CAPITULO 10

Paraíso, construcción de relatos propios en modo teatro

POR BEATRIZ CATANI, GERMÁN RETOLA Y JUAN MANUEL UNZAGA

“Exhala el ardor de tu deseo de tal modo que salga bien expresado con la fuerza que lo sientes; no para que nosotros lo conozcamos mejor por tus palabras, sino para que te atrevas a manifestar tu sed, a fin que otros te den de beber”.

Canto XVII, Paraíso, Dante Alighieri

Paraíso es una obra de teatro producto de una investigación dramática- escénica con niños del barrio *Los Hornos*, (Calles 154 y 75 bis) en el marco del Proyecto de Investigación Conicet-UNLP - Facultad de Periodismo y Comunicación Social – (2014-2015): *Mapas de aldeas: diagnóstico sociocomunicacional para la gestión de estrategias de comunicación/desarrollo en el contexto de riesgo hídrico*. Cartografías del territorio, construcción social de la salud y acceso a los derechos y políticas públicas, dirigido por la Mg. Cecilia Ceraso.

Paraíso se estrena el sábado 3 de octubre de 2015 en el Teatro Princesa de La Plata, siguiendo en funciones hasta fin del mismo año.

Reflexiones frente a la publicación del texto-experiencia:

Partir de una imposibilidad es el lugar propio de lo artístico. Es el punto dónde se activa la invención, el encuentro de una posibili-

dad tangencial, desusada, diferente, que nos aproxime, -nos permita a tientas-, abordar esa imposibilidad planteada por lo real.

Cómo escribir entonces un libro acerca de un acontecimiento. Cómo proponer la *escritura de una experiencia* donde persista la intensidad y el nivel comunicacional de la *obra experiencia*.

Hay sin duda un primer problema allí. Una primera imposibilidad.

Tal vez (nuestra propia cultura, la formación que hemos compartido) le ha conferido al libro un valor absoluto, (o al menos una mayor valoración) y quizás hasta se lo siga pensando por antonomasia como ideal en términos de difusión. Hecho que podría replantearse si se tienen en cuenta aspectos cualitativos de la trasmisión (y no sólo los potencialmente cuantitativos que, tal vez, aún erróneamente, indiquen una capacidad extendida de llegada o difusión).

Aún hoy, que se descorren mitos y se establecen rupturas en modo permanente, hay una creencia, a nuestro entender sobrevalorada, de la capacidad e importancia del libro, por sobre otras formas de transmisión cultural.

Dicho esto, -apuntando a la fortaleza de la obra *Paraíso* y admitiendo la imposibilidad de ser dicha-, asumimos este escrito situando de modo central a la obra en lo que es: UNA AUSENCIA.

Y desde el reconocimiento de esta ausencia, esperamos que *Paraíso* encuentre nuevamente su propia radiación: Que estos siete niños del barrio de *Los Hornos*, (los ahora ausentes) a través de la narración del fabuloso viaje – transfigurados a la manera de una experiencia alquimista-, vuelvan en las palabras y las imágenes que estas puedan sugerirnos, a constituirse en presencia ante todos nosotros.

De algún modo *Paraíso* es una hoguera -aunque esta imagen se asocie más a los pasajes del infierno-, que en los destellos nos permite avanzar, no como espejismos inalcanzables, sino como una realidad vigorosa que esos siete niños construyeron: Ni más ni menos que su propia obra. En ese sentido este intento de escritura, es en fin, un nuevo capítulo en la historia de la Obra *Paraíso*.

Proceso de construcción. la genesis.

El núcleo de origen se constituye en NUESTRO EQUIPO DE TRABAJO: amigos, investigadores, artistas incitados a trabajar con varias y tal vez desordenadas ideas, pero en un núcleo de intereses estéticos en común, que presuponen una mirada y un compromiso particular, en base al tiempo de trabajo y al afecto. Lo resaltamos especialmente porque sin esa afectividad, como corriente medular, no hubiese sido posible ni la creación ni el sostenimiento de *Paraíso*.

Iniciamos así el trabajo dentro del Proyecto de Investigación citado con el objetivo de crear superficies de diálogo para explorar posibilidades de acercamiento entre personas y saberes diferentes, pensando, no solo en el resultado, sino en las relaciones que se generen, y en los modos cómo se conciban esas relaciones.

Nos planteamos entonces un doble punto de partida.

Por un lado, impulsados ante la necesidad de dar una respuesta, de producir un movimiento en relación a la inundación del 2 de abril de 2013 y sus consecuencias, nuestra primera decisión fue distanciarnos del concepto de la división entre dadores y receptores, y plantear, en sustitución, la creación de un espacio de intercambio compartido.

La propuesta fue entonces trabajar en una experiencia artística compartida, (generando un espacio para la experiencia común), que aliente las subjetividades expresivas propias, buscando que cada sujeto pueda escribir, crear su propio texto, y luego expresarlo a través de prácticas teatrales.

Por otro lado, nos proponemos en continuidad con el trabajo iniciado en *Infierno*, seguir repensando modos de leer la *Divina Comedia*. *Infierno*, -obra realizada en el marco de Espacios Revelados en el Puente Ferroviario de Barraca Peña en el año 2014-, pone de manifiesto la obstinación compartida en nuestro grupo de investigación por buscar siempre salirse del “teatro”, ir por los bordes, en contra, o directamente por fuera, de ciertas comodidades vinculadas a una manera de producir. Coincidimos ampliamente en que las condicio-

nes de producción y las ideas primeras determinan lo producido (el producto obra).

Así en *Infierno* trabajamos con actores y gente de la zona, en medio del Riachuelo, a veces en botes, (los precarios botes y embarcaderos que la gente de la zona utiliza como medio habitual), durante el paso de la tarde a la noche. Cuerpos integrados al paisaje, figuras entrevistas a la distancia-, casi fantasmas- que nos vienen a mostrar que ni la muerte va a terminar con su condición de desdichados. Y en primer plano las palabras de *Dante*, fragmentos de la primera parte de su obra dentro de una disposición narrativa dada por una fábula sencilla, -como venida de las primeras lecturas de *La Comedia*, de miradas de niño-. La tarde cayendo, el vigor estético de los versos de *Dante* se va imponiendo como una verdad emocional, y seguramente vuelvan a resonar en todos los presentes, las palabras de Pasolini desplegadas en un cartel en el inicio de la obra: “La luz del futuro no deja de herirnos”

Con *Paraíso*, retomamos la idea de seguir pensando modos de leer *La Divina Comedia* en consonancia con el desarrollo que hace Roland Barthes.

Dice Barthes:

“Finalmente, un acontecimiento, proveniente del Destino, puede sobrevenir para marcar, comenzar, incidir, articular, aunque sea dolorosa, dramáticamente, este encallamiento progresivo [de ver el porvenir como una rutina], determinar esta inversión del paisaje demasiado familiar, que es llamado el ‘medio del camino de nuestra vida’: es el activo del dolor. [...] Un duelo cruel y único puede constituir esa ‘cima de lo particular’; marcar el pliegue decisivo: el duelo será lo mejor de mi vida, lo que la divide irremediamente en dos partes, antes/después. Pues el medio de mi vida, cualquiera sea el accidente, no es otra cosa que ese momento en que se descubre la muerte como real. (Regreso a Dante: La Divina Comedia es el panorama mismo de esa realidad)”

Nuestra propuesta es que ese *antes y después*, - esa cisura, esa línea vertical que representa la inundación-, pueda ser expresado por cada uno, según su percepción, sensibilidad, imaginación y voz propia.

Estos puntos de partida desarrollados requerían el encuentro del territorio, plano decisivo en la transformación de la idea en práctica. De ninguna manera esta división corresponde a la vieja noción de objeto- sujeto, sino que lo artístico se da en la construcción de un objeto nuevo a partir de la intersección, o la fricción, o la resignificación de ambos, en un proceso que nunca es simple sumatoria. Y que encuentra en este Proyecto (Mapas) y en su directora (Ceraso) su posibilidad de realización. Sería largo enunciar las muchas trabas y visiones reduccionistas que, a veces, desde lo institucional impiden la posibilidad de pensar y desarrollar proyectos que pongan en jaque las condiciones de producción de una obra. Sí resaltamos que no estuvo en riesgo la realización de este proyecto, más allá de los obstáculos que se presentaron en parte por la determinación de todos los que intervenimos.

De la vastedad de barrios que abarcaba el proyecto *Mapas de Aldea*, un poco por azar, un poco por análisis de las diversas situaciones de los espacios, nos concentramos en el barrio de *Los Hornos*. Y de este barrio, el Centro llamado *La Latita* y de allí en siete niños.

Como en gran parte de los procesos de investigación intervino lo accidental, el azar, y eso se constituyó en una guía extraordinaria, como sucede con frecuencia a condición que la búsqueda esté orientada en ideas claras. Es tentador pensar que la idea se va encontrando a sí misma en el proceso por más dilaciones o vueltas que acontezcan.

Así, con estos presupuestos, iniciamos un taller con niños en el barrio de *Los Hornos* (epicentro en la calle 154 y 75), cuyas edades variaban entre los 7 y los 14 años, en el marco del Proyecto de Investigación referido (*Mapas de Aldeas*- UNLP-CONICET), y a poco de iniciar, -leyendo y comentando *La Comedia*-, los niños nos expresaron con firmeza un deseo en común: la realización de una obra de teatro.

Si Dante escribe toda la inmensa obra (de *La Comedia*) animado por un encuentro posible con Beatriz (ya muerta), iniciamos nosotros también un viaje como forma de devenir en potencia, en realidad, aquel deseo expresado.

Paraíso es el resultado de ese viaje y de este tiempo de trabajo compartido. En continuación con *Infierno*, es parte de una trilogía que fundamentalmente piensa modos de leer *La Comedia* de Dante Allighieri, en sintonía, como ya dijimos, con lo expresado por Roland Barthes.

Proceso de construcción de la obra

Trabajando ya con los niños de *Los Hornos*, volvimos a los presupuestos iniciales buscando, no ya lo que la inundación inscribe en nuestros territorios, como catástrofe y secuelas mayores o menores de damnificados, sino en la conformación de una voz y un cuerpo propio para decirse. Articulando esta idea con modos de leer *La Divina Comedia*, repensando el arte como práctica social compartida.

Paraíso es el panorama mismo de ese tránsito, el viaje donde estos niños consuman su deseo y devienen actores de su obra y de su vida.

El proceso de *Paraíso* se pensó y desarrolló desde la perspectiva de obra, sabíamos que íbamos a realizar una experiencia conjunta que se verifique en una obra de teatro desde un primer momento, por lo tanto todos los pasos y procedimientos planteados fueron hacia esa finalidad: LA CONSTRUCCION DE UNA OBRA.

El centro de *Paraíso*, son los cuerpos de los siete niños, sus energías, miradas, percepciones, pensamientos, palabras y registros los que están allí, en el escenario atravesados por las miradas de todos nosotros, como acompañantes privilegiados. Escenario esta vez elegidos por ellos, escenas esta vez, creadas, repetidas y actuadas por ellos. Ellos actores, ellos en el centro, el resto, acompañantes de su vida y su palabra.

Los siete niños del barrio de *Los Hornos*, sus cuerpos, su nerviosismo, su indiferencia o su compromiso, su buen o mal decir, inapreciables ahora en lo escrito son:

Zaira Cáceres, 14 años

Ariadna López, 14 años

Kiara López, 10 años

Nicolás Di Renzo, 9 años

Carlitos Di Renzo, 7 años

Franco Gómez, 11 años

Demian Lopez, 11 años

Metodología de trabajo

Metodológicamente iniciamos un taller de teatro con los niños citados del barrio de *Los Hornos*, partiendo entonces de modos de leer, de poner en acción, de poner nuevamente a trabajar un texto clásico (como *La Divina Comedia*); porque retomando a Deleuze “la literatura es el origen o el destino colectivo de un pueblo venidero”, por eso escribir es salud en tanto consiste en inventar un pueblo que falta, y en tanto ese modelo de salud invoca a quienes, bajo las dominaciones, resisten lo que los humilla y oprime.

El primer punto es la construcción de una relación de confianza. Esto requiere en primer lugar de tiempo. Conocernos, estar, compartir son las tareas primeras, considerando las múltiples distancias que abordamos, (etarias, sociales, etc.)

Los temas y juegos implementados pasaban por ahondar en diálogos e interpretaciones de Dante y en profundizar la idea de deseo, y con esto de viaje. La mecánica que se establece se centra en improvisaciones, charlas y todo tipo de intercambio en distintos espacios (teatrales y barriales).

También se abordan trabajos especiales como la escritura de un diario de invierno (en cuadernos destinados a este fin); la realización de planos y otros dibujos que muestren la huella del tiempo en ellos, en sus familias y en su propio barrio.

Del material obtenido, a lo largo de un tiempo considerable de encuentros (aproximadamente un año), se construye un texto que los niños estudian como propio guión. Los niños parten de sus casas, con textos que ellos mismos traen a los ensayos y a partir de la idea de un viaje, se va ahondando en sus vidas cotidianas.

La presentación de sus casas, el devenir campamento de viaje, la preparación de sus mochilas, la escritura de diarios de viaje (de invierno), los planos con las huellas del tiempo en sus propios barrios, los lugares a visitar, los deseos movilizados, la duda sobre qué es y cómo se construye una obra; son algunas de las situaciones por las que se atraviesa, no pudiéndose ya definir con precisión si es viaje u obra lo que se va realizando. Lo que sí cuenta es que todo, palabras, deseos, propósitos, lugares, se van convirtiendo en realidades escénicas. Ellos son la realidad porque en definitiva la obra es su tránsito en devenir actores de la misma. Pensamos *Paraíso* como el pasaje que cruza vida y obra.

En todo el proceso y durante las funciones el ánimo claramente es el de la alegría. Esa especial energía necesaria a la creación y que estos niños impusieron. Esta percepción es constitutiva de la obra, no son unos pobres niños, son unos niños poderosos con enorme capacidad creativa. Lo viven como una felicidad espontánea y tal vez allí percibimos su profundidad.

Transcribimos el **PRÓLOGO**

Siete niños, de pie, leen distintas ediciones de La Divina Comedia. Cuando cierran los libros, concluyen, hablando a público.

Kiara: Hace muchos años, (700 años), un hombre, (Dante) se enamora de una mujer, (Beatriz).

Carlos: Nunca llegan a estar juntos. Solamente se cruzan.

Demian: En una esquina creo.

Zaira: Sí, solamente la ve de lejos, pero se enamora y sabe que es su gran amor.

Nico: Beatriz muere y Dante se da cuenta que ya nunca más podrá verla.

Franco: Y para poder estar con ella inicia un viaje a ese lugar imposible,

Ariadna: Donde él piensa que está Beatriz.

Kiara: El Paraíso.

Demian: Es un viaje difícil.

Franco: Imposible porque no murió.

Kiara: Empieza diciendo que está perdido en una selva oscura y que tanto es la amargura que poco lo es más la muerte.

Demian: Quiere morir.

Kiara: Sí, quiere morir.

Franco: Entonces, se va a buscar a Beatriz como puede...

Dejan los libros en un rincón. momento de reflexión

Zaira: ¿Y nosotros?, ¿qué queremos?

Nico: ¿A dónde queremos ir?, ¿qué queremos hacer?

Se miran y entrecruzan sus cuerpos, en una especie de “scrum”, debatiendo

Kiara: ¿Qué es para nosotros encontrar a Beatriz?

Carlos: ¿Qué Beatriz?, ¿la kiosquera?

Kiara: No, ¿cuál es nuestro viaje? ¿Qué queremos?

Nico: Si, ¿qué queremos?... No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.

Los demás: ¿Qué es lo mismo?, ¿qué es cambiar?

Nico: No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.

Los demás: ¿Qué es lo mismo?, ¿qué es cambiar?

Nico: No podemos hacer lo mismo si queremos cambiar algo.

Se arma discusión sobre ¿qué es cambiar, qué es lo mismo? zaira se aparta y los mira.

Zaira: Ya sé. Nuestro viaje va a ser una obra de teatro.

Kiara: ¡Sí!... Y se podría llamar, *Paraíso*.

Franco: ¿Por qué?

Kiara: Por Dante

Carlos: Paraíso, ¿qué es?

Kiara: El cielo donde van los muertos.

Carlos: No estamos muertos.

Kiara: Dante tampoco. Y encontró a Beatriz. Beatriz murió y Dante quedó.

Salen. música de inicio de fábula-cuento-viaje

No se puede hacer lo mismo si queremos cambiar algo³⁰

En el prólogo de la obra, lo niños discuten sobre la modalidad del cambio: partir de algo que defina el rumbo del deseo colectivo para después andar el camino de su realización. Esto que parece ingenuo es nodal para pensar cualquier transformación territorial. La idea de que para cambiar algo hay que hacer algo fue muy organizativa al interior del grupo. Aprendimos la constancia del trabajo y la confianza en el otro, y que para que eso sea posible, todos algo debíamos hacer. Para que la obra prosperara, algo teníamos que hacer: trabajar, ensayar, escribir, ponerse ropa, escuchar, hablar, callar.

Si hay algo que quedó, como proceso sedimentado de producción de subjetividad, fue que el trabajo de todos debe ser respetado para alcanzar una meta deseada, en nuestro caso, el estreno de la obra.

Si seguimos haciendo las mismas cosas nada va a transformarse: la vitalidad de los ensayos depende de eso. Algo debemos proponer para luego hacerlo obra, movimiento que permite la acción, el pasaje de la propuesta al acto, el hacer algo distinto como punto de partida de que algo se mueva hacia el rumbo deseado.

El rasgo común de esta experiencia artística fue el uso del cuerpo como territorio de enunciación, como medio de organización escénica y, sobretudo, como soporte para el desafiante trabajo de poner en marcha procesos de subjetivación deseante. Ello implica cambios, la indagación de una nueva forma, la emergencia de lo nuevo y la decisión de incorporarlo.

Pero, ¿qué es cambiar y, qué es lo mismo?

Todos hicimos movimientos para cambiar algo y estrenar la obra. Kiara tuvo que dejar algunos textos para que los diga un compañero, Ariadna tuvo que vencer el miedo de poner el cuerpo en acción,

30 Esta parte corresponde al capítulo *Paraíso* de la Tesis Doctoral del Dr. Germán Retola, aprobada por la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata, titulada *Paraíso*, diálogos de saberes entre la Universidad y el Pueblo.

Zaira tuvo que aprender a sacar la voz, Demian a defender el trabajo a pesar de querer ir a fútbol, Carlos a estar un poco quieto mientras otros trabajaban, Nicolás a entender que su hermano podía sacar su texto solo y no necesitaba de su corrección, Franco a acordarse los días y horarios de ensayo.

Pero, ¿qué es cambiar, qué es lo mismo?

Esa discusión, para nosotros, grupo de investigación, nos hizo entender, escuchar y sentir el ritmo de los relatos de los chicos y, desde allí, construir un camino incierto hacia un final consensuado: el deseo de hacer una obra de teatro.

Esto implicó no forzar nuestra hipótesis de trabajo, redimensionar nuestro lugar, atender a lo que allí estaba sucediendo, aprender de la palabra de los chicos, respetarla y consolidar una forma de construir escenas. Así, entonces, mientras incorporábamos movimientos a las escenas, incorporábamos procedimientos artísticos a procesos científicos. En fin, entendimos que la ciencia, basada en diálogos de saberes, debe, además de construir cauces para la producción de sentidos, moverse al ritmo de lo que dice el territorio. La ciencia puede también construirse bajo las reglas del lenguaje del arte y el lenguaje de los niños.

La performatividad y las Ciencias Sociales

Las Ciencias Sociales no dejan de reconocer la necesidad de nuevas prácticas de investigación que, entre otras cosas, derriben las paredes entre sujetos que están de un lado o del otro de la separación ciencia-territorialidades. Las prácticas de investigación que emergen del afán de construir conocimientos en colectivo reconfiguran miradas epistémicas, normas y métodos. Dichas emergencias devienen de nuevas formas de interacción y de la multiplicidad de lenguajes desde los cuales se establecen nuevas formas de saber y de poder que interpelan nuclearmente a los sistemas de interpretación derivados

de modalidades de investigación tradicional, lo cual implica un posicionamiento político respecto al rol de la Universidad y la ciencia, abriendo nuevas posibilidades y creación de lo nuevo.

Estos tipos de procesos reviven, por supuesto, los debates en torno al objetivismo, la realidad, los mitos, las distancias y, en fin, el método. Las resignificaciones de la labor científica involucran la imagen de la sociedad como un todo homogéneo capaz de ser representada desde estructuras básicas que la constituyen. En este sentido, estas nuevas formas de hacer ciencia tienen puesto el énfasis en capas sociales que no están determinadas linealmente con variables socioeconómicas o culturales. Son prácticas profundamente humanas que se vinculan con lo expresivo, con lo imaginario y lo creativo, en tanto surgen del *estar ahí*, produciendo sentidos con y no sobre el otro. Son prácticas epistémicas que rescatan la singularidad del espacio y el tiempo donde los sujetos las vivencian.

Un rasgo relevante es la negociación de la experiencia humana efectivamente vivenciada, que necesariamente escapa a las leyes aprioristas y al pensamiento prefabricado y homogeneizante del saber. Ese tipo de experiencias que hacen emerger algo nuevo como posibilidad y forma son subversivas y disidentes. Subvierten el sistema de legitimación de conocimientos afianzados, en tanto están abiertas a la originalidad y la novedad del proceso creativo que, como acto y como potencia, generan obra. Los paradigmas basados en la réplica y reproductividad tautológica de modalidades de pensamientos, no se condicen con la sinuosidad riesgosa del camino focalizado en la creatividad autopoiética.

La performatividad constituye entonces una alternativa para pensar nuevas lógicas de investigación. En principio, porque toma distancia de los métodos que, por tradición, tanto tientan a ser reproducidos. Luego, porque escapa a las lógicas que fragmentan las realidades y tipifican datos cualitativos o cuantitativos. Además, porque las formas propias del sujeto cognoscente de organizar la realidad surgen del *estar ahí*, inventándolas en un proceso de diálogos que ex-

cede las expertises y potencia la vida en todo su esplendor polisémico y conflictivo. De manera que la articulación ciencia-performance genera un desplazamiento epistemológico y construye nuevas prácticas epistémicas que constituyen sujetos de conocimientos de distinto orden al establecido por la sociedad que estamenta los conocimientos.

Las lógicas performáticas mantienen necesariamente el sentido del por qué estamos produciendo esto o aquello, ya que nadie acepta ser parte de un proceso creativo si no le encuentra relación consigo mismo y con su mundo. En otras palabras, estamos frente a un vector (idea fuerza) de reflexividad que pone el acento en el lugar de los protagonistas de la investigación (que no necesariamente se convierten en científicos), sus finalidades, los procesos, los productos y la forma de circulación. Es por todo eso que la lógica de la performance tiene una profunda preocupación por la comunicación.

La articulación de la ciencia con la performance implica dinámicas propias de procesos sentipensantes, donde los sujetos se producen a sí mismos desde la multiplicidad de dimensiones que constituyen lo humano.

La performatividad ocupa un espacio académico que produce debates y abre a las ciencias la posibilidad de entender al arte como un proceso crítico reflexivo que, en diferentes niveles, otorga mediaciones singulares y concretas de lo socio-cultural, complejizando el horizonte de pensamiento y la acción de la ciencia. Esto implica incluir el corpus teórico-práctico en el que todo proceso artístico se sostiene.

De esta forma se ponderan innumerables posibilidades para redefinir las funciones del investigador y sus prácticas políticas. En principio su rol de escucha, luego la redefinición de sus fronteras disciplinares y su capacidad creadora, tanto como sujeto que conoce, como sujeto que se co-crea con otros en procesos y diálogos. Esos roles despliegan un sinfín de potencialidades, que al ser asumidas, también despliegan el riesgo de no saber con anterioridad los alcances de los resultados.

Un primer rasgo de ese riesgo es la falta de neutralidad de los procedimientos dialógicos, ya que para establecer un diálogo deben reconocerse las diversas posiciones de los sujetos que los protagonizan.

La investigación performática reconoce que la experiencia humana está constituida por diversas capas, que van desde la posición cultural y epocal de los sujetos, sus prejuicios, su espiritualidad, sus modos narrativos, sus percepciones y sus formas de construir los cuerpos y los mundos, hacia tantas otras. El cientista social debe despegarse de sus formas de organización de la realidad, muchas veces fragmentarias, basadas en explicaciones estructurantes exógenas a las vivenciadas desde la complejidad de la experiencia humana. Este trabajo de reconocimiento revela la singularidad del pensamiento situado como promotora de diálogos entre lo individual, lo heterogéneo, lo diverso y lo colectivo. Todos estos términos deben ser ubicados como espacios para trabajar los conflictos y producir nuevos sentidos en plataformas de diálogos de saberes e intercambio de experiencias que asuman la disparidad de discursos y modos de habitar el mundo como parte constitutiva del hacer con otros.

La asimetría, la disparidad, los matices, la opacidad, el riesgo, la errancia, son modos de potenciar la creatividad que, cuanto mayor diversidad guarda, más compleja resulta. La asunción de estas tensiones siempre problematizan las presunciones de la investigación y la reorientan en sentidos desconocidos, novedosos y creativos. De aquí el pasaje de *Infierno a Paraíso*.

Los principios performativos en ciencias sociales apuestan a trabajar desde las tramas de la cultura, no se reducen ni a una disciplina artística ni a una disciplina científica; se nutren de ambos métodos para sostener la práctica epistémica; se aplican sobre las potencialidades de cualquier ser humano; aspiran a producir sentidos desde la sensibilidad que aparece por fuera de la colonización de los cuerpos; y abren a una interacción generadora de nuevas implicancias humanas sobre temas o problemas de los cuales se tenía una postura tomada y definida, produciendo desplazamientos que, sin duda, calan

hondo en la producción de subjetividades capaces de reordenar el mundo y sus cuerpos desde un posicionamiento novedoso, disidente y subversivo.

Una epistemología de la performance rescata el entreaprendizaje, las emociones (tanto como las razones), las fantasías, los deseos y la producción de un lugar-tiempo donde los sujetos se manifiestan con la densidad propia de la multiplicidad de capas inherentes a la condición humana.

La investigación fue la obra

De aquí el carácter emancipador para el tipo de conocimiento, y para la emocionalidad del investigador que, en su modo tradicional, se ata a planes cuyos resultados ya están previstos y cuyos fines ya están establecidos. El cuerpo emocional del investigador, encorsetado y mutilado, aflora con toda su potencialidad creativa e innovadora. El investigador puede abandonar las máscaras atávicas que lo subsumen en el oficio de la repetición de métodos, discursos y tecnologías concebidas como neutrales y naturales al mundo académico, a efectos de propiciar otros caminos para encontrar la legitimidad de saberes y haceres, donde lo performativo se opone a lo preformativo, es decir a los sentidos clausurantes del sujeto y sus potenciales prácticas emancipatorias.

El arte y la performance en las Ciencias Sociales

Mucho se ha trabajado la relación arte-ciencia. En el universo de las disciplinas la Filosofía se ha preguntado sobre cuestiones del arte, estrechándolo —en la modernidad— a la belleza. Aun así, las diferentes posiciones estéticas atravesaron diferentes umbrales, que construyeron diferentes centralidades. Por allí pasaron el pensamiento de Pro-

tágoras, Platón, Aristóteles, Kant, Hegel, Proust, Ricoeur, entre otros, pivoteando entre marcos perceptuales y racionales. La más conocida es la centralidad puesta en el objeto de arte, pero otras incorporan al sujeto y a la génesis y recepción del objeto.

Sin embargo, nos interesan las posiciones que sostienen que la estética sería mejor pensarla desde muchas disciplinas científicas, para convertirla en un problema multidisciplinar. En nuestro caso, vamos a abrir la estética a la comunicación social.

La Estética la concebimos en su sentido amplio (sensaciones y percepciones), más allá de los objetos bellos y los buenos valores y reflexiones que de ellos emergen cuando son percibidos por alguien.

Comprendemos a la estética como un proceso donde las sensibilidades tejen sentidos a través de la producción autopoietica de mundos posibles. Esto es que una obra es un punto en un proceso, el cual implica negociaciones de sentido durante la producción, durante la exposición y posterior a ella. Ese sentido está ligado a las percepciones en sentido amplio, donde tiempo y espacio se reconfiguran en la interacción de los sujetos, su mundo y el proceso creativo, vinculando la obra a la vida, que en plural permite un encuentro íntimo y real entre múltiples aspectos de lo humano.

Tiempo y espacio cobran sentido individual y colectivo, tanto en la producción como en la percepción que la obra provoca. Así, la condición creadora y la condición espectadora responden a una estética del *aquí y ahora*, en tanto solo es posible cuando la magia de los cruces entre obras, artistas, espectadores, vidas, circunstancias y afectos se hace presente.

El arte entonces está anclado en la percepción, en el marco perceptivo, lo cual demanda una actualización de sentidos, desde el contacto con lo pasional, la razón, el sentimiento y la intuición, es decir, con la sensibilidad. Por ello, a través del arte efectivamente vivenciado, se puede reconfigurar la cultura.

Toda performance implica una problematización del plano de la representación, en tanto implica niveles de contactos con la realidad

diferentes a los habituales. Promueve otra forma de ser y estar, con otras temporalidades, ritmos, escenarios, narrativas y mediaciones, desplegando al máximo las condiciones de posibilidad de un sujeto en su mundo.

En este sentido, nos referimos tanto a los procesos de creación de los creadores como a los procesos de recepción de los receptores (también co-creadores). Tanto para unos como para otros, el arte (como vivencia) tiene implicancias en la subjetividad individual y colectiva. La vivencia artística abre un abanico de posibilidades de rupturas y desplazamientos que sugieren procesos emocionales y cognoscitivos. Proceso y producto se condensan en un tiempo que excede la obra y su autor para potenciar transformaciones que problematizan la existencia y la expresión humana como acto comunicativo. Proust dice que el arte es lo más real que existe.

El arte performático hace el esfuerzo por salirse de la tradición y de la representación como forma de narrar el mundo y de transformarlo. Implica un llamado a reconocerse en interacción con lo incierto de su propia potencia como sujeto estético. La performática, es pues, una invitación a transitar la expresión y la reflexión.

En cierta manera la performática es un espacio de búsqueda de la forma. Una forma de estar en el espacio, de decir, de escuchar, de narrar y, por fin, de ser, que configura subjetividades también comprometidas éticamente.

Pero, ¿qué sucede con los investigadores-creadores cuando se piensa en términos de investigación?

En principio, estas investigaciones desde la performance tienen un alejamiento epistemológico de la investigación clásica respecto del objetivismo, la distancia sujeto-objeto, las herramientas aprioristas, la necesidad del análisis y la confirmación de una hipótesis. Por lo tanto son investigaciones que pueden ser consideradas procesos de IAP de carácter sentipensante. También implica la producción de procesos de configuración de subjetividades y diálogos de saberes.

Otro desplazamiento del modelo científico clásico consiste en correrse de lo preformativo, de los andamiajes que no surgen articulaciones de la experiencia del *estar ahí*, de la forma preestablecida de relación e interacción entre sujetos en un campo de intervención académica. Contrariamente a eso en estos procesos de performatividad, la forma emerge en la misma práctica. Por ello se desecha de lleno el forzamiento de hipótesis, los aprioris de todo tipo y la fragmentación temática y disciplinar. Aquí se opone lo preformativo con lo performativo.

Estos procesos tienen una mirada compleja de planificación: se entiende al plan como una plataforma que permite la acción, pero que no la fuerza. Vale decir que los planes no están hechos para ser cumplidos tecnoburocráticamente, sino para desatar un proceso creativo. Dicha mirada implica trabajar con el riesgo de la incerteza, la reorganización permanente de objetivos, el reconocimiento de la temporalidad del proceso y la diversidad de aportes del colectivo humano que vivencia la investigación y la creación. Nunca podemos atenernos a cumplir, por el mero hecho de cumplir, con la linealidad de un cronograma que estructura los tiempos antes de que la temporalidad del proceso creativo sea vivenciada por sus participantes.

Los procesos performáticos de investigación proponen una concepción del tiempo en el sentido de una intensidad vivida, como duración entre cortes temporales marcados por la acción, por lo que acontece en el proceso. Entonces la linealidad formal de cualquier plan de investigación (pregunta, objetivos, metodología, resultados) está sujeta a la forma, en tiempo y espacio, que el proceso requiera. Importa ser libres para cambiar la metodología, o un resultado, o un objetivo, porque importa que las prácticas epistémicas sean prácticas emancipadoras. Tanto de los lastres de métodos aprioristas como de las formas de comunicación entre los protagonistas. Implica poner el cuerpo, escuchar al corazón, valorar la intuición, correr riesgos, confiar en el otro y en sí mismos.

Equipo de Trabajo.

Para la realización de *Paraíso* se conformó un equipo con escenógrafos, iluminadores, músicos, vestuaristas y audiovisuales, a fin de pensar el trabajo integralmente. De esto surge la creación de un dispositivo sencillo (escénico- lumínico) que contenga la obra y contemple algunas intervenciones audiovisuales.

Escenografía: Andrea Desojo. Ines Raimondi

Iluminación: Eliana Cuervo. Paula García.

Música y Sonido: Julian di Pietro

Vestuario: Edu de Crisci. Kei Pampillon

Asistencia de Dirección: Viviana Ghezzi

Actuación: Ariadna, Kiara y Demian López. Zaira Cáceres. Franco Gomez. Nicolás y Carlos di Renzo

Equipo de Investigación: Germán Retola. Juan Manuel Unzaga. Beatriz Catani

Dramaturgia y Dirección: Beatriz Catani

Bibliografía

BARTHES, R. (2004). “*La preparación de la novela: notas de cursos y seminarios en el Collège de France*”. 1978-1979 y 1979-1980. Ed. Siglo XXI. 2005. Trad. Patricia Wilson.

BERGSON, H. (1962). “*Las dos fuentes de la moral y la religión*”. Buenos Aires: Sudamericana.

_____ (2013). “*Lo posible y lo real*”. En *El pensamiento y lo moviente*. Cactus.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan.* , Buenos Aires: Paidós.

_____ (2006). “*Actos de significado*”. Madrid: Alianza.

Ceraso, C., Inchaurredo, M. (2009). “*Comunicación y Educación Ambiental*”. En *Comunicar el Ambiente. Una nueva experiencia pedagógica*. La Plata.

- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos*. Valencia: Pretextos.
- Conversaciones*. (1996), disponible en <http://www.philosophia.cl>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2000). “*Mil mesetas*”. Valencia: Pretextos.
- González, J. A. (1986). “*Frentes Culturales: para una comprensión dialógica de las culturas contemporáneas*”. Colima. México: Universidad Iberoamericana.
- Huergo, J., Morawicki, K. (2016). *Memoria y Promesa. Conversaciones con Jesús Martín-Barbero*. La Plata: EDULP.
- Lucena, D., Laboureau, G. (2016). (Comp.). “*Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*”. La Plata: EDULP.
- Maturana, H. (1994). “*La Democracia es una Obra de Arte*”. Bogotá: Ed. Linotipia Bolívar y Cía.. Colección Mesa Redonda.
- Sangronis, A. (2012). “*La Estética en la educación superior uruguaya. La formación de arquitectos: medio siglo de presencia, medio siglo de olvido (1906-2010)*”. En Revista *Fermentario*, Nro. 6, 2012, pp. 3-23. Instituto de Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.