. Tal como sostiene Juan Ignacio Prieto López (2013, p. 2): “estas reformas partieron del rechazo al teatro naturalista al considerarlo un fiel reflejo en la escena de la sociedad burguesa del siglo XIX con temas que no atendían a la realidad social y política del momento y que además restringía las posibilidades escénicas y despreciaba el lenguaje específico del teatro”. En esa búsqueda de un teatro político, emergen proyectos de tipología teatral diversa que, aunque no fueron construidos, muestran las tendencias de las vanguardias de concebir un nuevo *lugar* para lxs espectadorxs, en función de una nueva concepción acerca de su rol e importancia en el acontecimiento teatral, que van en línea con las transformaciones sociales de la época.

En esta línea, aparecen proyecciones ligadas al desarrollo del denominado *teatro total*, hacia mediados de la década de 1920, que muestran como

El teatro se convirtió en un punto de encuentro entre arte y la técnica modernas en la tarea de definición de la nueva tipología teatral en la que se fusionarán arquitectura, luz, ritmo y movimiento actuando conjuntamente en la construcción del espacio arquitectónico moderno, el teatro total. En este proceso todos los elementos presentes en la escena fueron replanteados, todos los medios disponibles empleados, todos los principios cuestionados y reformulados. (Prieto López, 2013, p.3)

Un claro ejemplo es el proyecto de Walter Gropius<sup>15</sup>, quién diseña --para Erwin Piscator-- un “Teatro total” que busca producir un teatro-instrumento muy perfeccionado, desde el punto de vista de la técnica, al mismo tiempo que algo variable y por lo tanto capaz de satisfacer las pretensiones de los diversos directores artísticos en cuanto a los cambios escénicos. Además, ofrece en alto grado la probabilidad de que el espectador participe activamente en el movimiento escénico, a fin de hacerlo más eficaz (Gropius, 1931).

El “Teatro total” problematiza, entre otras cosas, la función pasiva asignada al espectador y propone romper la denominada cuarta pared, suprimiendo la barrera levantada entre espectadores y escenario durante más de veinte siglos. Aún así, alrededor de 1945, aparece en la Europa de las Guerras el “Teatro de bolsillo” que trabaja en tabladros improvisados en tabernas y bien cerca del público, sin parafernalia escénica más que sus voces, sus cuerpos y

15 arquitecto, urbanista y diseñador alemán, fundador de la Escuela de la Bauhaus  
gestos en cercanía. Por otro lado, surgen experiencias que incorporan el cine y la luz, hasta llegar al “Teatro Negro”, y se acercan a la problematización sobre los espectadorxs que propone al “Teatro Circular”.

En Latinoamérica, a partir de mediados de Siglo XX en adelante, en consonancia con los movimientos de crítica al colonialismo, en un escenario político en donde se litigó y se confrontaban las representaciones del mundo nacional, del pasado, de sus instituciones, de la cultura toda, en relación con lo legítimo/ilegítimo, legal/ilegal, democrático/no democrático, la hipótesis de conflicto adquirió una dimensión histórica (Fernández Mouján, 2016), surge un teatro que no se comprendía como tal “sin antes mostrarse comprometido con su acción social (en principio) y con su voluntad estética (en segundo plano)” (Dimeo Álvarez, 2007, p. 122) . En este contexto se extiende una larga lista de experiencias que encarnan lo popular como

centro que se aleja del pensar “burgués”. Esta situación atraviesa las décadas del Siglo XX hacia el Siglo XXI en Latinoamérica, en donde “predominaba así, una fuerte influencia de la creación en la escena, a través y por medio del uso de las imágenes (tanto como lo hizo y experimentó Piscator y Brecht), antes que darle mayor supremacía al texto” (Dimeo Álvarez, 2007, p.127). De estas experiencias, que son muchas y variadas, nos encontramos con que

El Espacio Teatral Latinoamericano rompe absolutamente con una concepción a la italiana, hace y construye una ruptura total con este concepto y tipo de teatralidad. [...] En América Latina no existió ningún referente para designar un concepto moderno, racionalista, periódico de espacio escénico. Y luego entonces, todo aquello que pudiera estar al alcance del teatro, se transformaba en lugar de reunión, de convivio

[...] lugares prohibidos, espacios abandonados, un autobús, terrenos baldíos, etc., se volvieron lugares para la realización de los procesos espectaculares, performativos ( Dimeo Álvarez, 2007, p. 132)

El teatro en Latinoamérica fue a lo largo del Siglo XX situándose en espacios al margen, constituyendo espacios escénicos en las periferias o heterotopías, en los espacios otros ( Foucault, 1978), como parte de la fundamentación política para sus acontecimientos, y como elemento de transgresión. En este sentido, señala Dimeo Álvarez (2007, p. 132) que, es en la utilización de otros mecanismos y tipos de espacios “se termina por romper con los juegos de “ilusión” que intentaba generar la escena a la italiana, el teatro clásico, el teatro burgués y el teatro naturalista de finales del siglo XIX y principios del siglo XX”.

Un ejemplo de ello es “Teatro del oprimido”. Propuesto por Augusto Boal, en 1960, refiere a la relación arte/sociedad y manifiesta la pujante necesidad de ruptura con el sistema mundo establecido pocas veces se centraliza en el texto y en el actor. Allí se pone en el centro de la reflexión política, la praxis del espectador, a quien se concibe como sujeto partícipe del

acontecimiento. Además, más allá de una filosofía teatral, se trata de una pedagogía teatral que asume a los sujetos participantes del hecho artístico. En este tipo de teatro, al que podemos inscribir dentro de la tradición del teatro político, el eje se encuentra sobre lxs sujetos. Es más, como sostienen Alvarado Castro y Alvarez Barragán, si cambiamos la mirada de la praxis teatral desde el modo de hacer al modo de hacerse podremos encontrar el cambio de paradigma desde la hermenéutica del texto a la del sujeto. Este encuadre teórico sólo es posible si damos la importancia que merece al proceso vivido, al proceso de subjetivación, en este caso subjetivación política desde ejercicios de praxis teatral” (Alvarado Castro y Alvarez Barragan, 2016 , pp. 8-9)

Las experiencias de teatro latinoamericano de mediados del Siglo XX muestran como la modificación de las tendencias en la relación obra/actxr, obra/espectadxr forman parte, no sólo de las búsquedas de nuevos estilos, sino que van en línea con las transformaciones de lxs sujetos sociales existentes, y con la emergencia de nuevxs sujetos sociales. Del mismo modo, que evidencian las articulaciones que desde el campo de lo social-cultural se conciben como necesarias para el acontecimiento de experiencias críticas, entre las cuales la configuración de una relación espacial diferente a la hegemónica, es una de las que permite poner en juego las identidades culturales, las historias y las subjetividades de lxs sujetos partícipes, y que podríamos decir dan lugar o promueven la producción de *aiesthesis*.

Los aportes teóricos expuestos hasta aquí, permiten dimensionar lo fértil, lo dinámica, relacional y diversa que es la problematización de la producción del espacio escénico, la investigación en artes escénicas y su relación con las sociedades. A partir de los cuales, hemos podido avanzar en teorizaciones que vinculan de forma estrecha a las teorías críticas de las periferias con el campo expandido de las artes y sus producciones estéticas, particularizando en la teatralidad expandida y la *aiesthesis* decolonial, la complejidad que el espacio, en tanto

dispositivo de poder, presenta sobre la producción de subjetividades e identidades culturales. En este sentido, estas interpretaciones críticas indisciplinadas aportan a pensar la producción/reproducción social-cultural del espacio como un campo prolífico de indagaciones desde múltiples disciplinas y prácticas.

A continuación, retomamos el desarrollo teórico desplegado en torno a las categorías de esta investigación, para identificar manifestaciones de las mismas en los testimonios de lxs espectadorxs y lxs hacedorxs de la obra “Eva y Victoria, la huella de una grieta” (Grupo Teatro Vivo, 2017-2019) en la comarca Viedma-Patagones.

### **CAPÍTULO III**

#### **El espacio y la experiencia en el acontecimiento**

En el presente capítulo se desarrolla el análisis del material del trabajo de campo desde una posición epistemológica crítica e indisciplinada y descolonial que asume a la autoetnografía como estrategia metodológica cualitativa. Es decir, un enfoque epistemológico crítico que rompe con la dicotomía y escisión sujeto-objeto, al mismo tiempo que parte de un contexto situado, que vincula -desde la práctica misma- el involucramiento de quien investiga y la cuestión metodológica y teórica en clara articulación con el problema de estudio. Tal como indicó Michel Foucault (1979), los discursos están determinados por el contexto histórico en que son enunciados produciendo efectos de una cierta verdad delimitando lo pensable y lo no pensable.

En función de las categorías teóricas planteadas y de los objetivos propuestos, se elaboraron dos grupos diferentes de entrevistas estructuradas. El primero de ellos agrupó a sujetos

espectadorxs, participantes voluntarixs, de la obra teatral *Eva y Victoria*, la huella de una grieta (Teatro Vivo, 2017-2019). Y el segundo a lxs hacedorxs de la misma.

Con el objeto de analizar los datos y poder indagar sobre las percepciones, las miradas y las vivencias de lxs entrevistadxs durante el acontecimiento, se les preguntó a estos grupos acerca de su experiencia en el espacio propuesto, sobre la puesta, y se indagó sobre su percepción del espacio escénico. Para ello se tipificó a lxs sujetos de acuerdo a su “rol” en relación al objeto de análisis (hacedorxs, espectadorxs), lo que permitió establecer diferencias respecto de los datos recopilados. Decisión metodológica que respondió a la concepción del arte como campo de acción y de producción, desde la cual, y en este caso, podremos analizar los modos de producción y vivencia de la espacialidad de lxs sujetxs. Al asumir que “todo discurso está “situado” (Stuart Hall, 2010, p. 349) distinguimos acciones, de intenciones y percepciones que sobre el espacio se ejercieron o resultaron. Esto se debe a que, al acontecimiento que se estudia, le antecede un trabajo de diseño que plasma intenciones estéticas y políticas acerca de qué es lo que se desea provocar en lxs espectadorxs.

De modo que se indagó acerca de las marcas de colonialidad presentes en lo discursivo y en sus prácticas y buscamos, en particular, hacer explícito el poder simbólico y crítico que se agencia a través del espacio. En torno a ello buscamos los índices de la generación de estados, relaciones y asociaciones que manifiestan lxs espectadorxs, más allá del mero disfrute o goce estético, o *aiesthesis*. Pues, como sostiene Pierre Bourdieu, “el poder simbólico es, en efecto, ese poder invisible que no puede ejercerse sino con la complicidad de los que no quieren saber que lo sufren o que lo ejercen” (Bourdieu, 2000, pp. 65-73), deseamos hacer visibles los hilos que entraman la microfísica del poder (Foucault, 1979) ese poder a fin de encontrar pruebas de generación de racionalidad, identidad, colonialidad del poder-saber, modernidad y poder hegemónico del espacio en tanto dispositivo y cómo todo ello produce una subjetividad

determinada por el contexto histórico que la produce. Es por ello que los datos recopilados se presentan mediante un análisis que indaga sobre las intenciones de lxs hacedorxs, sobre las percepciones de lxs espectadorxs, las compara, cruza y relaciona, junto a las reflexiones sobre la experiencia de la espacialidad de lxs sujetxs en contexto COVID-19 (ver Cuadro 3 en **Anexos**)

De acuerdo a las especificaciones ordenadas en el Cuadro 1 (ver **Anexos**) se organizó primero la información cuantitativa en relación a lxs entrevistadxs, de acuerdo a las variables de género, edad y actividad (ver Cuadro 4 en **Anexos**).

**Cuadro 4**  
Descripción de la población

<b>N</b>	<b>Edad</b>	<b>Género</b>	<b>Actividad</b>	<b>Rol</b>	<b>Espacio No tradicional</b>	<b>Espacio tradicional</b>
<b>1</b>	50 – 65	mujer	otras	espectadora	x	x
<b>2</b>	> 65	mujer	otras	hacedora	x	x
<b>3</b>	35 – 50	hombre	otras	espectador	x	x
<b>4</b>	50 – 65	mujer	a. escénicas	espectadora	x	
<b>5</b>	18 – 25	mujer	a. escénicas	hacedora	x	x
<b>6</b>	35 – 50	mujer	a. escénicas	espectadora	x	
<b>7</b>	> 65	mujer	otras	espectadora		x
<b>8</b>	50 – 65	hombre	otras	espectadora		x
<b>9</b>	> 65	mujer	otras	espectadora	x	
<b>10</b>	35 – 50	mujer	a. escénicas	espectadora	x	
<b>11</b>	35 – 50	hombre	otras	espectador		x
<b>12</b>	25 – 35	mujer	a. escénicas	hacedora	x	x
<b>13</b>	50 – 65	mujer	otras	espectadora	x	x
<b>14</b>	50 – 65	hombre	a. escénicas	hacedor	x	x
<b>15</b>	>65	hombre	a. escénicas	espectador	x	
<b>16</b>	35-50	hombre	otras	espectador	x	
<b>17</b>	35-50	mujer	otras	espectadora	x	
					<b>14</b>	<b>10</b>

En la tabla encontramos, por un lado, los datos correspondientes a lxs participantes conforme su edad, su género, su actividad y su rol en el acontecimiento analizado, junto con el tipo de espacio del cual participaron. Estos datos nos permitieron realizar el análisis de sus entrevistas

a partir del agrupamiento de testimonios conforme a las dos variables de principal interés para esta investigación: el rol y el tipo de espacio.

En este sentido, hemos detectado algunos sesgos en la población, que describiremos a continuación.

Del grupo de espectadorxs se desprende, por un lado, una mayor cantidad de testimonios referidos a la experiencia en espacios no tradicionales, que aquellas acontecidas en espacios tradicionales. Por otro, mayoritariamente respondieron mujeres de entre 35 y 50 años.

Además, en siete de los casos, lxs espectadorxs vieron la obra más de una vez, y lo hicieron en los dos tipos de espacios. Por último, la mitad de los testimonios provienen de personas ligadas a las artes escénicas, y la otra mitad a personas de actividades ligadas a actividades de las ciencias sociales, humanas y exactas.

Por su parte, del grupo de lxs hacedores encontramos testimonios que, por su rol, responden a ambas disposiciones espaciales indagadas.

De aquí, se obtuvo el panorama de origen de las reflexiones, en relación con los roles de lxs entrevistadxs, y se organizó el análisis de las conceptualizaciones emergentes de sus testimonios respecto de su relación con el objeto de estudio.

Las preguntas (ver Tabla Preguntas en **Anexos**) , diferenciadas por roles a partir de la estructura del formulario online, permitieron organizar los datos considerados relevantes para el análisis, posibilitando diferenciar las concepciones, percepciones y conceptualizaciones emergentes sobre el espacio experimentado por parte de lxs sujetxs entrevistadxs. Así como, por el otro, ordenar las asociaciones que lxs entrevistadxs realizan respecto de sus experiencias en el acontecimiento. Esto permitió vincular morfología espacial y percepciones.

A continuación, se presenta la sistematización de los datos obtenidos de las entrevistas realizadas a hacedorxs y espectadorxs de la obra *Eva y Victoria*, la huella de una grieta del Grupo Teatro Vivo. Se consideran para ello, como dimensiones de análisis, las críticas a la Modernidad-colonial, la racionalidad, la hegemonía, la colonialidad poder -saber, el dispositivo, espacio social, teatral y público.

Tal como hemos señalado las entrevistas fueron estructuradas y se elaboraron a partir de las potencialidades escénicas propuestas desde el campo del diseño escénico, utilizadas como variable a la hora de realizar el presente análisis.

### **3.1 Sobre el acontecimiento escénico**

*Eva y Victoria* (Ottino, 1992) es una obra de teatro argentina que relata un encuentro entre Victoria Ocampo y Eva Duarte de Perón a razón de la proclamación en 1949 del voto femenino en Argentina. En ella, la autora plantea dos espacio-tiempos ficcionales. Por un lado, un primer espacio-tiempo es la casa de Victoria Ocampo en 1947, en pleno apogeo de la primera presidencia de Juan Domingo Perón. Por el otro, un segundo espacio-tiempo es la habitación de Evita en 1952, ya enferma y pocos meses antes de su fallecimiento. La obra, que representa un escenario posible, de lo que podría haber ocurrido en un encuentro entre estas icónicas mujeres de la política, la cultura y la historia Argentina, en la cual, a través de saltos espacio temporales entre actos, se representan las tensiones políticas, sociales y económicas que atraviesan el imaginario encuentro.

Desde 1992, *Eva y Victoria* se ha representado en muchas oportunidades, por diversos elencos, con adaptaciones diferentes en distintas salas del país. El presente análisis se centra en la propuesta escénica y en las funciones realizadas por el Grupo Teatro Vivo en la ciudad de

Viedma entre noviembre de 2017 y diciembre de 2018 de las cuales formé parte como diseñadora escénica, equipo directivo y productora.

Esta puesta en escena, fiel al texto dramático de Ottino, propuso un espacio escénico no tradicional en el que se buscó poner en tensión la pasividad y objetividad de lxs espectadorxs a través de la configuración de un espacio escénico oval o semicircular. En esa dirección fue la propuesta del director Carlos Marsero, quien deseaba poner de manifiesto las tensiones sociales presentes en la sociedad argentina desde finales de 2015, durante un gobierno, que se ocupó de profundizar supuestas “diferencias” bajo el nombre de “la grieta”, en pos de debilitar la unidad popular necesaria para repeler su política económica. En continuidad con lo antes señalado, se propuso un diseño escénico que ponderó la experiencia estética por sobre la contemplación y lo hizo a través de la configuración de un espacio escénico cuya pretensión fue generar reflexiones ético-estéticas en lxs espectadorxs. Esta obra recorrió algunas localidades de la Provincia de Río Negro y se presentó, en total, dieciocho veces entre los años 2017 y 2019.

Cabe aclarar que la propuesta realizada por el Grupo Teatro Vivo no implicó la incorporación de lxs espectadorxs al acontecimiento excepto por la disposición espacial de los mismos. Es decir, se trata de una puesta de realismo histórico, de teatro no performativo, sin cortes, ni interludios, sin narraciones ni interacción con el público. Las actrices sostuvieron la ilusión de la cuarta pared durante todas las funciones y nunca se invitó al público a participar ni intervenir.

### **3.2 Sobre los espacios escénicos, los espacios teatrales y sus tipificaciones en la obra**

Los testimonios recogidos corresponden a las funciones realizadas en la Ciudad de

Viedma, en las salas La Salamandra, Sala Mayor del Centro Municipal de Cultura de Viedma ( CeMuC), y el Teatro El Tubo, cada una de las cuales posee una tipología propia en función de la cual se montó y adecuó la puesta de la obra. En dos de ellas se propuso un espacio escénico semicircular. La tercera implicó que la puesta sea adaptada a una tipología de escena frontal (de tipología scaenae frons<sup>1</sup>) por las características de la sala. Dentro de las primeras, se encuentran las funciones realizadas en La Salamandra y en la Sala Mayor del CeMuC. Y dentro de las segundas las funciones realizadas en el Teatro El Tubo, en donde la puesta tuvo que adaptarse a una disposición frontal.

### **3.2.1 Tipologías de las salas**

Como explicamos en el Capítulo II, apartado 2.3, existen diversas tipologías de salas teatrales, escenarios y espacios de representación escénica. Cada una de ellas se corresponde con tradiciones, épocas, sociedades y culturas diversas. En este apartado, graficamos los espacios sobre los cuales recopilamos los testimonios, a través de los esquemas de sala y sus espacios escénicos configurados para la obra, con el fin de presentar la particularidad técnica que cada una tiene y cómo fue abordada por el Grupo en la puesta analizada.

Cada una de estas salas tiene su particularidad, en función de la cual se realizan adecuaciones a la hora de montar una puesta (mayor o menor superficie para escena, mayor o menor superficie para público, mayor o menor cantidad de varas en parrilla, mayor o menor acceso a recursos luminotécnicos, por mencionar algunas más de las vistas hasta aquí). Estas particularidades técnicas, que denominamos “tipologías de salas”, plantean, en diferente medida, relaciones diversas entre espectadorxs y escena en función de las cuales variaron las experiencias recopiladas. Una de ellas es la relación sujetx/objetx que plantean cada una en

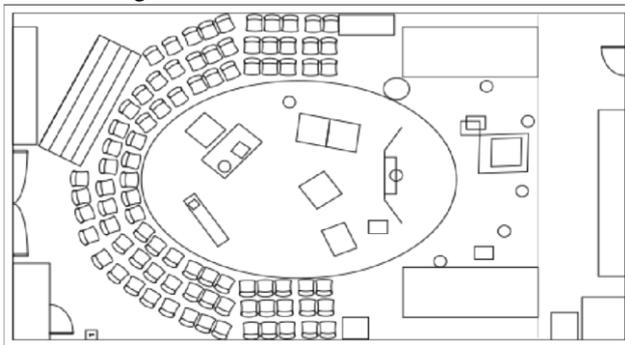
función del punto de vista que proponen para sus espectadorxs que se expondrá posterior a la descripción de las salas.

### **A) Tipología de sala y espacio escénico en La Salamandra**

La Salamandra es una vieja usina, un antiguo galpón lindero al puente ferrocarrilero que une Carmen de Patagones con Viedma, y que aloja aún los esqueletos de las antiguas máquinas que hacían funcionar los mecanismos. Además fue durante muchos años un espacio autónomo de actividades artísticas y culturales. En este espacio escénico no tradicional, de planta rectangular, de aproximadamente 6 mts de ancho x 20 mts de largo, se realizó el estreno de la obra y muchas de sus funciones. Con una capacidad de entre 80 y 100 espectadorxs por función, se estableció aquí, el espacio escénico original de la puesta, definido como semicircular tal como grafica la Figura 6 que se presenta a continuación.

**Figura 6**

Planta escenográfica semicircular para *Eva y Victoria, la huella de una grieta*. La Salamandra 2017-2019



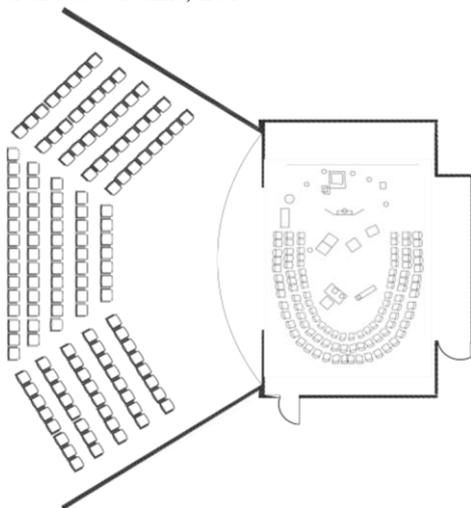
*Nota: fuente de elaboración propia. Adaptado de Eva y Victoria, la huella de una grieta, La Salamandra 2017-2019. Material de trabajo escenográfico.*

### **B) Tipología de sala y espacio escénico en Sala Mayor, Centro Municipal de Cultura**

Por su parte, la Sala Mayor del Centro Municipal de Cultura de Viedma es una sala teatral oficial, con una capacidad para 450 espectadorxs aproximadamente, que carece de elementos

de escenotecnia acordes a sus potencialidades. Con una tipología tradicional de caja escénica a la italiana y platea dispuesta en forma de hemiciclo. Como establecimos en el Capítulo II Apartado 2.3, el espacio escénico denominado “a la italiana”, es aquel que dispone y sitúa a lxs espectadorxs en una relación de frontalidad respecto de la escena, en donde prima la construcción de una única perspectiva visual basada en el cono óptico, con origen en el Siglo XVII, desde la mirada de un “espectadxr ideal”. Este tipo de arquitectura de sala teatral, y configuración de espacio escénico, junto con sus antecesores (corral de comedia, teatro isabelino) establece el concepto de “cuarta pared” la cual asume la separación entre espectadorxs y escena, así como establece en el espacio espectral, ubicaciones basadas en la distinción de clases propias de la sociedad feudal y burguesa. En la puesta en escena de la obra *Eva y Victoria* se utilizó el escenario como espacio escénico; es decir, se empleó solo el espacio de escenario tanto para el montaje como para disponer al público. Podemos ver dicha disposición y tipologías en la Figura 7.

**Figura 7** Planta escenográfica para *Eva y Victoria*, la huella de una grieta. Sala Mayor, Centro Municipal de Cultura de Viedma, 2018



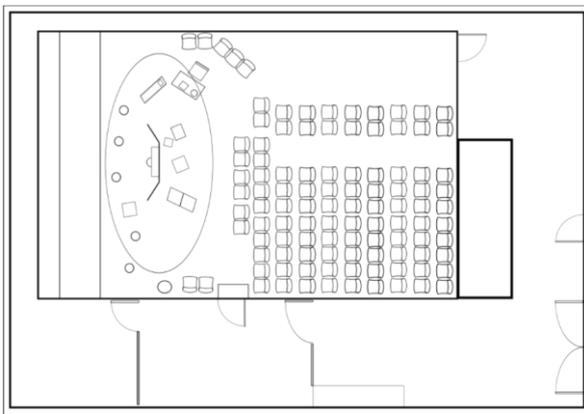
*Nota: fuente de elaboración propia. Adaptado de Eva y Victoria, la huella de una grieta, Sala Mayor, CeMuC Viedma 2018. Material de trabajo escenográfico.*

### C) Tipología de sala y espacio escénico en Teatro El Tubo

Por último, El Tubo es una sala de teatro independiente de la Ciudad de Viedma. Esta sala posee una tipología de escenario tradicional. Se trata de una sala cuyo escenario es de tipología frontal de caja negra, frente al cual se extiende una platea de butacas en grada para alrededor de 80 espectadorxs. En esta sala, la puesta de *Eva y Victoria, la huella de una grieta* tuvo que adecuarse a su tipología frontal, por lo que no configuró su espacio escénico original de planta circular o semicircular, sino sólo agregó algunas pocas ubicaciones en los laterales de la escena sobre el escenario, tal como se muestra en la Figura 8.

#### Figura 8

Planta escenográfica para *Eva y Victoria, la huella de una grieta*.  
Teatro El Tubo, 2018



*Nota: fuente de elaboración propia. Adaptado de Eva y Victoria, la huella de una grieta, Sala Mayor, CeMuC Viedma 2018. Material de trabajo escenográfico.*

### 3.2.2 Tipología de sala y cono óptico

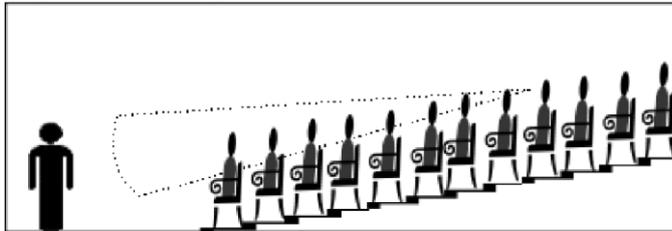
Las tres salas, que presentaban tipologías diferentes, proponen conos óptimos que modifican la percepción de lxs participantes. En tal sentido, distinguimos dos variantes según las salas estudiadas: el escenario a la italiana, de la Sala Mayor, el escenario frontal en la Sala de El Tubo, y el espacio semicircular, de La Salamandra.

Las tipologías de sala con escenario frontal, o a la italiana, conciben un único punto de vista “ideal” respecto de la escena, en función del cual se organiza la puesta en escenario.

Como podemos ver en la Figura 9.

**Figura 9**

Esquema de cono óptico

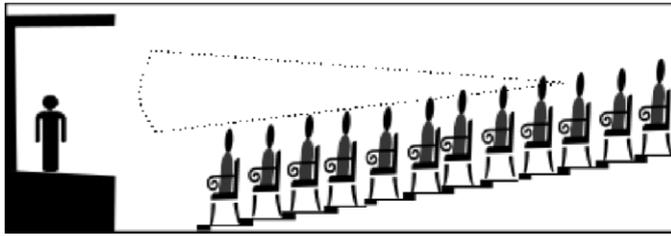


Nota: Fuente de elaboración propia.

Dicho punto de vista proviene de un denominado “espectador ideal” al cual se sitúa en el centro de la platea, y que tiene frente a sí, y dentro de su campo de visión, la posibilidad de ver la puesta “tal cual fue pensada/diseñada”. De este espectador proviene el “cono óptico” en función del cual se “construye la escena”, dispuesta en un “cuadro” centrado. A medida que los espectadores se alejan de ese sitio comienza a incorporarse a su “campo visual” espacios y elementos extraescénicos, tales como la parrilla, los hombros de escenario, el piso, por mencionar algunos, ello depende de la ubicación de los espectadores, que se alejan paulatina e indefectiblemente de la puesta ideal representada. Así mismo, en una sala de estas características, la relación público/escena se da en una única dirección producto de la disposición enfrentada entre la escena y la platea en la que se ubica a los espectadores, en paralelo, mediante filas, de forma escalonada, tal como gráfica la Figura 10.

**Figura 10**

Esquema de disposición de espectadores en escenarios de tipología frontal con caja escénica a la italiana

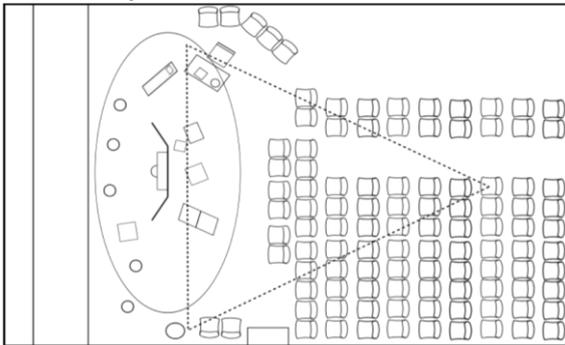


*Nota: Fuente de elaboración propia.*

En este tipo de salas, los sujetos despliegan su mirada (*cono óptico*), en una única dirección y lo hacen a través de un frente de escena, del que se encuentran distanciados. El cual podemos ver en la planta de trayectorias de cono óptico en la Figura 11.

**Figura 11**

Esquema de trayectoria de cono óptico en salas de tipología frontal con caja escénica a la italiana



*Nota: Fuente de elaboración propia.*

Esta tipología construye en el frente de escena, posea el escenario caja escénica o no, un plano a través del cual se concentra la mirada, como una ventana/pantalla en la que se observa la representación. Esta tipología se corresponde con la de los teatros denominados oficiales en Argentina y Latinoamérica; por ejemplo, encontramos los casos del Teatro Amazonas de la ciudad de Manaus (Brasil, 1896), el Teatro Colón de Bogotá (Colombia, 1892), el Teatro Municipal de Santiago de Chile (Chile, 1857/1873), Teatro Nacional de Sucre (Ecuador, 1886), Teatro Municipal Alberto Saavedra Pérez en La Paz (Bolivia, 1845) por mencionar algunos.

Entre las tipologías no tradicionales, la tipología semicircular presenta dos rupturas importantes. La primera de ellas es la ruptura con la noción del punto de vista ideal y, por ende, la concepción de un espectador ideal, porque, principalmente, rompe con la cuarta pared, ventana o pantalla. Es decir, rompe la idea de un único frente, un único punto de vista o un único plano de proyección para la mirada de los espectadores, tal como vemos en la figura 12.

**Figura 12**

Esquema de rupturas de la tipología semicircular



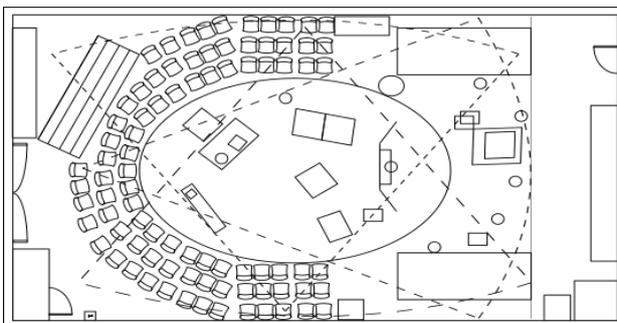
*Nota: Fuente de elaboración propia*

En esta tipología de espacio, los conos ópticos se entrecruzan, las miradas, si bien centran su foco en la escena, son panorámicas e involucran además de la escena, el espacio que circunda al sujeto, así como al resto de los espectadores presentes, que entran en su campo visual.

La segunda ruptura es con la idea del *distanciamiento*. Esta disposición aumenta la cercanía entre los sujetos y la escena. Para graficar esta particular forma de escenificar presentamos la figura 13.

**Figura 13**

Esquema de la tipología escénica semicircular con trayectorias de conos ópticos



*Nota: Fuente de elaboración propia*

Antes de continuar, mencionaremos algunos aspectos acerca de la noción de distanciamiento, dada su importancia para completar esta caracterización de las tipologías de los espacios teatrales y escénicos. En teatro, este término encuentra un antecedente fundamental, en *Verfremdungseffekt* o “efecto de extrañamiento”, acuñada por Bertolt Brecht (1898 - 1956) y desarrollada en el Teatro Épico (*Epischestheater*). Su base ideológica, filosófica y política reside en centrar la obra en ideas, en decisiones, y no en ficciones ilusorias que sumergen a los individuos en catátesis, recurso mediante el cual Brecht buscaba generar, en la Europa de entreguerras, un distanciamiento emocional entre público y representación con el fin de que el público pudiera reflexionar de manera crítica y objetiva. Ya que, en palabras del dramaturgo, la intención era buscar una “manera de interpretar” que devolviera el asombro a lo cotidiano, a lo acostumbrado, a fin de que aquello que se presencia resultara extraño y no naturalizado (Brecht, 1933/1947, pp.167-168).

Para ello, Brecht orquestaba interrupciones entre actos mediante el uso de carteles, de actores dirigiéndose a los espectadores, entre otros. Esta noción la haremos conjugar aquí con el término *остранение* u *ostranenie*, “extrañamiento”, acuñado por el formalista ruso Víktor Shklovski (1893-1984), según quien la representación artística debía ser entendida mediante el extrañamiento y la desautomatización en el marco común del pensamiento metafórico. Para este autor, “el propósito del arte es el de impartir la sensación de las cosas como son percibidas y no como son sabidas (o concebidas)” otorgando al arte la capacidad de “extrañar a los objetos” (Shklovski, 1916, pp. 12)., En este sentido, entiende que el “proceso de percepción no es estético como un fin en sí mismo y debe ser prolongado” donde el objeto no es lo importante sino la posibilidad de experimentar la esencia artística de un objeto ( Shklovski, 1916, p. 12).

### 3.3 Las intenciones de lxs hacedorxs

En los testimonios de lxs hacedorxs, aparecen índices de las intenciones estético-políticas respecto a la puesta teatral que se propusieron y por las cuales se decidió, cuando la sala permitió, configurar un espacio escénico semicircular/oval/circular.

Tal como se ha señalado en el inicio del capítulo, hubo una intención estético-política por parte del Grupo de Teatro Vivo respecto a no realizar una puesta convencional, y que en palabras del director se resume:

Hay muchos aspectos a destacar, ya que no fue para nada una puesta convencional. Planteamos un espacio oval, delimitado en su proceso por la presencia del público, allí transcurrían las escenas en la casa de Victoria y dos tiempos, un presente donde se iniciaba el recuerdo y el pasado más remoto de la historia, un pasado que en verdad es una ficción pero el lugar, la casa de Victoria es real. Y luego, dentro del mismo óvalo pero hacía foro se presentaba el "palacio" de Eva donde pasará sus últimos días. Estos dos espacios se dividían por un artefacto que según se iluminaba, era la ventana en casa de Victoria o el tocador y espejo de la habitación de Eva. Los campos sonoros eran también de suma importancia (S14)1.

En los testimonios de lxs hacedorxs, se resalta lo experimental de la puesta, en el trabajo con una espacialidad que busca cuestionar los límites de una puesta clásica, a la vez que busca desestructurar, integrar, humanizar. Veamos cómo se expresan:

1. “se planteó una puesta experimental, con el público rodeando casi toda la escena, lo cual permitía un mayor acercamiento de los espectadores para que se empaparan de esta historia” (S5)

2. “En el caso de "Eva y Victoria: la huella de una grieta" y su espacialidad, se buscan cuestionar esos límites [...] rompiendo con la representación común” (S5)

3. “Desarmar las estructuras nos permite reconstruir la Historia y el completar nuestras miradas nos ayuda a tener una comprensión integradora y más humana de la historia” (S14)

4. “Creo que la configuración espacial propuesta modificó la obra definitivamente. Era nuestra intención. Nos permitió darles a los personajes una dimensión más humana, percibir sus contradicciones, exponer sus penas y dolores” (S14)

5. “Esta obra, desde el espacio, propone diluir la división, la grieta, tan marcada entre estas dos mujeres que rigen dos mundos diferentes. Se propone entrelazar estas dos realidades de estas dos mujeres que se reúnen por un objetivo en común: el sufragio femenino” (S5)

6. “la fundamentación dramática de la configuración espacial propuesta es la invitación a formar parte a lxs espectadorxs de la escena” (S12)

7. “Partimos de una concepción espacial integradora e intimista con la intención de que el espectador se sienta un testigo de la historia” (S14)

8. “Nuestra clara intención política fue achicar o al menos comprender un poco más la brecha ideológica que disrumpe nuestra sociedad” (S14)

9. ”Partimos de un círculo como parte de un todo en espacio y tiempo. Lo concebimos así porque la intención era trabajar sobre la memoria y la fantasía generar un vínculo que permita construir un nuevo entendimiento de la realidad sociopolítica que vivimos en ese momento.”(S14)

10. "Configurar un espacio no tradicional responde a la intención de involucrar las subjetividades del público a ese encuentro" (S12)

11. "una sensación de calidez o frialdad en los espacio donde no se pudo armar el espacio semicircular" (S2)

A partir de estos testimonios, es posible resumir las principales conceptualizaciones que se organizan en función del espacio escénico y de la participación del espectador. En este primer punto, destaca la búsqueda de la transparencia de los hacedorxs sobre lo que buscaban generar en lxs espectadorxs. En este sentido, recuperamos las siguientes afirmaciones:

"situar a lxs espectadorxs como "testigxs"	"con "participación activa"
"que puedan "trabajar la memoria, el vínculo y el entendimiento"	"incorporación de sus "puntos de vista"
"hacerles sentir "parte de un todo"	"intención de redimensionar" lo que acontece
"generar cercanía"	"correr los límites"
"invitar a formar parte"	"acercar al encuentro"
"involucrar las subjetividades"	"centrar la atención"
"propiciar el acercamiento"	"Involucrar"
"plantear un universo" postular que "todo depende de donde se lo mire"	"habilitar distintos puntos de vista"

Estas ideas, que presenta el equipo creativo de la obra, dan cuenta de cómo consideran al espacio en tanto dispositivo a través del cual configurarán un "espacio relacional" para la obra. Al mismo tiempo, emerge que es posible transformar la disposición espacial determinada para la escena para lograr mayor involucramiento de lxs espectadorxs, percibir su cercanía, su involucramiento. Los testimonios muestran que la modificación de la espacialidad permite

lograr mayor atención y en la medida de lo posible, interrumpir la pasividad de quienes concurren a ver la obra y así habilitar espacios otros que promuevan la transformación de lo dado.

### **3.4 Las percepciones de lxs espectadorxs**

Los testimonios de lxs espectadorxs, por su parte, fueron divididos en dos grupos conforme la tipología del espacio al que asistieron para las funciones. El primero agrupa a quienes asistieron a funciones con tipología de espacio escénico no tradicional (semicircular) y el segundo a quienes asistieron a funciones donde el espacio escénico se dispuso conforme una tipología frontal. Además, en la presentación de los resultados se tienen en cuenta las variables de género, edad y actividad.

#### **3.4.1 Lxs espectadorxs en funciones con puesta semicircular**

La tipología semicircular establece una relación entre el sujeto y objeto particular. Tras la revisión de los testimonios de la puesta circular, emergen diferentes comentarios que dan cuenta del involucramiento de lxs espectadorxs en la puesta.

1. “Me fui pensando” (S1)
2. “Me sentí parte” (S1)
3. “Mi experiencia fue creativa”(S1)
4. “Mi experiencia fue de permanecer activa”(S4)

5. “La cercanía suscita una suerte de desborde en el que de diversos modos estaba implicada” (S4)
6. “Daba la sensación de estar dentro”(S6)
7. Es una obra que genera intimidad con las actrices. Mientras transcurrían las escenas la posibilidad de ver cada detalle de los objetos escénicos, los gestos, sensaciones te hace sentir que formas parte de algo más que publico”(S6)
8. “y lo mejor, incluyendo al espectador dentro de la escena desde la escenografía montada para sus funciones”(S13)
9. “siento interesante en este tipo de obra, de mucho diálogo y texto oralizado, que la proximidad de les espectadores, juega también un rol sin configurar una "cuarta pared", con una energía más de interacción”(S4)
10. “Las sillas estaban dispuestas alrededor del espacio escénico. Si bien estaba claro el límite entre el público y las actrices, daba la sensación de estar dentro de las escenas”(S6)
11. “Quizás me perdura más en mi, la experiencia compartida en La Salamandra, dado que allí era un espacio con un ambiente íntimo y de cercanía donde sentí que estaba incluida en la misma escena.”(S13)
12. “Claramente me sentí invitada a pensar que esta fricción dialógica y política entre Eva y Victoria, sigue connotando, vibrando socialmente y estar como espectadores/pueblo, crea una suerte de correlato” (S4)
13. “La relación entre el espacio propuesto como espectadora y la obra es la del

ENCUENTRO”(S13)

14. “Mi vivencia fue precisamente, en la espacialidad propuesta en la sala La Salamandra, el vivir la escena durante el transcurso de toda la obra, dado que allí se creó esa atmósfera desde la proximidad, la estética que fue muy cuidada, hasta con el aroma a incienso y la armonía entre todos los objetos, las sillas y gradas, en un espacio circular que invitaba en un equilibrio justo”(S13)
15. “La disposición del público en el teatro La Salamandra era en "U " si no me equivoco. Lo relaciono con un espacio extratextual de parlamento” (S6)
16. “Respecto a la experiencia en el espacio propuesto en La Salamandra, lo podría relacionar a algún anfiteatro, por la disposición circular y las gradas y por las dimensiones de cercanía y proximidad tanto con la escena como entre los espectadores presentes.” (S13)
17. “desde lo escénico también se logró muy bien, mostrar esa individualidad en el espacio, casa de cada una, y a la vez se notó esa fusión escénica de crear un espacio común para el espectador” (S13)

En las conceptualizaciones emergentes de los testimonios recogidos aparecen índices de percepción de un alto grado de participación en el acontecimiento por parte de lxs sujetxs entrevistadxs. Las reflexiones sobre la experiencia del acontecimiento en una espacialidad semicircular figuran sujetxs conscientes de su aquí y ahora, que se consideran parte activa del acontecimiento, que se perciben conectadxs con sus subjetividades e identidades culturales, y en donde ponen en juego memorias, historias, vivencias y fantasías. Como se observa, la percepción de este grupo es acorde a las intenciones propuestas por lxs hacedorxs de ésta obra. Tal como vemos en la Figura 14 que presentamos a continuación.

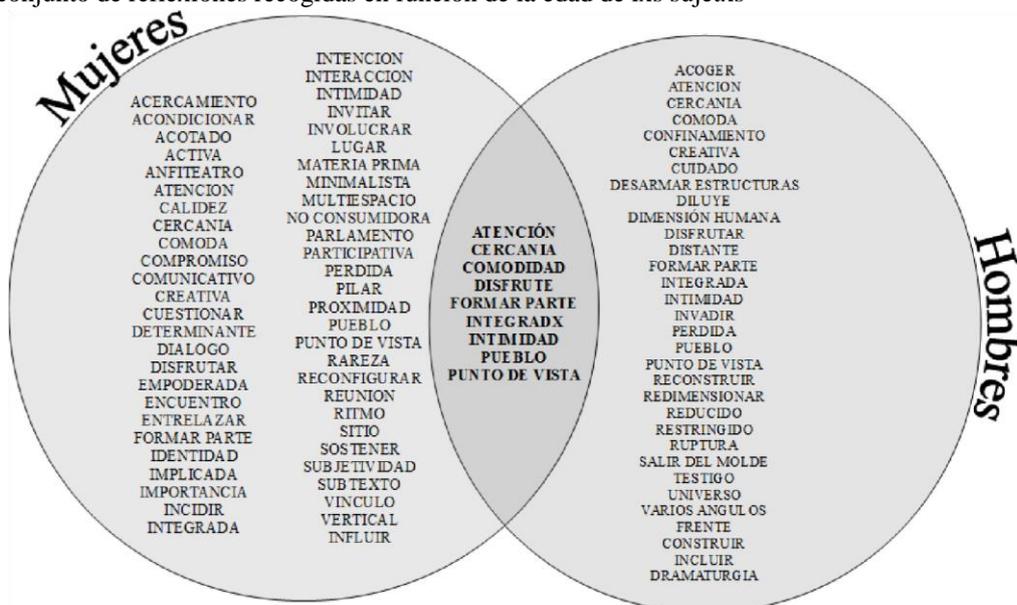
**Figura 14**  
Conjunto de testimonios de espectadorxs de puesta semicircular y hacedorxs



Nota: Fuente de elaboración propia

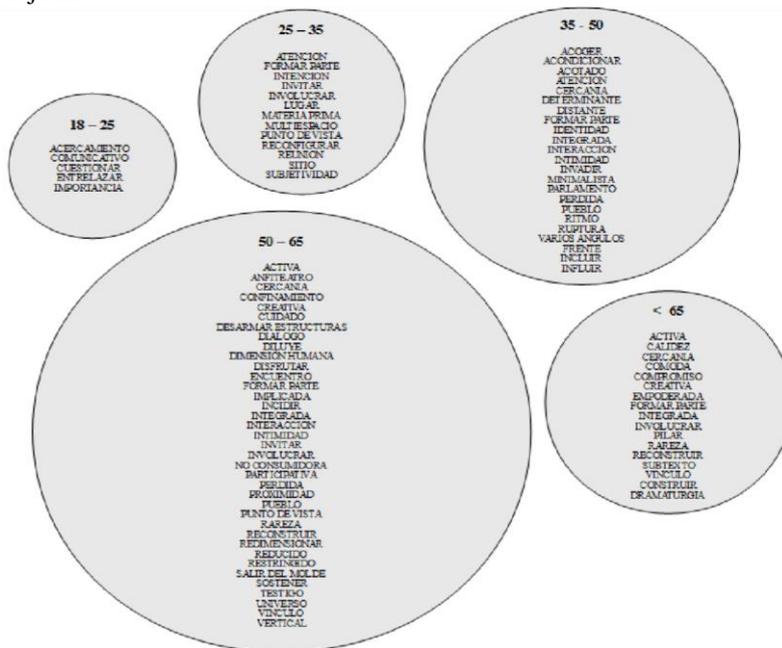
Respecto de estos mismos grupos, presentamos en las figuras que continúan, un resumen de los testimonios de lxs espectadorxs y los hacedorxs en relación a las puestas semicirculares conforme a las variables de género, edad y actividad.

**Figura 15**  
conjunto de reflexiones recogidas en función de la edad de lxs sujetxs



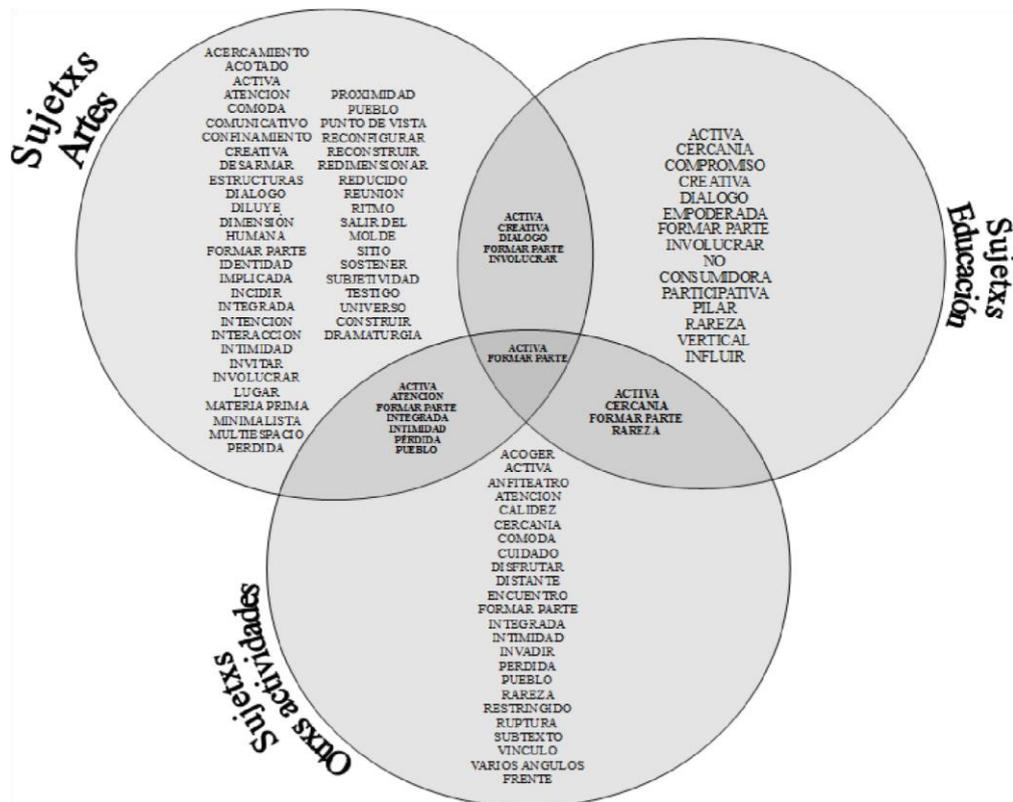
Nota: Fuente de elaboración propia

**Figura 16** conjunto de conceptualizaciones conforme el rango etéreo de lxs sujetxs



Nota: Fuente de elaboración propia

**Figura 17** conjunto de reflexiones recogidas en función de la actividad de lxs sujetxs



Nota: Fuente de elaboración propia

Como podemos ver en todos estos agrupamientos, (Figuras 15, 16 y 17) las reflexiones denotan acuerdo en torno a que, en las puestas semicirculares, la cercanía, el diálogo, y la sensación de formar parte son un denominador común en los testimonios de las experiencias de lxs participantes de acontecimiento. También podemos ver, que aquellxs sujetxs que desarrollan actividades ligadas a las artes y a la educación manifiestan la cercanía, el involucramiento, el formar parte, la creatividad y la participación activa como elementos comunes de su percepción.

### **3.4.2 Lxs espectadorxs en funciones con puesta tradicional**

En este grupo de testimonios, se observa una menor reflexión sobre el acontecimiento teatral. Sus voces, recuperadas a continuación, dan cuenta de que las observaciones se alinean con juicios estéticos, imposibilitando la *aisthesis*. Es decir, no dan cuenta de una experiencia estética sino que se reducen a expresiones valorativas como las que recuperamos aquí:

1. “la puesta fue de frente, con una grada principal, este ya era un teatro más tradicional, tenía los espacios marcados.”(S3)
2. “También pude verla en el Teatro El Tubo y si bien allí es un espacio muy distinto al descrito anteriormente, también fue muy grato ver el despliegue que realizaron en todos los aspectos: escénico, actoral, de dirección y técnico para su exitosa puesta en escena.”(S13)
3. “Su escenografía y las luces, me gustaron mucho.” (S1)

Con el fin de reconocer y analizar formas de experimentar, y producir “espacialidad” por parte de lxs sujetxs, e identificar los procesos intervinientes en la producción social del espacio desde la perspectiva de la *aiesthesis* decolonial (Vázquez, 2018), se puede observar que los datos asumen las huellas, marcas, memorias y tradiciones incorporadas en la vivencia, experiencia y producción de espacialidades analizadas en la presente investigación. Como se observa en la contraposición de los testimonios de los espectadores según la tipología teatral, los índices de sus percepciones resultan diferentes.

### **3.5 Índices de espacio social en los testimonios**

En función de encontrar índices de espacio social emergentes de la experiencia del dispositivo espacial semicircular propuesto en el acontecimiento teatral, hallamos que, al establecerse una relación comprometida entre sujetx-objtx, entre subjetividad y objetividad, mediante el acercamiento a la escena y a lxs otrxs por parte lxs espectadorxs, se habilitaron puntos de vista diversos, que evocaron la ilusión de estar en espacios sociales donde la palabra circula. En este sentido, lxs espectadorxs manifestaron:

- “La disposición del público en el teatro La Salamandra era en "U " si no me equivoco. Lo relaciono con un espacio extrateatral de parlamento. Por como estábamos ubicados.”(S6)
- “Respecto a la experiencia en el espacio propuesto en La Salamandra, lo podría relacionar a algún anfiteatro, por la disposición circular y las gradas y por las dimensiones de cercanía y proximidad tanto con la escena como entre los espectadores presentes.”(S13)

- “encuentro varios en el caso de Eva en momento siento que está hablando en el balcón de Plaza de Mayo al pueblo.”(S3)

En los testimonios se observa que el grado de participación percibida, producto de la espacialidad vivenciada, entabla una cierta memoria de espacialidad de ritualidad, de democracia respecto del acontecimiento. La asociación con un anfiteatro, así como con el parlamento, establece una remembranza de espacios sociales, no ligados con la realización de actividad teatral. Estos espacios se encuentran ligados por la memoria con espacios destinados a la docencia, a la participación democrática, espacios de escucha y de circulación de la palabra, espacios de discusión y consenso. En esta línea, estas asociaciones, que se encuentran ligadas a otras espacialidades, referencian a la participación colectiva, a un hacer junto con otrxs. Resulta notable como la disposición semicircular del espacio escénico habilitó, aún sin la invitación a una participación explícita, la percepción de una participación activa, con emergencias de un fuerte sentido del diálogo, de horizontalidad, de pertenencia y de discusión.

La asociación del espacio escénico vivenciado con un espacio parlamentario así lo indica. En tal sentido, resultan índices de esta espacialidad los siguientes indicadores: formar parte, diálogo, anfiteatro y pueblo, los cuales demuestran, que es posible poner en juego las prácticas cotidianas que verifican el dinamismo con que la experiencia cotidiana organiza el espacio a través de un espacio circular.

Estos índices emergentes de los testimonios recogidos muestran un correlato no sólo respecto del espacio escénico o de la autopercepción de lxs espectadorxs en función del espacio propuesto sino de referencialidad, en muchos casos, a espacios otrxs, considerados como espacios sociales, no teatrales, artísticos o escénicos, sino vinculados con esferas del campo de lo social y de lo político.

### 3.6 Colonialidad del poder-saber y racionalidades emergentes en los testimonios

En línea con ello, pudimos observar que entre los testimonios emergentes de las puestas semicirculares aparecen voces que dan cuenta de una racionalidad, que en cierto sentido declara abolida la falsa dicotomía entre lo racional y lo sensible, tal como muestran las siguientes expresiones:

- “Dejarse estar, percibirse, en un espacio tiempo, recreación de realidades pasadas, que hoy coexisten y surgen en las retóricas sociopolíticas, es un modo de reflexión que sitúa o re sitúa la mirada de los sucesos” (S4)
- “Mi vivencia fue precisamente, en la espacialidad propuesta en la sala La Salamandra, el vivir la escena durante el transcurso de toda la obra, dado que allí se creó esa atmósfera desde la proximidad” (S13)
- “Integración y creatividad como espectador.” (S27)
- “Me obligó a estar atento y no generar dispersión. Interesante manera de incluir al espectador de manera no explícita.” (S29)
- “Comprometido y necesario” (S30)
- “La proximidad de la escena sumada a los espectadores me mantuvo suspendida en una realidad, por fuera de mi voluntad, (no porque me sintiera obligada) , de algún modo sentía que todxs sostuvimos el hecho teatral” (S4)
- “Me senti al principio como incomoda por la cercanía y después fui dejándome llevar por la obra. Las actrices no nos miraban y fue como estar espiando las escenas.” (S6)
- “se notó esa fusión escénica de crear un espacio común para el espectador.” (S13)

- “La disfrute y me gusto en general.”(S29)
- “Me dejó reflexionando profundamente”(S30)

Estos testimonios dan cuenta que la disrupción del espacio de lo instituido es posible. Así lo demuestran las reflexiones que en torno la “grieta” lxs espectadorxs pudieron desplegar, en donde emergen su sensibilidad, sus memorias, al percibirse parte de un acto colectivo que en cercanía con lxs otrxs los asume como sujetxs activxs y creativxs.

Por su parte, lxs hacedorxs al ser indagados respecto de esta configuración espacial manifestaron:

- “No sé si puedo opinar desde lo teórico, solo puedo decir que la disposición espacial hizo que me sienta cómoda y empoderada” (S2)
- “Las interpretaciones que tenemos del mundo, construyen los mundos posibles y nuestra forma de estructurar estos mundos posibles y de leer esta sociedad en la que vivimos, no es muy subjetiva ya que toda representación que yo haga es una imagen de la sociedad en la que vivo. Es una imagen de cómo me interpele en el mundo que me rodea” (S5)
- “Todo depende de donde se lo mire”(S14)

Encontramos que los testimonios de lxs participantes revelan, en función de sus intenciones o percepciones, según su rol en el acontecimiento, una clara construcción de racionalidad en base a la relación que establecen entre espacio y experiencia. Esta correspondencia podemos diagramarla al establecer relaciones entre las intenciones materializadas en la construcción de un dispositivo espacio por parte de lxs hacedores y las percepciones / construcciones de sentido

y de racionalidad por parte de lxs espectadorxs en torno a los mismo tópicos. A las intenciones explícitas de:

- “Generar mayor acercamiento de los espectadores para que se empapar de esta historia” (S5),
- “Cuestionar esos límites rompiendo con la representación común” (S5),
- “La fundamentación dramática de la configuración espacial propuesta en la invitación a formar parte como espectadora de la escena” (S12),
- “Partimos de una concepción espacial integradora e intimista con la intención de que el espectador se sienta un testigo de la historia” (S14), le corresponden las siguientes percepciones manifestadas por lxs espectadorxs,
- “Me fui pensando” (S1)
- “La cercanía suscita una suerte de desborde en el que de diversos nodos estaba implicada” (S4)
- “Me sentí parte” (S1)
- “Daba la sensación de estar dentro” (S6)
- “Un espacio con un ambiente íntimo y de cercanía donde sentí que estaba incluida en la misma escena” (S13)
- “Si, sentí ser parte de la puesta, y pude construir mi propia dramaturgia” (S27)

Los testimonios plasmados en la muestra, provienen de sujetxs participantes en espacios escénicos semicirculares, en donde se les propuso, desde un punto de vista morfológico y técnico:

- cercanía entre espectador y escena,
  - diferentes puntos de vista,
  - múltiples direcciones para la mirada, les corresponden las siguientes percepciones,
1. “Mi relación con lo que allí se conversaba fue emotivo porque como decía amo a Evita. Y recordé una anécdota vivida con mi hijo menor” (S2),
  2. “Eva en un momento siento que está hablando en el balcón de la plaza de mayo al pueblo” (S3)
  3. “La relación entre el espacio propuesto como espectador y la obra es la del ENCUENTRO” (S13)
  4. “Claramente me sentí invitada a pensar que esta fricción dialógica y política entre Eva y Victoria, sigue consonando, vibrando socialmente y estar como espectadores - pueblo, crea una suerte de correlato” (S4)

Estos testimonios, que se relacionan con el dispositivo propuesto, lo reflejan a través las siguientes razones o fundamentaciones:

- “Sin dudas, tomando como referencia la devolución del público, al final de cada función, el espacio no tradicional produjo un compromiso con la obra muy intenso” ( S 2)
- “Desarmar las estructuras nos permite reconstruir la Historia y el completar nuestras miradas nos ayuda a tener una comprensión integradora y más humana de la historia y los, las en este caso, personajes que la protagonizaron. Nuestra clara intención política fue achicar o al menos comprender un poco más la brecha ideológica presente en que

disrumpe nuestra sociedad argentina y de la Comarca contemporánea. Una de nuestras preguntas clave fue: Cómo es posible que dos personas con objetivos en común, no pudieran ponerse de acuerdo? Ni siquiera para tomar un café, dicho sea de paso” (S14)

Por otra parte, de acuerdo a los decires de lxs espectadorxs, manifiestan haberse sentido involucradxs tanto física como culturalmente (lxs espectadorxs relatan cosas que rememoraron durante el acontecimiento, manifietsan que se conmovieron, que se involucraron), ser parte, ser activxs, estar implicadx, desarrollar un ejercicio críticx. En este sentido han producido las siguientes racionalidades:

- “pude construir mi propia dramaturgia” (S27)
- “Es una obra que genera intimidad con las actrices. Mientras transcurrían las escenas la posibilidad de ver cada detalle de los objetos escénicos, los gestos, sensaciones te hace sentir que formas parte de algo más que publico. La reflexion historica de los diálogos y los personajes te hacen pensar sobre el origen de los conflictos sociales que aún hoy seguimos atravesando” (S6)
- “Excelente y acorde al contexto” (S30)
- “Mi experiencia fue la de permanecer activa” (S4)
- “Mi experiencia fue muy buena y creativa, me fui pensando cosas. Me sentí parte de la obra.” (S1)
- “El espacio circular me resultó más amigable, de acercamiento a lo que pasaba en la obra. Inclusive puedo decir que dialogaba y me preguntaba por lo que allí sucedía. De a momentos me identificaba con el personaje de la empleada y de Evita.” (S1)

- “siento interesante en este tipo de obra, de mucho diálogo y texto oralizado, que la proximidad de los espectadores, juega también un rol sin configurar una "cuarta pared", con una energía más de interacción” (S4)
- “La relación como dije anteriormente fue muy buena dado que logro que entre clima y la tensión de la obra nunca entre en un bajón en el cual me quiera ir o dormir.” (S3)
- “Mi relación con el espacio escénico propuesto fue de mucho disfrute” (S13)
- “Buena relación, espacio integrado y me sentí cómodo” (S27)
- “Me sentí integrado.” (S29)
- “en la puesta semicircular, esta muy bueno dado que los ángulos desde se puede ver la obra son varios y gracias a los distintos espacios plasmados en la puesta se logra estar o entender en cada uno de los espacios” (S3)
- “En varias oportunidades pensaba en Eva y Victoria como por separado. Es decir leer sobre la historia como dos situaciones aparte. Ver la obra, ubicada como espectadora, percibir la habitación de Eva y el escritorio de Victoria es una invitación a comprender dos visiones de mujeres que forman parte fundamental de nuestra sociedad. Ambas compartiendo escena y desde la silla observar sus formas me hicieron sentir que viajaba en el tiempo y las espiaba” (S6)

Tanto los testimonios de lxs hacedorxs como los testimonios de lxs espectadores entran una mirada crítica y desde la periferia sobre los supuestos modernos que establecen límites rígidos entre categorías y disciplinas (Rivera Cusicansqui, 2018). Los testimonios permiten ligar saberes, con el objeto de reconstruir, convocar “la relación con lo que se ha perdido, con lo que ha sido separado o marginado en el orden de la presencia” (Rivera Cusicansqui, 2018).

Además de reflejar que lxs sujetxs traen a la vivencia en el espacio otros tiempos y otros espacios a los que el orden establecido-normado no nos da acceso, permiten relacionar esos pasados silenciados o ignorados dentro del canon de la historia y la estética occidental, y traen al momento de la experiencia pasados que configuran formas estéticas distintas y que posibilitan otras formas de relacionarnos con lo vivido, con nuestros mundos (Vázquez, 2018, pp.81-82).

Entre esas expresiones encontramos: la idea de vínculo, de encuentro, de compromiso, de interacción y de participación activa, a través de la aparición de palabras que se repiten a lo largo de los testimonios, y denotan las vivencias de lxs sujetxs en torno a una relación que entre el espacio y el tipo de percepciones manifiestan en las conceptualizaciones. Palabras tales como: compromiso, cuestionar, intención, reconstruir, subjetividad, desarmar estructuras, involucrar, punto de vista, reunión, formar parte, diálogo, entrar en clima, interacción, intimidad, activex, creativx, participativx, implicadx, encuentro. Dan cuenta de la emergencia de memorias personales, y la percepción de lxs sujetos sobre sí mismxs y sobre el conjunto, permiten inferir que el distanciamiento como “dispositivo disciplinador” ( Foucault:1976) abona a una concepción de sujetos/sujetados, en los que no se encuentran huellas de participación en el acontecimiento.

### **3.4 Indicadores de identidad procesual e histórica en la espacialidad vivenciada**

Como vimos hasta aquí, los testimonios indican que la morfología del espacio escénico circular fue el pilar del acontecimiento, y que como tal conformó una *aiesthesis*, en donde las identidades culturales se pusieron en juego en un tiempo y contexto social e histórico

determinado, dando lugar a una racionalidad en lxs espectadorxs que los hiciera pensar, evaluar y entender un universo, formar parte, dialogar, participar de un encuentro, sostener la atención, sentirse cómodxs y constructivxs. Tal como demuestran sus testimonios, lxs espectadorxs se identifican como no consumidrx, participativx, activx, integradx, creativx en la espacialidad semicircular.

Los testimonios emergentes de las puesta frontal no revelan información respecto de percepción sobre sí mismxs por parte de lxs espectadorxs, sino que proveen información relativa a los aspectos esceno-plásticos y/o dramáticos de la obra. Reponen en ellos su apreciación sobre la iluminación, el vestuario, el texto, las actrices, la escenografía, y el relato histórico, pero no ofrecen elementos de análisis respecto de su vivencia en dicho acontecimiento. En este sentido, el distanciamiento entre espectador y obra, que propone el espacio escénico a la italiana, implica, tal como la palabra lo indica, agenciar una identidad en donde la subjetividad de quienes son espectadorxs es dejada de lado en tanto se trata de una organización espacial que dicotomiza sujeto/objeto y deja a lxs espectadorxs como observadorxs pasivxs.

La vivencia diferenciada de estas puestas es representativa de la consideración propuesta por el pensamiento occidental respecto de que “el espacio absoluto existe anterior e independientemente de los elementos que lo ocupan, y sus características fundamentales serían la homogeneidad y la infinitud” mientras que “el espacio relacional surge de las relaciones entre los objetos que lo componen” (Fragoso, 2001). Esto permite considerar al espacio escénico frontal como homólogo de “espacio absoluto” y al “espacio relacional” como homólogo del espacio escénico semicircular. Fundamentalmente es el tipo de relaciones que se articulan entre los “elementos” lo que los diferencia y que nos ocupa aquí respecto del espacio escénico semicircular, en el cual lxs sujetxs espectadorxs involucradxs se autoperciben como

parte de los mismos, mientras que en el espacio frontal no se reconocen como tales, incluso, podríamos decir, no se perciben a sí mismxs. Tal es así que, entre las reflexiones recogidas, se encuentran:

- “pude verla en el Teatro El Tubo y fue muy grato ver el despliegue que realizaron en todos los aspectos: escénico, actoral, de dirección y técnico para su exitosa puesta en escena” (S13)
- “En el teatro el Tubo: la puesta fue de frente, con una grada principal, este era un teatro tradicional , tenía los espacios marcados” (S3)
- “en el Tubo un espacio teatral vertical” (S1).

Acorde a lo que mencionamos en los capítulos precedentes, el origen del teatro y sus espacios específicos está ligado a la evolución de la ritualidad, la organización social, y al establecimiento de dispositivos de control social, educación y normalidad de las sociedades que le fueron dando forma. Así mismo, nuestra experiencia parece ser, en gran parte, más afinada con la noción del espacio relacional, que se encuentra ligado a los contextos sociales-históricos-culturales de las sociedades que los producen. Esto se observa en aquellos testimonios de quienes experienciaron las puestas donde se pudo disponer el espacio escénico de forma circular o semicircular, en donde emergen referencias a sus identidades culturales. Mientras que, por otra parte, en el “espacio absoluto” no hay una incorporación de lxs sujetxs en el acontecimiento, sino que la ubicación de lxs mismxs los sitúa como destinatarios de los signos estético-poéticos de la obra, allí no se recoge muestra de autopercepción ni percepción de lxs otrxs con quienes se comparte el acontecimiento, así como no se recogen muestras de reflexión más comprometida que aquella suscitada por el ejercicio estético de tradición occidental de tipo gusto, belleza, entre otrxs.

Se puede entonces inferir del análisis que, según como se configura el espacio, se producen distintos tipos de experiencias. Prevalciendo en el espacio escénico tradicional de orden jerárquico una relación de pasividad, de distancia, de no involucramiento, mientras que el espacio escénico no tradicional, de orden relacional permite el despliegue de experiencias críticas que podemos denominar (provisoriamente) experiencias aiesthéticas, en tanto críticas y descoloniales por parte de lxs sujetxs.

Tal como se ha demostrado en el análisis de las entrevistas en articulación con el marco teórico planteado se observa que lo que toma fuerza es la idea de que el “espacio de la presencia”, da lugar a una pluralidad de todo lo vivido, una pluralidad abierta de experiencias vividas, de memorias ancestrales, relaciones al mundo, a los mundos. Posición que sitúa a las memorias no atrás de la presencia del espacio sino como el resultado de lo que emerge en la interacción de todas esas memorias, de todo lo que ha sido vivido y que nos constituye en ese espacio de la presencia (Vázquez, 2018, pp. 81-82).

En ellas, los sujetxs son parte del dispositivo, son participantes activos de un espacio relacional en donde la relación subjetividad/objetividad no se encuentra mediada por la distancia, la pretensión de un punto de vista único y la predominancia de la imagen como representación de un mundo, sino que en todo caso la imagen se produce por lxs sujetos, o se constituye en un lugar de memoria, de rememoración. En donde la cercanía con lo que acontece, el encuentro con otrxs y la incorporación de estxs en el campo de percepción, logra que lxs sujetos se apropien del espacio que lxs empodera en su presencia en el mundo.

## CONCLUSIONES

Lo primero que queremos señalar es que arribamos a estas conclusiones reconociendo el carácter provisorio que toda investigación conlleva. Hasta aquí, hemos dado cuenta de unos enfoques críticos del campo de lo social en articulación con los estudios sobre las artes y el teatro, tanto argentinos, como latinoamericanos; con los que hemos entramado este trabajo de investigación, propuesto su objeto y articulado su análisis para dar respuesta a las interrogantes que nos hemos planteado.

Hemos demostrado que, en tanto producción social, el espacio social y el espacio escénico son espacios relacionales, en los que la relación sujeto-objeto se encuentra íntimamente vinculada a su morfología. Esa relación no se encuentra dicotomizada naturalmente, sino que responde a la instrumentación que de los espacios en tanto dispositivos se realiza. Así mismo, la toma de conciencia por parte de lxs sujetxs involucradxs de la espacialidad vivenciada en el acontecimiento permite no sólo desconfiar de los sistemas de representación implantados por la modernidad eurocéntrica, que concibe al espacio como una dimensión absoluta, sino observar que la misma pondera la pretensión colonial de constituir sujetxs (des)identidadxs, que transforman sus experiencias en información visual, objetiva percibida en “espacios absolutos”, y de cuya producción no forman parte.

En esa dirección, apuntan los testimonios emergentes de experiencias en espacialidades escénicas que responden a una configuración hegemónica. También, hemos demostrado que reconocer esto --y, en consecuencia, producir espacialidades otras para los acontecimientos-- habilita en lxs sujetxs una mirada individual y crítica que permite cierta ruptura con la imposición hegemónica de dualidad subjetividad/objetividad, afuera-adentro, bueno-malo,

negro-blanco, y da lugar a experiencias que incorporan a lxs sujetxs y a sus identidades culturales e históricas en los acontecimientos.

En función de ello, concluimos que el espacio opera como un dispositivo de poder/saber porque

- a. Por un lado, las configuraciones espaciales escénicas hegemónicas se encuentran determinadas por el uso del distanciamiento. Este recurso acciona como elemento instrumentador de una racionalidad que dicotomiza la relación sujeto/objeto, y no habilita la emergencia de elementos que den cuenta de la identidad social-cultural de lxs sujetxs. Sino que, por el contrario, da indicios de la percepción de algo que existe por fuera de si mismxs, de forma única, infinita, invisible e incuestionable.
- b. Por el contrario, las experiencias de espacialidades no hegemónicas favorecen índices de racionalidades, en las que la participación activa y crítica opera como articulador de sujetxs comprometidxs e involucradxs con lo que acontece. Esto responde a una configuración del espacio que no postula el distanciamiento como norma, ni un único punto de vista, y que ello se traduce en la percepción de un discurso sin pretensión de una única verdad.

En este sentido, inferimos que las espacialidades no hegemónicas dan lugar al juego de las identidades culturales, procesuales e históricas, de sujetxs que se asumen activxs y productivxs. Se autoperciben sus racionalidades críticas involucradas y permiten la emergencia de memorias, experiencias sociales, políticas y estéticas, que se manifiestan bajo reflexiones críticas afectadas y conceptualizadas.

Por lo que la implementación de espacialidades sociales determinadas por el distanciamiento permiten en mayor medida el ejercicio de control y disciplinamiento sobre lxs sujetxs. Las reflexiones de lxs sujetxs involucradxs demuestran que, en los casos donde el distanciamiento forma parte de la disposición escénica, no hay involucramiento, ni índices de memorias en la vivencia de lxs sujetxs. Revelando decires que individualizan la experiencia, abstraen la reflexión a lo visual y aparente, y presentan un testimonio absolutamente alejado de su propia reflexión y subjetividad histórica, reduciendo “lo vivido a lo visible” (Martínez Lorea:2013).

Concluimos también que la presente investigación da cuenta de que es posible abordar, desde un marco teórico indisciplinado con perspectiva descolonial, los estudios del campo de lo social-cultural, y del campo de las artes escénicas y las sociedades nuestro americanas, con el fin de producir saberes, conocimientos y prácticas que permitan hacer foco en la producción de acontecimientos y reflexiones indisciplinadas que se encuentren por encima de las práctica coloniales de estéticas modernas sin identidad, y que den lugar a la producción de *aisthesis*. A través de la puesta en práctica de teatralidad expandida, es pausable hacer visibles dispositivos que intervienen en el campo de la experiencia estética, política y social, en pos de vehicular una crítica y disrumpir los mecanismos epistémicos y políticos coloniales que se pretenden como universales, también en las artes. Como es, en este caso, la transparencia sobre la producción hegemónica de espacios escénicos en donde la predominancia del distanciamiento motoriza: experiencias mediadas por la imagen como único lenguaje o código y relaciones sociales desafectadas como único sistema de representación, ordenamiento y jerarquización para las experiencias colectivas.

En este sentido, colegimos necesario poner el eje en la promoción de prácticas sociales, culturales y políticas en, del y desde el campo de las artes escénicas en donde se asuman ejercicios pedagógicos *aiesthetics* descoloniales, para interpelar lo dado, lo naturalizado y lo impuesto, a partir de un ejercicio crítico activo de lxs sujetxs participantes, en pos de configurar relaciones de poder-saber otras en las que las subjetividades, identidades y racionalidades diversas tengan sitio. Pues, como hemos demostrado, al asumir al espacio como dispositivo de poder-saber, en el cual y desde donde, concebir una experiencia éticoestética, fue factible la emergencia de saberes y de relaciones de poder-saber. Al menos, esa es la dirección a la que apuntan los testimonios de aquellxs sujetxs de esta investigación, que han experimentado un espacio que ha roto la disposición hegemónica, que los ha acercado al objeto, y los ha hecho visibles entre sí. Estas reflexiones muestran un carácter más bien colectivo y no individual, y han tenido lugar en sujetos que han sentido incorporado y habilitado su punto de vista, con fuerte sentido de participación y diálogo con el acontecimiento, sin que ello implique la pérdida de “jerarquías”, o confusión de roles respecto del mismo.

Finalmente, y luego de este recorrido investigativo, consideramos, necesario retomar los aportes que desde la investigación en artes se generan para continuar pensando lo socialcultural. En este sentido, el diseño escenográfico y su campo epistémico, tiene potencia para producir experiencias y conceptualizaciones que desestabilicen el tablero de la mirada utilitarista del espacio como mero continente de los acontecimientos, y que lo proponen como dispositivo fundamental en la construcción de sentido. Como dijimos en la introducción a este trabajo, definimos a la sociedad actual como (pos)moderna hipermediatizada, poscolonial/decolonial con una racionalidad instrumental predominante que la organiza, en donde los vacíos epistémicos en la reflexión estético-política desdibujan la posible existencia de racionalidad(es)

otra(s). Ante esta invisibilidad, las investigaciones en arte pueden encontrar perspectivas teóricas y nuevas praxis alternativas a la racionalidad instrumental hegemónica que, en clave descolonial, permiten ampliar las estrategias político-económicoculturales que las sociedades de las periferias necesitamos recuperar, desde un pensamiento latinoamericano que relaciona modernidad, colonialismo y poder.

Consideramos que la presente investigación ha dado cuenta de esta caracterización y que en esa dirección abre caminos para proponer prácticas investigativas que involucren a las praxis artísticas no solo como objetos de investigación sino como elementos metodológicos, que no sólo dentro del campo del arte sino de lo social-cultural produzcan conocimientos. En función de ello creemos necesario incorporar a las discusiones sobre lo social-cultural, a las producciones sociales de espacios sociales y escénicos invisibilizados, tanto como a las voces que han sido ocultadas, sea por sus campos disciplinares de origen, sus pertenencia social, cultural, o por sus condiciones de género a los diálogos epistémicos nuestro americanos. Hemos encontrado, en el transcurso de la presente investigación pocas voces de mujeres, y aún menos referencias al rol de las mismas en la producción de los espacios, mientras que en los testimonios de las mujeres entrevistadas emergen reflexiones que se entienden profundas. En este sentido creemos se abre una línea de investigación prolifera. Pensamos por todo esto a la *aiesthesis* decolonial y a la teatralidad expandida como perspectivas fértiles desde las cuales problematizar las racionalidades ético-estéticas, sociales y políticas implantadas por el sistema-mundo-moderno-capitalista-colonial, en pos de postular racionalidades otras.

## ANEXOS

### **Cuadro 1**

Entidad y relaciones de entrevistadxs (Tabla Persona)

PERSONA	ROL	PUESTA
GÉNERO	HACEDXR ESPECTADXR SUJETXS DISPO / ASPO	HACEDXR ESPECTADXR SUJETXS DISPO / ASPO

**Cuadro 1a: Propiedades de entrevistadx (Tabla Persona)**

PROPIEDADES PERSONA	DETALLE
<b>GÉNERO</b>	MUJER HOMBRE OTRX
<b>EDAD</b>	18 – 25 25 – 35 35 – 50 50 – 65 > 65
<b>ACTIVIDAD</b>	RELACIONADA CON ARTES ESCÉNICAS OTRAS

**Cuadro 2**

Tabla de relación Interrogantes - Objetivos - Premisas – Pregunta

N.º OBJETIVO	TIPOS DE SUJETX	CONCEPTUALIZACIONES EMERGENTES
N.º OBJETIVO	1 Fspectadxr 2 Hacedxr 3 Sujetx DISPO/ASPO	Concepto CONCEPTUALIZACIONES EMERGENTES
1	1 Fspectadxr 2 Hacedxr 3 Sujetx DISPO/ASPO	Concepto Frecuencia Tipo de Puesta
2	1 Espectadxr 2 Hacedxr 3 Sujetx DISPO/ASPO	Concepto Frecuencia Tipo de Puesta
3	1 Espectadxr 2 Hacedxr 3 Sujetx DISPO/ASPO	Concepto Frecuencia Tipo de Puesta
4	1 Espectadxr 2 Hacedxr 3 Sujetx DISPO/ASPO	Concepto Frecuencia Tipo de Puesta

**Cuadro 3**

Tabla de relación Interrogantes - Objetivos - Premisas - Pregunta

HACEDORXS	ESPECTADORXS	SUJETXS A COVID-19
Te solicitamos que te presentes brevemente. Escribe tu nombre, género, edad y ocupación, formación o perfil profesional	Te solicitamos que te presentes brevemente. Escribe tu nombre, género, edad y ocupación, formación o perfil profesional	Te solicitamos que te presentes brevemente. Escribe tu nombre, género, edad y ocupación, formación/es o perfiles profesional/es
¿Cuál es tu relación con la obra?	¿Cuál es tu relación con la obra?	¿En qué consisten tus actividades habituales?
2. ¿Cómo describirías tu proceso creativo? Lo más detallado posible.	A. ¿Podrías describir la puesta "Eva y Victoria, la huella de una grieta" presentada por Grupo Teatro Vivo?	¿Tus actividades habituales se han modificado en este contexto?
3. ¿Qué elementos consideras fundamentales en ese proceso? ¿Podrías mencionar por qué?	B. ¿Encontrás en la puesta alguna diferencia en relación a otras obras que hayas visto? ¿Podrías mencionar cual?	De ser así, podrías describir ¿cuáles han sido esas modificaciones? De no ser así, ¿podrías describir esas actividades?
4. ¿Qué importancia consideras que tiene el espacio en ese proceso? ¿es un elemento que consideres importante a la hora de desarrollar tu acción? ¿podrías comentar por qué?	C. ¿Recordás la sala en la que viste la puesta de Eva y Victoria? ¿podrías describir brevemente ese espacio?	¿Podrías describir con el mayor detalle posible tus espacios habituales pre-pandemia?
5. Sobre la obra, ¿recordás la propuesta espacial que propone la autora? ¿podrías describirla brevemente?	D. ¿Hay algo de la puesta que te haya llamado la atención?	¿Podrías describir con el mayor detalle posible tus espacios habituales en pandemia?
6. De la puesta del Grupo Teatro Vivo, ¿recordás alguna particularidad respecto del espacio? ¿Podrías describirla?	E. ¿Cuál fue tu relación con el espacio escénico propuesto? ¿Podrías comentar tu experiencia como espectador?	Del uno al cinco, ¿qué registro tienes del espacio habitualmente? siendo uno nada y cinco mucho
7. ¿Crees que dicha configuración espacial propuesta por Teatro Vivo, modificó en algún sentido la obra? ¿Cómo? ¿Por qué?	F. ¿Encontrás alguna relación entre el espacio que te fue propuesto como espectador y la obra? Si es así te invito a comentarla	Por favor, ¿podrías explicar por qué?
8. Según tu opinión: ¿Cuál sería la fundamentación dramática de la configuración espacial propuesta por Teatro Vivo?	G. En términos estéticos/políticos como espectador ¿podes describir tu vivencia en esa espacialidad?	¿Ha cambiado eso durante la pandemia? ¿Cómo? Describe lo mejor que puedas

<p>9. ¿Encuentras desde tu experiencia, alguna reflexión política acerca de la decisión de configurar un espacio no tradicional? ¿Por qué?, ¿podrías comentarla?</p>	<p>H. ¿Encuentras alguna relación entre el espacio propuesto y otros espacios conocidos extrateatrales? Si es así, ¿podrías describirla?</p>	<p>¿Hay espacios que no has habitado durante la pandemia pero que si habitabas previamente? ¿Cuales y como son?</p>
<p>10. En el paso por diversos espacios escénicos con la obra ¿Posees algún registro de esas espacialidades? ¿Y de su relación con tu performance y corporalidad en escena?</p>	<p>I. ¿recuerdas alguna sensación particular respecto de la puesta "Eva y Victoria, la huella de una grieta " que te gustaría compartir? Si es así, ¿podrías describirla?</p>	<p>¿Consideras la pandemia ha generado una nueva relación con el espacio? si es así, ¿podrías describirla?</p>
<p>11. ¿Tu viste que recurrir a alguna experiencia extra teatral para adecuar tu transitar y accionar en ese espacio propuesto? ¿podrías comentarla o describirla?</p>		<p>¿Que te sucede con la necesidad de distanciamiento? ¿puedes explicar por qué?</p>
<p>12. ¿La propuesta especial te significó alguna dificultad, o aporte a la hora de desempeñar tu rol en escena? ¿Podrías describirlo?</p>		<p>¿Habitás o transitás habitualmente espacios sociales? ¿Cuales? ¿Podrías describir los?</p>
		<p>¿Encuentras en ellos relación entre las prácticas que allí realizan y su configuración espacial? ¿Podrías describirla?</p>

**Cuadro 5**  
Las entrevistas

### Teatralidad expandida y producción social del espacio (en contexto COVID-19)

Muchas gracias por participar de esta entrevista. La misma formará parte del corpus de investigación de mi tesis de grado de la Licenciatura en Arte y Sociedad de la UNCOMA-CURZA y consta de una serie de preguntas para la reflexión desde el campo de la teatralidad expandida en torno a la producción social del espacio en La Comarca Viadmir-Parapara a través del análisis de dos casos: "Eva y Victoria, la huella de una grieta" de Mónica Otero por el Grupo Teatro Vivo entre noviembre de 2017 y "Esciembre de 2018 en diversas salas" y la vivencia de la espacialidad cotidiana en el contexto de ASPO y/o DISPO y sus particularidades. La entrevista consta de 20 preguntas, y tiene un tiempo de respuesta estimado de 20 minutos. Podrás editarla de necesario.

**Siguiente** Página 1 de 7

Nunca antes compartes a través de Formularios de Google.  
Google no está ni aprueba este contenido. Descartar abuso. Condiciones de licencia. Política de privacidad

Google Formularios

### CONSENTIMIENTO INFORMADO

Antes de comenzar te informamos que la presente entrevista forma parte de la investigación "Teatralidad expandida y producción social del espacio en La Comarca Viadmir-Parapara (en contexto COVID-19)" a cargo de la investigadora Mónica Otero, licenciada en Arte y Sociedad del Departamento de Lengua y Literatura de la UNCOMA-CURZA. La presente entrevista tiene un carácter voluntario y confidencial, dispositivo ambidestino, desde el marco teórico de las artes escénicas y las ciencias sociales. Con este fin, has sido contactado por haber participado como actor, director, técnico o espectador de la obra "Eva y Victoria, la huella de una grieta" de Mónica Otero por el Grupo Teatro Vivo, y como sujeto viviente de la pandemia COVID-19. Se te solicita que antes de responder a las preguntas de la entrevista, leas y aceptes el presente consentimiento informado. Si estás de acuerdo con los términos de la presente entrevista serán utilizados como entrevistas de análisis en el marco de la tesis de grado de "Teatralidad Bull en la Licenciatura en Arte y Sociedad, en su definición y posible publicación, así como formación para de posibles futuras investigaciones, ponencias y presentaciones. Los datos recopilados serán utilizados para fines de forma anónima, teniendo de ser pertinente como información general, edad, ocupación, profesión, etc.

Has leído el Consentimiento informado y estás de acuerdo en participar? \*

Sí

**Atrás** **Siguiente** Página 2 de 7

### ENTREVISTA

Comenzamos...

Te solicitamos que te presentes brevemente. Escribe tu nombre, género, edad y ocupación, formación o perfil profesional \*

Tu respuesta

**Atrás** **Siguiente** Página 3 de 7

### CASO 1.

"Eva y Victoria, la huella de una grieta" por Grupo Teatro Vivo

¿Cuál es tu relación con la obra? \*

ACTUACIÓN  
 Equipo Directivo  
 ESCENOTECNIA  
 ESPECTADOR

**Atrás** **Siguiente** Página 4 de 7

### HACEDORES

Si eliges de las opciones la opción de espectador, por favor, continúe haciendo la siguiente sección pulsando abajo el botón SIGUIENTE

1. En el caso que hayes elegido otra opción que no sea Espectador, ¿podrías describir dicha obra?

Tu respuesta

2. ¿Cómo describirías tu proceso creativo? Lo más detallado posible.

Tu respuesta

### ESPECTADORES

A. ¿Podrías describir la puesta "Eva y Victoria, la huella de una grieta" presentada por Grupo Teatro Vivo?

Tu respuesta

B. ¿Encuentras en la puesta alguna diferencia en relación a otras obras que hayas visto? ¿Porfías mencionar cual?

Tu respuesta

C. ¿Recordas la sala en la que viste la puesta de Eva y Victoria? ¿Podrías describir brevemente ese espacio?

Tu respuesta

### CASO 2

Vivencia de la espacialidad cotidiana en el contexto de ASPO y/o DISPO y sus particularidades

¿Las actividades habituales se han modificado en este contexto?

Sí  
 No

Después de haber leído el consentimiento informado, ¿quieres participar de esta entrevista? \* [Responde](#)

¿1. Desde ya muchas gracias por tu participación. He sido un gran aporte para mi investigación y las indagaciones que se propone. Hemos llegado al final de la entrevista. Dejarte habilitar un espacio para que nos des comentarios, reflexiones u otros apartes que te hayan surgido durante esta entrevista. ¿Ser necesario estar dispuesto a tener una nueva entrevista?

**Responde**

Sí

**Muchas gracias**

Gracias por permitirnos estar una experiencia muy enriquecedora en la persona como Eva y Victoria. Si estás de acuerdo a esta entrevista, ser muy interesante las preguntas que se plantea.

Muchas gracias a vos por abrirme una valiosa posibilidad de hacer mi aporte. Si, con todo gusto y a su vez, con mucha alegría, estoy dispuesto a ser entrevistado en otra ocasión.

**Si. Gracias y BUENOS**



## La base de datos

### Estructura de tabla para la tabla actividad

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
nombre	varchar(255)	No

### Votado de datos para la tabla actividad

id	nombre
1	ARTES
2	A. ESCENICAS
3	EDUCACION
4	EXACTAS
5	OTRAS

### Estructura de tabla para la tabla categoria

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
nombre	varchar(100)	No

### Estructura de tabla para la tabla edades

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
detalle	varchar(255)	No

### Votado de datos para la tabla edades

id	detalle
1	18 - 25
2	25 - 35
3	35 - 50
4	50 - 65
5	> 65

### Estructura de tabla para la tabla palabras

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
detalle	text	No

### Votado de datos para la tabla palabras

id	nombre	detalle
100	ACERCAMIENTO	accion de poner cerca
101	ACOGER	Recibir a una persona o cosa de una determinada manera.
102	ACONDICIONAR	Adquirir cierta condicion o calidad, especialmente un empleo.
103	ACOTADO	Establecer o marcar los limites de una realidad material

104	ACTIVA	o inmaterial. Limitar o restringir el uso de algo. funcionamiento	125	EMPODERADA	intimo. individuo, comunidad o grupo social dotado de un conjunto de herramientas para aumentar su fortaleza, mejorar sus capacidades y acrecentar su potencial, todo esto con el objetivo de que pueda mejorar su situacion social, politica, economica, psicologica o espiritual.
105	ANFITEATRO	En aulas o salas de demostracion, conjunto de asientos en semicirculo y escalonados a uno o ambos lados de una mesa.	126	ENCUENTRO	Coincidencia o reunion de dos o mas personas o cosas en un mismo lugar.
106	ATENCIÓN	Aplicación voluntaria de la actividad mental o de los sentidos a un determinado estimulo u objeto mental o sensible.	127	ENTRELAZAR	Relacionar o mezclar una cosa con otra para formar un conjunto o idea homogéneos.
107	CALIDEZ	Que demuestra adhesión, aprobación o afecto.	128	FORMAR PARTE	Entrar en la composición de lo que se expresa.
108	CERCANIA	Circunstancia de estar cerca en el espacio o en el tiempo. / territorio que rodea	129	IDENTIDAD	Circunstancia de ser una persona o cosa en concreto y no otra, determinada por un conjunto de rasgos o características que la diferencian de otras.
109	CLIMA	Conjunto de circunstancias que rodean a una persona o que caracterizan o condicionan una situación. / Conjunto de condiciones atmosféricas propias de un lugar, constituido por la cantidad y frecuencia de lluvias, la humedad, la temperatura, los vientos, etc., y cuya acción compleja influye en la existencia de los seres sometidos a ella.	130	IMPLICADA	Comprometer a una persona en un asunto
110	COLECTIVO	Que pertenece a un grupo de personas o es compartido por cada uno de sus miembros.	131	IMPORTANCIA	Capaz de dejar su impronta o modificar alguna realidad
111	COMODA	Que se encuentra bien y relajado en un lugar o situación.	132	INCIDIR	Caser o llegar [una cosa, especialmente un rayo de luz, un proyectil, etc.] sobre una superficie hacia la cual se dirige.
112	COMPROMISO	Acuerdo formal al que llegan dos o más partes tras hacer ciertas concesiones cada una de ellas.	133	INTEGRADA	Que reúne en una sola pieza otros aparatos que podrían existir independientemente.
113	COMUNICATIVO	Transmisión de señales mediante un código común al emisor y al receptor.	134	INTENCIÓN	Cosa que una persona piensa o se propone hacer.
114	CONFINAMIENTO	Pena que consiste en obligar a alguien a residir en un lugar diferente al suyo	135	INTERACCION	Acción, relación o influencia recíproca entre dos o más personas o cosas.
115	CREATIVA	Que tiene relación con la creación o es resultado de ella.	136	INTIMIDAD	Aspecto interior o profundo de una persona, que comprende sentimientos, vida familiar o relaciones de amistad con otras personas.
116	CUESTIONAR	Poner en duda lo que parece aceptarse.	137	INVADIR	Introducirse sin derecho o justificación en asuntos o funciones ajenas.
117	CUIDADO	Modo de actuar de la persona que pone interés y atención en lo que hace para evitar o prevenir un daño o un peligro.	138	INVITAR	Pedir a una persona que participe en una celebración o un acontecimiento organizado por uno mismo.
118	DESARMAR	Separar las piezas de que se compone algo	139	INVOLUCRAR	Hacer participar a una persona en un asunto, comprometiéndola o hablando de ella como si participase.
119	ESTRUCTURAS DETERMINANTE	Que constituye la causa que determina o decide algo que se considera importante.	140	LUGAR	Situación o posición, real o figurada, que corresponde a una persona por su función, importancia o estado.
120	DIALOGO	Conversación entre dos o más personas que exponen sus ideas y comentarios de forma alternativa. Discusión sobre un asunto o sobre un problema con la intención de llegar a un acuerdo o de encontrar una solución.	141	MATERIA PRIMA	matéria cruda de la naturaleza y que se transforma para elaborar materias que más tarde se convertirán en bienes de consumo
121	DILUYE	Hacer que disminuya la fuerza o la intensidad de algo	142	MINIMALISTA	Tendencia artística que reduce al mínimo sus medios de expresión
122	DIMENSION HUMANA	aquellas características, propiedades y facultades que nos constituyen como personas y que se manifiestan de una manera particular en nuestra especie; como una unidad en la pluralidad	143	MULTIESPACIO	un espacio donde conviven múltiples actividades
123	DISFRUTAR	Experimentar gozo, placer o alegría con alguien o algo. / Aprovechar una cosa u obtener beneficio de ella.	144	NO CONSUMIDORA	Que consume bienes y productos en una sociedad de mercado.
124	DISTANTE	Que es frío, poco amistoso o no se presta a un trato	145	PARLAMENTO	Órgano político encargado de elaborar, reformar y aprobar las leyes, constituido por una o dos cámaras, cuyos miembros son elegidos por los ciudadanos con derecho a voto, y que está regulado, generalmente, por la Constitución.
			146	PARTICIPATIVA	Que participa o toma parte activa en algo.

147	PERLIDA	Acción de perder o perderse. / Dejar de poseer determinada cosa a causa de alguna circunstancia.	168	TESTIGO	manera expresa por los personajes, pero está "implicito" o se convierte en algo comprensible para el observador a través del desarrollo de la misma	9	MUJER	5	1	1
148	PILAR	Elemento arquitectónico de soporte, rígido, más alto que ancho y normalmente de sección cuadrada o poligonal, que sirve para soportar la estructura horizontal de un edificio, un arco u otra construcción.	169	UNIVERSO	Persona que está presente en un acto o en una acción, con o sin intención de dar testimonio de lo que ha ocurrido.	10	MUJER	2	3	6
149	PROXIMIDAD	Circunstancia de estar a poca distancia de un punto que se toma como referencia en el espacio o en el tiempo.	170	VINCULO	Unión o relación no material, especialmente la que se establece entre dos personas.	11	HOMBRE	5	3	6
150	PUEBLO	el pueblo son las personas que forman parte del Estado, sin ningún tipo de distinciones de raza, género, religión, nivel económico o social	171	VERTICAL	Que es perpendicular al plano del horizonte o está situado en su posición mayor en esa perpendicular. Tierra y fuera de ella	12	MUJER	2	5	1
151	PUNTO DE VISTA	Manera de considerar un asunto o en que este se presenta al entendimiento.	172	VARIOS ANGULOS	Punto de vista para valorar o considerar una cosa.	13	MUJER	5	4	1
152	RAREZA	Que es poco común o frecuente.	173	FRENTE	Parte anterior y principal de una cosa.	14	HOMBRE	2	4	3
153	RECONFIGURAR	Reconfigurar es volver a configurar, y por lo tanto, repetir la acción encaminada a dar forma determinada a algo.	174	NO	Cuando no se está habilitado a unir una cosa a otra de manera que forman un todo homogéneo.	15	MUJER	3	4	1
154	RECONSTRUIR	Reparar o volver a construir una cosa destruida, deteriorada o dañada, generalmente edificios u obras de arte.	175	CUARTA PARED	es la pared invisible imaginara a través de la cual la audiencia ve la actuación de los personajes, es lo que separ al espectador en cualquier medio.	16	MUJER	3	4	6
155	REDIMENSIONAR	Dar una nueva dimensión, magnitud o importancia a una cosa o asunto.	176	CONSTRUIR	Elaborar una idea, una teoría, un proyecto, etc., a partir de la combinación de diversos conceptos	17	HOMBRE	5	3	1
156	REDUCIDO	Hacer menor la cantidad, el tamaño, la intensidad o la importancia de una cosa.	177	INCLUIR	Poner una cosa en el interior de otra o dentro de sus límites.	18	HOMBRE	4	3	1
157	REFLEXIÓN	Pensamiento o consideración de algo con atención y detenimiento para estudiarlo o comprenderlo bien.	178	DRAMATURGIA	Arte y técnica de componer o poner en escena dramas u obras teatrales	19	HOMBRE	4	3	1
158	RESIPETO	Consideración, acompañada de cierta sumisión, con que se trata a una persona o una cosa por alguna cualidad, situación o circunstancia que las determina y que lleva a acatar lo que dice o establece o a no causarle ofensa o perjuicio.	179	INFLUIR	Producir [una persona o una cosa] sobre otra, de manera indirecta o insensible, cierta acción o efecto que la hace cambiar o variar.	20	MUJER	2	4	6
159	RESTRINGIDO	Disminuir o reducir los límites de algo, generalmente de cosas no materiales.				21	MUJER	2	1	6
160	REUNION	Acción de reunir o reunirse.				22	MUJER	2	3	6
161	RITMO	Forma de sucederse y alternar una serie de cosas (movimientos, palpaciones, acontecimientos, etc.) que se repiten periódicamente en un determinado intervalo de tiempo.				23	MUJER	2	2	6
162	RUPTURA	acto y de la consecuencia de romperse o de romper.				24	MUJER	5	4	6
163	SALIR DEL MOLDE	plantearnos nuestra vida cambiando la trayectoria vital junto a la visión personal del mundo, todo para lograr el equilibrio y alcanzar la armonía				25	HOMBRE	2	4	6
164	SITIO	Esqueo o destinado a un fin determinado, como el que queda libre para ser ocupado o el que normalmente ocupa a alguien o algo.				26	MUJER	3	5	6
165	SOSTENER	Tener encima o sujetar una cosa de manera que no se caiga o se tambalee. / Mantener o defender una idea, teoría, opinión, o una actitud, sin variarla.				27	HOMBRE	2	5	1
166	SUBJETIVIDAD	ACCION Del sujeto en cuanto ser que piensa o actúa.				28	HOMBRE	5	3	1
167	SUBTEXTO	es el contenido de una obra que no se anuncia de				29	HOMBRE	5	3	1
						30	MUJER	3	3	1

**Estructura de tabla para la tabla personapreguntapalabra**

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
nombre	varchar(100)	No
genero	int(11)	No
edad	int(11)	No
idrol	int(11)	No
idpuesia	int(11)	No

id	genero	edad	idrol	idpuesia
1	MUJER	3	4	1
2	MUJER	3	5	3
3	HOMBRE	4	3	1
4	MUJER	2	4	1
5	MUJER	2	1	3
6	MUJER	2	3	1
7	MUJER	3	5	6
8	HOMBRE	5	4	6

**Estructura de tabla para la tabla persona**

Columna	Tipo	Nulo
id	int(11)	No
nombre	varchar(100)	No
genero	int(11)	No
edad	int(11)	No
idrol	int(11)	No
idpuesia	int(11)	No

id	genero	edad	idrol	idpuesia
1	MUJER	3	4	1
2	MUJER	3	5	3
3	HOMBRE	4	3	1
4	MUJER	2	4	1
5	MUJER	2	1	3
6	MUJER	2	3	1
7	MUJER	3	5	6
8	HOMBRE	5	4	6

**Volcado de datos para la tabla preguntas**

id	numero	idrot	detalle	idpremisas
1	2	2	¿Cómo describirías tu proceso creativo? Lo mas detallado posible.	1
2	3	2	¿Que elementos consideras fundamentales en ese proceso? ¿Podrías mencionar por qué?	2
3	4	2	¿Qué importancia consideras tiene el espacio en ese proceso? ¿es un elemento que consideres importante a la hora de desarrollar tu accionar? ¿podría comentar por qué?	1
4	5	2	Sobre la obra, ¿recordas la propuesta espacial brevemente? ¿podrías describirla?	2
5	6	2	De la puesta del Grupo Teatro Vivo, ¿recordas alguna particularidad respecto del espacio? ¿Podrías describirla?	2
6	7	2	¿Crees que dicha configuración espacial propuesta por Teatro Vivo, modificado en algún sentido la obra? ¿Cómo? ¿Por qué?	2
7	8	2	Según tu opinión, ¿Cuál sería la fundamentación dramática de la configuración espacial propuesta por Teatro Vivo? ¿Encontrás desde tu experiencia, alguna reflexión política acerca de la decisión de configurar un espacio no tradicional? ¿Por qué? ¿podrías comentarla?	4
8	7	2	En el paso por diversos espacios escénicos con la obra, ¿Puedes algún registro de esas espacialidades? ¿Y de su relación con tu desempeño y corporalidad en escena?	5
9	8	2	¿Tuviste que recurrir a alguna experiencia escénica para adecuar tu transitar y accionar en ese espacio propuesto? ¿podrías comentarla o describirla?	2
10	9	2	¿La propuesta espacial te significó alguna dificultad, o aporte a la hora de desempeñar tu rol en escena? ¿Podrías describirlo?	2
11	10	2	¿Podrías describir la puesta "Eva y Victoria, la huella de una grieta" presentada por Grupo Teatro Vivo?	4
12	11	1	¿Encontrás en la puesta alguna diferencia en relación a otras obras que hayas visto? ¿Podrías mencionar cual?	5
13	12	1	¿Recordás la sala en la que viste la puesta de	2
14	13	1		2

**Estructura de tabla para la tabla premisa**

id	Columna	Tipo	Nulo
1	id	int(11)	No
2	categoria	varchar(255)	No
3	descripcion	varchar(500)	No

**Volcado de datos para la tabla premisa**

id	categoria	descripcion
1	dispositivo	El espacio es un dispositivo (Foucault, 1978)
2	dispositivo	El espacio constituye una dimensión significativa para lo social, lo público, lo escénico, y lo espectacular (Bourdieu, 2001; Lefebvre, 1974; De Certeau, 2000; Breyer, 2005; Aumont, 1992)
3	colonialidad	Las configuraciones espaciales son normadoras de las relaciones sociales y de poder-saber (Foucault, 1978, 1984, 1990; Hall E., 2003)
4	identidad	El espacio debe estructurarse en relación a las prácticas, las relaciones y las experiencias sociales (Lefebvre, 1974)
5	racionalidad	El espacio en tanto dimensión simbólica y material tiene un papel significativo en la construcción de la racionalidad instrumental moderna (De Certeau, 2000; Foucault, 1978, 1999; Lefebvre, 1974)
6	racionalidad	Las periferias permiten configurar espacialidades otras que ponen en tensión la racionalidad instrumental (Grünér, 2005; Escobar, 2014; Moqúan, 2011; Restrepo, 2012; Walsh, 2019; Mignolo, 2009; Vázquez, 2018)

**Estructura de tabla para la tabla puesta**

id	Columna	Tipo	Nulo
1	id	int(11)	No
2	nombre	varchar(255)	No

**Volcado de datos para la tabla puesta**

id	nombre
1	SEMICIRCULAR
2	SEMICIRCULAR SOBRE ESCENARIO
3	A LA ITALIANA
4	DISTANCIAMIENTO
5	GENERAL

**Estructura de tabla para la tabla rol**

id	Columna	Tipo	Nulo
1	id	int(11)	No
2	nombre	varchar(255)	No

**Volcado de datos para la tabla rol**

id	nombre
1	SEMICIRCULAR
2	SEMICIRCULAR SOBRE ESCENARIO
3	A LA ITALIANA
4	DISTANCIAMIENTO
5	GENERAL

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBIN, M., ÁLVEZ, M., ANGELELLI, H., CARREIRA, A., MIRZA, N., VARGAS, D. (2019). *La escena en el campo expandido: actuación, personaje y dirección*. Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/archivos-dinamicas/1424-1.pdf>
- ALTHUSSER, L. (2015). *La reproducción como desvío. A propósito de Sobre la reproducción*. Traducido al castellano por Alfredo Brotons Muñoz, Akal.
- ALVARADO CASTRO, I., y ALVAREZ BARRAGAN, G. (2016). La praxis teatral como herramienta política para la lucha subalterna. Un enfoque antropológico. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*,47(1). Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/181/18153280010.pdf>
- ANDERSON, P. (2004[1984]). *Modernidad y revolución*. En Casullo N. (Ed.), *El debate modernidad–posmodernidad, 2º edición ampliada*, (pp. 107-127). Buenos Aires: El cielo por Asalto.
- AUMONT, J. (1992). *La imagen*, París: Ediciones Nathan.
- BACHELARD, G. (2000). *La poética del espacio*. México: Fondo De Cultura Económica.
- BASTIDE, R. (2006). *Arte y sociedad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOURDIEU, P. (2000). Sobre el poder simbólico. *Intelectuales, política y poder*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2001). *Capital cultural, escuela y espacio social*. México: Siglo XXI.
- BOURRIAUD, Nicolás. (2015). *La exforma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BREYER, G.A. (2005). *La escena presente. Teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Fundación Konex, Infinito.
- (1968) *Teatro: el ámbito escénico*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- CAPASSO, V. C. (2015). *Arte, política y espacio. Una revisión crítica desde el posestructuralismo*. ( Tesis de maestría). Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- CERUTTI GULDBERG, H. (1998). *Identidad y dependencia culturales*. En Sobrevilla Alcázar D. (Ed.), *Filosofía de la cultura* (pp. 131–144). Madrid: Editorial Trotta. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC
- DAVINI, S. A. (2010). Arte e indisciplina. En L. F. Ramos(Presidencia), *Territórios e Fronteiras da Cena*. Simpósio llevado a cabo en el VI Congresso da Associação Brasileira de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Rondônia, Brasil.
- DE CERTEAU, M, (2000). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- DEBORD, G. (1994). *La sociedad del espectáculo*. Recuperado de <http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>

- DIMEO ÁLVAREZ, C. F. (2007). *Teatro político en américa latina, estéticas y metáforas en el teatro político de los noventa (La dramaturgia política de Héctor Levy-Daniel)* ( Tesis doctoral). Universidad de Carabobo, Valencia.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.
- (2014). *Filosofía del teatro, III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.
- (2015). Convivio y tecnovivio: el teatro entre infancia y babelismo. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (9), 44-54.
- FERNANDEZ MOUJAN, I. (2011). En la Educación: Las marcas de la colonialidad y la liberación. *Revista Sul Americana de Filosofia e Educação* (15), 55-79.
- FOUCAULT, M. (1977), *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1978). *Los espacios otros. En torno a las utopías y las heterotopias*. Ediciones del Cotal, S.A.
- (1979). *La arqueología del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (1984). El juego de Michel Foucault. *Saber y verdad*. Madrid: Ediciones de la Piqueta.
- (1999) . Estrategias de poder. Obras esenciales Volumen II. Introducción, traducción y edición a cargo de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Barcelona: Paidós Básica.
- FRAGOSO, S. (2001). Espacio, ciberespacio, hiperespacio. *Razón y palabra*(22). Recuperado de [http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22\\_sfragoso.html](http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n22/22_sfragoso.html)
- GARCÍA-MANSO, L. (2018). Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el teatro histórico contemporáneo. *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, 27, 393-418. doi:[10.5944/signa.vol27.2018.18988](https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018.18988)
- GÓMEZ, J.A. (1997). *Historia visual del escenario*. Madrid: Editorial J. García Verdugo.
- GRÜNER, E. (2005). *La cosa política o el acecho de lo real*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- HALL, E. T, (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- DE VICENTE HERNANDO, C. (2017). Teatro crítico latinoamericano: elementos teóricos para desarrollar un campo de investigación. *Revista de la academia*, 24, 25-70. doi:[10.25074/0196318.0.53](https://doi.org/10.25074/0196318.0.53)
- HERRERA ROSALES, E. (2018). El espacio, el tiempo y el racismo en las perspectivas decoloniales: apuntes para descolonizar los estudios sobre migración internacional. *INTER Disciplina*, 6(16).doi:[10.22201/ceiich.24485705e.2018.16.65639](https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2018.16.65639)
- HOWARD, P (2017). *¿Qué es la escenografía?*. Barcelona: Alba Editorial.
- IPARRAGUIRRE, G. (2017). *Imaginario del desarrollo: gestión política y científica de la cultura*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Biblos.
- JAMESON, F. (2013 [1991]). El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado. En H. Foster. (Coord.) *La posmodernidad* (165-186) . Madrid, España: Kairós.

- KRAUSS, R. (2002 [1996]). La escultura en el campo expandido. En H. Foster. (Coord.) *La posmodernidad* (59-74) . Madrid, España: Kairós.
- LAINO, N. (2013). *Hacia un lenguaje escenográfico*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- LEFEBVRE H. (1974). *La production de l'espace*. París: Anthropos.
- MARTÍNEZ, M. D. (2015). Teatralidades de calle en el Cuzco colonial. *Atenea (Concepción)*, 511, 125-145. doi:10.4067/S0718-04622015000100007
- MARTINEZ TORO, P. M. (2015). La producción del espacio en la ciudad latinoamericana. El modelo del impacto del capitalismo global en la metropolización. *Hallazgos*, 12(23). doi: 10.15332/s1794-3841.2015.0023.10
- MIGNOLO, W (2009). Habitar los dos lados de la frontera/teorizar en el cuerpo de esa experiencia. *Revista IXCHEL*, (1) , 1-22.San José, Costa Rica
- (2010). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Ediciones del Signo.
- (2010). *Aesthesis decolonial. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4),10-25. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aesthesis decolonial una década después. *Calle 14 Revista De investigación En El Campo Del Arte*, 14(25), 14-33. doi:10.14483/21450706.14132
- OTTINO, M. (1990). *Eva y Victoria*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano.
- PÉREZ RUIZ, M.L. (2014). Sobre la hibridación y la interculturalidad en el postdesarrollo. Para un diálogo con Arturo Escobar. *Cultura y representaciones sociales*, (9), 74-109. Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2007-81102014000200003&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000200003&lng=es&tlng=es)
- POLO BLANCO, J. (2016). Colonialidad del poder y violencia epistémica en América Latina. *RELASO*, 6(1),27-44. doi: [10.17979/relaso.2016.6.1.1967](https://doi.org/10.17979/relaso.2016.6.1.1967)
- RANCIERE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial
- (2012). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Clave Intelectual.
- RAYA, M (2016) Gunther Gerzso. Escenógrafo expandido. *Revista de la universidad de México*. Recuperado de [http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs\\_rum/index.php/rum/article/view/17191/19988](http://132.247.1.5/revista/revistaum/ojs_rum/index.php/rum/article/view/17191/19988)
- RESTREPO, E (2012). *Antropología y estudios culturales. Disputas y confluencias desde la periferia*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- ROCKWELL, E. (2009). *La experiencia etnográfica: historia y cultura en los procesos educativos*. Buenos Aires: Paidós.
- RULLI, T.(2018). Dramaturgia del espacio: dimensión poética y construcción de sentido. *Escena Uno*, 9. Recuperado de <http://escenauno.org/dramaturgia-del-espacio-dimensionpoetica-y-construccion-de-sentido>
- SÁNCHEZ, J. (2019). *Teatralidades expandidas – AVAE*. Recuperado de

<http://archivoartea.uclm.es/proyectos/teatralidades-expandidas/>

SCHEFFLER, I. (2016). La experimentación del espacio para la formación en escenografía. *Escena Uno*, 4. Recuperado de <http://escenauno.org/wp-content/uploads/2016/09/laexperimentaci%3%93n-del-espacio-para-la-formaci%3%93n-en-escenograf%3%8da..pdf>

SHKLOVSKI, V. (2007). *El arte como artificio*. Buenos Aires: Cátedra Panesi. FFYL

SZUCHMACHER, R. (2004). El espacio como totalidad. *Cuadernos del Picadero*(4), 44-50.

VÁZQUES, R., BARRERA. M (2016). *Aiethesis* decolonial y los tiempos relacionales.

*Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 11(18),76 - 94. doi: 10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a 06

WALSH, C. (s.f.-b). Estudios (inter) culturales en clave de-colonial. *Tábula rasa* (12), 209-227. Recuperado de [http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892010000100013&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?pid=S1794-24892010000100013&script=sci_abstract&tlng=es)