

**Teatro creole transcultural:
Reflexiones sobre las prácticas
de una nueva teatralidad cartográfica y desplazada.¹**

Claudia Andrea Cattaneo Clemente
Pontificia Universidad Católica de Chile
Chile

*el teatro más que producto, es producción,
Proceso más que resultado.*
Marco De Marinis

Introducción

El siglo XXI se abre con un desplazamiento global que ha removido a los pueblos de todas las naciones.² Millones de inmigrantes que, por guerras, invasiones, dictaduras, miseria, falta de oportunidades, salen de sus países en busca de una vida más digna y posible. Estos seres humanos transportan con ellos su cultura, su lengua, sus expresiones particulares.

Al inicio del nuevo siglo se comienzan a experimentar también nuevas formas de teatro, ya con las características que aporta la performance en sus genes. A estas nuevas expresiones teatrales les ha tocado un tiempo complejo de afrontar, pues, aparentemente, no hay sentidos que entregar en escena. Aparentemente, porque coincido con Ignacio Apolo cuando dice “Todo objeto en escena (incluyendo el cuerpo humano) se semiotiza” (6), es decir, todo lo que se presenta delante de

¹ Este ensayo nace de mi investigación doctoral realizada en la Università di Bologna en el año 2017, bajo la dirección del Profesor Marco de Marinis, quien contribuyó enormemente a enriquecerla con sus sugerencias sobre compañías a estudiar, textos, conceptos, conversaciones y teorías. Sus valiosos aportes abrieron el espectro de esta investigación hacia la inmigración como nuevo exilio, asunto fundamental para actualizar los paradigmas de la escena del desplazamiento hacia una verdadera cartografía teatral (siguiendo los principios de Deleuze y Guattari 2010).

² Para conocer más sobre las cifras oficiales y los impactos de la migración, ver el “Informe sobre las migraciones en el mundo 2020” (11 capítulos), elaborado por la Organización Internacional para las migraciones (OIM).

un público adquiere sentido inmediatamente. También es aparente ya que con los múltiples sucesos que están acaeciendo en el mundo, es imposible voltear la mirada hacia sí mismo. Tal vez es por ello que el teatro está siendo cada vez más político, pues intentando no transmitir sentidos, ha expuesto la verdad como realidad y la realidad como una de las tantas verdades. El cuerpo se ha vuelto el canal de experimentación preferido, las estructuras abiertas e hipervinculares, la fragmentación del tiempo-espacio, la pérdida de la especificidad, son algunas de las características del Nuevo teatro o hiperescena contemporánea.

Es preciso aclarar que no existe una denominación adecuada aun para estas expresiones tan diversas, sin embargo, llamarlo Nuevo teatro no es lo más acertado. Sabemos que estas características se hallan en creaciones del siglo pasado (Brook, Barba, Grotowski, Kantor, entre muchos más). Dentro de ellos se encuentra Alberto Kurapel, un creador que aplicó a su teatro laboratorio todas las características que posee el exilio por medio de la incorporación de la performance. Ésta le permitió fragmentar la escena, el cuerpo, el espacio-tiempo, el texto dramático, entre otros. También le permitió la ruptura con los géneros y con la especificidad del teatro para abrirse a la interdisciplinariedad y la hibridez.

Se podría decir que, para Kurapel, el exilio posee las mismas connotaciones en el ser humano que las que tiene la performance en el teatro. Kurapel utilizó actores de diversas nacionalidades, géneros, culturas y lenguajes, lo que le impulsó a indagar en la voz fragmentada, en los gestos fracturados, pero teniendo en cuenta que estos actores se encontraban en un contexto común, eran inmigrantes en un país primermundista. Por ende, sus particularidades comunicativas estaban marcando su diferencia con el medio común.

De esta manera, esta diferencia se debía transformar en una *différance*, es decir, diferir (que conlleva un sentido espacial) y aplazar (que conlleva un sentido temporal) el significado. Por ende, un solo significado de un concepto se plantea por el desdibujamiento de otros significados posibles que son, a su vez, aplazados sólo para ser reactivados en otros contextos diferentes. Con ello expone las condiciones bajo las cuales se pueden apreciar (y construir) las identidades y significados que son posibles de repetir en un infinito de contextos posibles para un número también infinito de

potenciales destinatarios indeterminados. Las diferencias, así, se tornan solo significados aplazados en un contexto que aún no presenta las condiciones necesarias para su activación.

A su vez, cuando Derrida propone este neologismo, lo escribe con una “a” en lugar de la “e” que corresponde a la palabra francesa, con ello nos insta a tomar conciencia sobre las imperceptibles diferencias que existen entre un fonema (marca sonora) y un grafema (marca visible, escrita). Esta ‘falta ortográfica’ de Derrida es solo perceptible al ser escrita ya que en francés, ambas palabras se pronuncian de igual manera. Con ello, llama la atención sobre la traza permanentemente ausente, inaudible e invisible de nuestra percepción frente al Otro, al diferente y de su propia percepción de sí mismo frente a un contexto extraño.

El teatro, un arte colectivo y de cuerpo, voz y presencia, comienza a desplazar sus formas hacia una hibridación que, no solo hace eco en lo transdisciplinar, sino en la teatralidad misma que debe indagar en otros colores, sonidos y formas, en otros significados, en otros sentidos. Ahora bien, ¿cómo hacer comprensible una voz que posee tantos y tan distintos ecos?, ¿cómo se han incorporado estas voces disonantes y estos cuerpos diversos a la realidad teatral actual? ¿Cuáles son las nuevas formas de desplazamiento, de nomadismo en la escena contemporánea, que ya desde los años 60 venían incorporando la interdisciplinarietà, al asumir el performance como uno más de sus componentes? ¿Cuál es la nueva forma de expresión teatral del desplazado?

En toda Latinoamérica (y el mundo) existen compañías que trabajan arduamente con inmigrantes, refugiados de guerra, solicitantes de asilo político, con aquellos que, por uno u otro motivo, son los que siempre se hallan en tránsito. Dichas compañías³ denominadas: *de teatro creole-transcultural*, manifiestan nuevos modos de expresión escénica basados en el desplazamiento como principio fundamental. Existe una teatralidad en tránsito, nómada, que deambula por diversas formas en pos

³ Estas compañías trabajan dentro de la modalidad “teatro post-regístico” referida por De Marinis, en el que “si impone una concezione del processo creativo come qualcosa di assolutamente unico (...) All’interno di questa rinnovata e intensificata centralità e primarietà del processo, oggi assistiamo anche a un rilancio su basi nuove del workshop, o laboratorio.” (De Marinis 2014 377) [Traducción libre: “se impone una concepción del proceso creativo como algo absolutamente único (...) Dentro de esta centralidad renovada e intensificada y primacía del proceso, hoy también estamos presenciando un relanzamiento sobre una nueva base del taller o laboratorio.]

de una comunicación de sentidos primordiales y universales. La diferencia con otras propuestas escénicas que trabajan con inmigrantes radica en las formas de enfrentar esta condición social y humana en la conformación de espectáculos que comporten el mestizaje artístico fuera de sus propias fronteras (entendidas en este punto como barreras que dividen la zona del actor y la del espectador).

Estos trabajos teatrales muestran un panorama que permite identificar las formas de integración teatral que la multiculturalidad admite, las materialidades que muestran hoy un teatro del desplazamiento. A su vez, permiten proponer, por medio de su estudio, una cartografía teatral del desplazamiento que trascienda las especificidades contextuales, sígnicas, simbólicas y situacionales de la escena. Una forma de teatro que posea las características del desplazamiento, del nomadismo y la *différance* en pleno siglo XXI.

1. *La transculturación del teatro*

La noción de transculturación surge en los estudios del cubano Fernando Ortiz sobre la formación de las naciones en Latinoamérica y el Caribe. El concepto hace referencia al reconocimiento del aporte de la cultura africana en la cultura cubana, partiendo de la premisa de que "el tabaco y el azúcar son los personajes más importantes de la historia de Cuba" (Ortiz 3). Para Ortiz, ambos productos poseen igual importancia en el desarrollo económico de Cuba, realizando una analogía de lo moreno (tabaco) y lo blanco (azúcar) como fundamentos de una fortaleza cultural. Para Ortiz, el concepto de transculturación es más preciso cuando se debe hablar de procesos transitivos de una cultura a otra sin que una deba absorber a la otra o deba hacerla desaparecer para existir. Por ello, se debe entender la transculturación más bien como un abrazo entre ambas culturas (o entre múltiples culturas) para crear una neo-cultura que posea elementos iguales de ambas y también elementos que las distingan como culturas individuales, o como dice el etnólogo Bronislaw Malinowski en la introducción del libro de Ortiz:

Todo cambio de cultura, o como diremos desde ahora en lo adelante, toda TRANSCULTURACIÓN, es un proceso en el cual siempre se da algo a cambio de lo que se reciba; es un "toma" y un "daca" como dicen los castellanos. Es un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, ni siquiera un mosaico, sino, un fenómeno nuevo, original e independiente. Para describir tal proceso el vocablo de raíces latinas trans-culturación proporciona un término que no contiene la implicación de una cierta cultura hacia la cual tiene que tender la otra, sino una transición entre dos culturas, ambas activas, ambas contribuyentes con sendos aportes, y ambas cooperantes al advenimiento de una nueva realidad de civilización. (Malinowski en Ortiz XVII)

Esta nueva realidad es la que permite abandonar el racismo en las dos acepciones del término que distingue Todorov (1991), aquel que se configura como comportamiento intolerante hacia las diferencias étnicas y aquel que constituye una ideología sustentada teóricamente sobre condiciones históricas o sociales de las diversas tipologías genéticas humanas (o mal llamadas razas). En la configuración de esta nueva realidad de civilización, el arte se ha presentado, históricamente, como el primer bastión de resistencia. Pues, aunque aún no se hablaba del concepto de transculturación de Ortiz, el arte se alzaba en las primeras décadas del siglo XX (años 20 y 30) como cuestionamiento de la hegemonía cultural de Occidente y de los procesos de colonización que aniquilaron brutalmente otras culturas que se hallaban en desarrollo. Me refiero a las vanguardias artísticas: surrealismo, futurismo, dadaísmo y expresionismo.

En la década 1920-1930, la palabra "vanguardia", separada inesperadamente de su contexto político, cobra, por un tiempo, un nuevo significado. Ante un brote de ideas nuevas, en lo pictórico, en lo poético, en lo musical, los críticos y teóricos califican de vanguardia todo aquello que rompe con las normas estéticas establecidas —con lo académico, lo oficial y lo generalmente preferido por el "buen gusto" burgués. Y se llama "vanguardia" a todo pintor, músico o poeta que, independientemente de cualquier definición política, rompe con la tradición en cuanto a la técnica, invención de formas, experimentos en los dominios de la literatura, el teatro,

el sonido, el color, en busca de expresiones inéditas o renovadoras, animado por un juvenil e impetuoso afán de originalidad. (Carpentier 23-24)

Las vanguardias artísticas inician un proceso creativo en el que se incluye la invención del Otro como aproximación a la diversidad cultural, revelando la inmensa cantidad de culturas existentes en África y América Latina, por medio de la curiosidad de escritores, pintores y artistas en general, que fijan su mirada sobre expresiones artísticas desconocidas de las culturas llamadas menores. Es así, como en Europa se comienzan a realizar muestras de objetos de arte (como máscaras, figuras de barro o madera, lanzas) que visualizaban y revaloraban la pluralidad de los imaginarios del mundo: “en sus manifestaciones culturales, casi todas las vanguardias artísticas superaron el positivismo de Auguste Comte y el historicismo marxista imperante en el siglo XIX por la sustitución de formas simbólicas asimiladas en las obras de arte con el fin de imponer representaciones transculturales diferentes e imaginarios desconocidos” (Miampika 92). Las vanguardias se abren, a su vez, al pensamiento científico de antropólogos como James Frazer y Mircea Eliade y a las teorías del psicoanálisis de Freud y Jung. Estos estudios nutren de una curiosidad nueva al arte y descubren la riqueza de las expresiones artísticas de las diversas culturas y el aporte que éstas hacen a la sociedad. En Estados Unidos, por citar un ejemplo, cobra fuerza la música *Jazz* y los *spirituals* que se difunden por Europa rápidamente.

Durante esta misma década (20 y 30), comenta Miampika, un gran número de estudiantes, escritores, intelectuales negros procedentes de todo el mundo, organizan una reunión en el famoso Barrio Latino de París, para establecer y fundamentar sus raíces africanas negadas por el colonialismo imperante en todo el mundo, fundamento que se llamó el ‘Renacimiento negro’ y que fue el antecedente del movimiento poético de lengua francesa ‘*La négritude*’.⁴ Movimiento del que se

⁴ Este neologismo aparece por primera vez en 1939 con el poeta Césaire. Fue, a su vez, un movimiento antropológico, ontológico, político y filosófico que buscaba despertar las conciencias sobre las condiciones históricas y socioculturales de la cultura negra y de los procesos de colonización y esclavitud que aún imperaban en el mundo. A este movimiento pertenece el senegalés Léopold Sédar Senghor y el martiniqueño Aimé Césaire. “Aimé Césaire, un practicante de la política cultural ‘neologista’, representa tal posibilidad: la cultura orgánica reconcebida como un proceso inventivo o como una ‘intercultural’ criollizada. Las raíces de la tradición se cortan y se reanudan y los símbolos colectivos se

desprende Ortiz con el movimiento negrista cubano y que sentaría las bases para los procesos de descolonización, entendida bajo el pensamiento de Said como: "una compleja batalla sobre el derrotero de diferentes objetivos políticos, historias y geografías, y está llena de obras de imaginación, de investigación y de contrainvestigación" (341).

La descolonización debe partir por una revaloración de las identidades del diferente, de aquel que no es reconocido como ciudadano del nuevo contexto en el que se inserta. Sin embargo, hablar de identidad resulta controversial si no es en los términos que proponen Deleuze y Guattari, para quienes es urgente buscar una identidad rizomática más que una identidad de raíz única que no permite diálogo con el Otro. Es la identidad que el siglo XXI necesita encontrar con premura, pues los flujos migratorios constantes hacen de la antigua geografía una mera ilusión. La identidad rizomática busca interacciones que preserven las diferencias en la diversidad, es decir, no anula las diferencias, sino que provoca diálogos de intercambio con ella. Es ésta la identidad que se halla en los cimientos de la transculturación de Ortiz, pues propone abandonar la obsesión de los Estudios culturales y de la antropología por fijar la atención en las similitudes, para visualizar aquello que nos hace diferentes y, por ello, parte de un sistema de intercambio cultural que aporta al crecimiento y desarrollo de las sociedades humanas. Este sistema nuevo de pensamiento rizomático insta a mirar la multiplicidad que nos compone, y no sus representaciones que fijan una identidad y la exotizan.

Es por ello que las poéticas interculturales del arte del siglo XXI se hallan en un inminente proceso de creolización o criollización (Glissant 2002), debido a los imprevisibles y estrechos contactos con infinidad de diversas etnias del mundo. La creolización como percepción transcultural del Otro, como un "Uno hacia lo diverso en toda diversidad" (Miampika 99). El problema surge a partir del miedo que tenemos hacia lo diferente, aquel pánico moral del que habla Bauman (2016) y que nos lleva a categorizar binariamente lo que no entendemos, en un intento por construir y afirmar una identidad raíz. Este miedo está siendo 'medicado' con la reaparición del proyecto transcultural que logra situar lo intercultural como proceso ineludible a todo intercambio cultural.

enajenan a partir de influencias externas. Para Césaire la cultura y la identidad son inventivas y móviles. No necesitan echar raíces en tramas ancestrales; viven por polinización, por trasplante histórico." (Clifford 30).

Sin embargo, para hacer efectivo el intercambio se deben llevar a cabo procesos de traducción e interpretación del Otro, y es ahí donde surge un desafío difícil de afrontar, pues, ninguna interpretación es neutra ni libre. Es por ello que el proyecto transcultural no debe quedarse en mera teoría, deben buscarse vías concretas y prácticas para su implementación, pues contempla no solo al Otro como a aquel que se debe interpretar o traducir, sino a aquel que a su vez, interpreta y traduce.

Es así que se vuelve necesario atender a lo que Édouard Glissant llama procesos de creolización (o criollización) que va a definir como “un mestizaje con un valor añadido, que le atribuye imprevisibilidad” (Glissant en Onghena 368). A este proceso le atribuye una forma particular de conocer al Otro que denomina ‘identidad de relación’ y que se acerca a lo propuesto por Deleuze y Guattari sobre identidades rizomáticas, pues consiste en una apertura hacia el otro, oponiendo una identidad única y exclusiva, es decir, a una identidad en devenir, Glissant (2002) afirma que “Hay que hacerse cargo del cambio que viene determinado por el intercambio a partir de la identidad de relación, del rizoma. La raíz única es la que causa la muerte de todo lo que se encuentra alrededor, mientras que el rizoma es la raíz que se extiende en busca de otras raíces” (en Onghena 369).

Este proceso es esencial en el mundo globalizado al que pertenecemos y se hace imprescindible en las sociedades que están recibiendo grandes olas de inmigrantes provenientes de distintas partes del mundo. El arte, y el teatro en particular, asume los cambios que se están presentando y revalorarlos dentro de un trabajo de renovación de formas, contenidos y conceptos (tanto en la teoría como en la práctica) para no quedar en la ‘mera intención idílica’ como menciona Onghena (2008). Los cambios deben surgir desde un proceso de transculturación del teatro, de una creolización necesaria, urgente e inevitable.

2. *El Teatro creole-transcultural*

El término *teatro creole-transcultural* fue acuñado por las investigadoras italianas Maria Cristina Mauceri y Marta Niccolai, en el libro de su autoría: *Nuevo escenario del teatro italiano. Extranjeros e italianos en el teatro contemporáneo* (2015). Quienes lo definen como un aspecto innovador del teatro

actual: “El aspecto más innovador es el carácter dialógico del teatro que hemos definido como 'criollo transcultural' de los dramaturgos que querían que el extranjero participara en las diversas etapas de la producción del espectáculo” (Maureci y Niccolai 2015b).⁵ Las autoras parten de los conceptos teóricos de Édouard Glissant (2004) y de Armando Gnisci (2006) y desarrollan un análisis que resulta esclarecedor para las nuevas prácticas teatrales que se dan en un mundo cada vez más diverso debido a los procesos de inmigración.

Para Glissant (2002), existe una poética de la creolización que corresponde con lo que Gnisci llama la transculturación europea. Ambos conceptos se han usado indistintamente en los estudios literarios y culturales europeos de los últimos años. Sin embargo, ya en los años 90, Gnisci comenzaba a hablar de Creolización como una posibilidad de encuentro entre culturas diversas. Se debe entender que el término creole proviene del lenguaje hablado en algunas partes del Caribe pero que con la globalización ha devenido un término que designa la mezcla entre culturas diversas, lo que implica otros conceptos como el multilingüismo y el multiculturalismo. Recordemos que el concepto de transculturación de Ortiz, ha sido asimilado dentro del concepto de creolización ya que abarca un espectro más amplio de significados y características (Ver Benitez-Rojo 150), pues, “Se trata de procesos en los que dos o más culturas se encuentran y evolucionan conjuntamente, produciendo algo nuevo que, aunque conserva las características de las culturas originales, es diferente” (Maureci y Niccolai 2015a 10).⁶ La particularidad del concepto de creolización consiste en su característica de imprevisibilidad que adquiere la diversidad, pues, como afirma Glissant (2002), “la creolización es el mestizaje con el valor agregado de lo imprevisible.” (en Maureci y Niccolai, 2015a 10)⁷ a lo que Gnisci agrega: “La transculturación ayuda a reconocer como evidente la tendencia de cada cultura a

⁵ Traducción libre de: “L’aspetto più innovativo è il carattere dialogico del teatro che abbiamo definito ‘creole transculturale’ dei drammaturghi che hanno voluto la partecipazione dello straniero nelle diverse fasi della produzione dello spettacolo.”

⁶ Traducción libre de: “Si tratta di processi in cui due o più culture si incontrano e coevolvono, producendo qualcosa di nuovo che pur ritenendo caratteristiche delle culture originali, è diverso.”

⁷ Traducción libre de: “la creolizzazione è il meticcio con il valore aggiunto dell’imprevisto”

hibridarse con otras culturas y generar nuevas formas "criollas" e imprevisibles." (en Maureci y Niccolai 2015a 10-11).⁸

El aspecto imprevisible que ambos teóricos mencionan se refiere a las interminables combinaciones que dicho mestizaje puede realizar en/con cada cultura y a los resultados a los que se puede llegar. A su vez, hace referencia al sufijo 'acción' en el concepto de transculturación que nos lleva a pensar en el "hacer juntos" en pos de una transformación que involucra tanto a ciudadanos nacionales como a inmigrantes o extranjeros. Para Maureci y Niccolai, esta transformación se da en "un progetto composto da tre movimenti diacronici e sincronici: "Descolonización, Creolización y mundialización" (2015a 11).⁹ Cuando las autoras hablan de mundialización, se refieren justamente al proceso de apertura cultural que se lleva a cabo producto del constante movimiento de inmigrantes de diversas culturas, pero también se refiere a la proyección de la propia cultura en el mundo, es decir, un movimiento hacia ambos lados: el país de origen y el país de llegada.

Es precisamente en este proceso de intercambios que se manifiesta concretamente la importancia de la poética creole como una poética de la acción performativa de/con la diversidad cultural y artística, pues:

La poética creole también trae consigo el efecto de escenificar una estética transcultural de las artes cooperativas por excelencia (teatro, música y cine) que surgen del encuentro de diferentes personas, historias y civilizaciones. Los artistas de teatro crean algo nuevo porque es la forma misma del teatro lo que lo convierte en transcultural. Si bien se aplica a la literatura sobre migración, "creolización" indica una poética, en el teatro creole-transcultural el término se vuelve más concreto porque se establece una relación entre los miembros de una compañía donde el contacto se lleva a cabo como una mezcla de técnicas de interpretación que producen

⁸ Traducción libre de: "La Transculturazione aiuta a riconoscere come evidente la tendenza propria di ogni cultura a ibridarsi con altre culture e a generare nuove forme "creole" e imprevedibili."

⁹ Traducción libre de: "Decolonizzazione, Creolizzazione e Mondializzazione."

una diversidad inesperada pero buscada y deseada. (Maureci y Nicolai 2015a 11)¹⁰

El teatro es por naturaleza cooperativo y es éste el aspecto que permite que sea considerado un arte de acción y relación. Si este teatro adopta una poética creole-transcultural, se convierte en el reflejo de nuestro tiempo y en una herramienta de investigación y creación escénica que está cambiando las formas de concebir el arte, hasta el momento, bastante fuera de las culturas del mundo. Es, con la poética creole-transcultural, que el concepto de globalización se vuelve rizomático, realizando puentes e hipervínculos sin frontera. Imprevisible como el rizoma, el teatro creole-transcultural permite múltiples conexiones que colaboran entre sí sin perder el origen, sino más bien, manteniendo siempre el origen como territorio en devenir, como núcleo móvil de infinitas nuevas hibridaciones artístico-culturales.¹¹ El teatro creole-transcultural es rizomático y rizomorfo y, a su vez, provoca relaciones rizomáticas con el entorno. A diferencia de una línea molar – siguiendo a Deleuze y Guattari – el rizoma es una línea molecular o de fuga, por ello, imprevisible en todo lo que comporta de heterogéneo, de fluido, de múltiple y de movimiento constante. El rizoma provoca agenciamientos, es decir, “la ampliación de sus dimensiones en una multiplicidad que cambia necesariamente de naturaleza a medida que aumenta sus conexiones” (Aladino 2015). Lo importante del agenciamiento es justamente las alianzas, contagios y epidemias que se producen en esta multiplicidad heterogénea que no admite estancamientos en formas de pensamiento arbóreas o molares. El devenir es el territorio. El teatro creole-transcultural provoca agenciamientos al realizar cruces entre culturas, lenguas, ideas, disciplinas que se territorializan y desterritorializan en un movimiento perpetuo. Desterritorialización ya que se haya en constante desplazamiento dinámico, por ello, es

¹⁰ Traducción libre de: “La poetica creola porta con sé anche l’effetto di mettere in scena un’estetica transculturale delle arti cooperative per eccellenza (teatro, musica e cinema) che nascono dall’incontro di persone, storie e civiltà diverse. Gli artisti teatrali creano qualcosa di nuovo perché è la forma stessa del teatro che lo fa diventare transculturale. Mentre applicata alla letteratura della migrazione la “creolizzazione” indica una poetica, nel teatro creole-transculturale il termine diventa più concreto perché si instaura un rapporto tra i membri di una compagnia dove il contatto avviene come mescolanza di tecniche performative che producono una diversità imprevista ma ricercata e voluta.”

¹¹ Pues cabe recordar que: “Un rizoma como un tallo subterráneo se distingue radicalmente de las raíces y de las raicillas. Los bulbos, los tubérculos, son rizomas. Pero hay plantas con raíz y raicilla que desde otros puntos de vista también pueden ser consideradas rizomorfas (...) En sí mismo, el rizoma tiene formas muy diversas, desde su extensión superficial ramificada en todos los sentidos hasta sus concreciones en bulbos y tubérculos.” (Deleuze y Guattari 12-13)

imposible fijarlo en una estructura que permita un análisis convencional. Es más bien, analizado desde un pensamiento en devenir que constituye una *cartografía teatral* más que una teatralidad que tiende a fijar una estructura para ser reproducida. En este sentido, Deleuze y Guattari aclaran que: “La lógica del árbol, es una lógica del calco y de la reproducción (...) los calcos son como las hojas del árbol” (16). Aquí, como comenta Aladino (2015), debemos entender el calco como una uniformidad homogénea que reproduce modelos prefijados. Es por ello, que se vuelve más pertinente hablar de *cartografía teatral* que de teatralidad cuando nos referimos a teatro creole-transcultural, pues no fija métodos de creación, de actuación ni de dirección, más bien, crea conexiones siempre cambiantes entre diversos métodos provenientes de diversas fuentes, realizando mapas experimentales que actúan sobre lo real.¹² Un mapa es siempre una creación de circuitos de pensamientos divergentes, pues señala territorios posibles que serán borrados y redibujados por cada cartógrafo que lo lea e interprete, poniendo en crisis su origen para impedir que el pensamiento se detenga. El mapa no es jerárquico, pues la jerarquía implica un territorio fijo y una memoria organizada y estructurada que permita reconocer dicha jerarquía y la posición que se ocupa dentro de ella (Ver Deleuze y Guattari 20-21).

El teatro creole-transcultural es eminentemente cooperativo, ya sea en la participación de la producción dramaturgica, en la actuación (danza, música multimedia) o en la creación y puesta en escena del espectáculo teatral. En este sentido, ‘lo extranjero’ se torna un concepto molecular que insta a cambiar, renovar el teatro contemporáneo por medio de la extranjería de los artistas, sean de la nacionalidad que sean, pues, un artista debe ser siempre un extranjero, lo que significa: “(quedarse afuera en modo de poder observar el mundo en el que vive con una mirada extrañada y así ver

¹² Cabe aclarar que la propuesta de esta investigación no es sustituir la teatralidad como forma de nombrar aquello perteneciente al teatro, más bien, absorberla dentro de los mecanismos rizomáticos de la cartografía, volverla línea para que se abra a la fuga y que sea una de las posibilidades. El concepto de cartografía teatral permite asumir las teatralidades del desplazamiento por su carácter eminentemente heterogéneo y a-tópico. La cartografía confiere a la teatralidad una des-estructuralización necesaria para las nuevas necesidades de la escena fronteriza. La teatralidad se funda en la idea de organizar, clasificar y aprehender la estructura interna y externa de un evento desde una óptica que perpetúa la división por contrarios. La cartografía, en su lugar, centra la atención en los trayectos del evento mientras deviene evento de líneas en fuga.

lo que nadie más ve” (Floridia en Maureci y Niccolai 14).¹³ En palabras de Agamben (2008), el artista debe ser un contemporáneo en el sentido de entablar una relación con el propio tiempo.¹⁴

Tanto el extranjero como el artista, ambos contemporáneos, viven en los márgenes y al margen del sistema social sin correr el riesgo de ser asimilados, como analizan Maureci y Niccolai (2015a).¹⁵ Esta característica permite aventurar cambios en los contextos en los que se insertan. Así, el teatro creole-transcultural fija la mirada en la oscuridad y percibe la luz que se aleja por medio de la colaboración que se da en el trabajo de laboratorio¹⁶ que lo precede. También sobre la escena, donde el cuerpo extranjero adquiere visibilidad estética, artística y social, ya que se ve inserto en un espacio insólito, de la no pertenencia para el imaginario social que lo percibe como vendedor ambulante o como pobre e ignorante. Sin embargo, el teatro creole-transcultural debe ser el reflejo de la asinidad positiva que Giordano Bruno¹⁷ propone: para alcanzar la sabiduría es fundamental

¹³ Traducción libre de: “(...) restare fuori in modo da potere osservare il mondo in cui vive con uno sguardo straniato e vedere così quello che nessun altro vede.”

¹⁴ “una singular relación con el propio tiempo, que adhiere a él y, a la vez, toma distancia; más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (...) contemporáneo es aquel que tiene fija la mirada en su tiempo, para percibir no las luces, sino la oscuridad. (...) Percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no puede hacerlo, ello significa ser contemporáneos. Por ello los contemporáneos son raros. Y por ello ser contemporáneos es, sobre todo, una cuestión de coraje: porque significa ser capaces no sólo de tener fija la mirada en la oscuridad de la época, sino también percibir en aquella oscuridad una luz que, directa, versándonos, se aleja infinitamente de nosotros. Es decir, aun: ser puntuales en una cita a la que se puede solo faltar.” (Agamben 2011 2, 3, 4)

¹⁵ Podríamos afirmar, a su vez, que tienden a configurar espectáculos limítrofes, como plantea De Marinis: “Lo que nos ofrecen los espectáculos 'limítrofes' (...) es "una verdadera lección de relatividad" (Schechner, ibid.21), el teatro -parece que nos dijeran- es una cuestión de *puntos de vista* (como muchas otras cosas en la vida, naturalmente).” (1997 183)

¹⁶ Con Marco De Marinis, definiré laboratorio teatral como: “una focalización experimental y empírica del hecho teatral en torno de una puesta determinada, que permite visualizar en conjunto el círculo teatral para aprehender integralmente los componentes de su bidireccionalidad escénica, es decir, el tránsito continuo del espectáculo al espectador y viceversa, en triple temporalidad.” (2005 107) (Recordemos que el más conocido laboratorio teatral fue el creado por Grotowski, que experimentaba con los diversos procesos creativos de Stanislawski, Artaud, Meyerhold, Brecht, entre otros, para diferenciar el teatro de la televisión y el cine, por medio de un ‘desnudar’ (despojar) a la escena de todo aquello que no era esencial para el teatro y que impedía un contacto físico y directo con el espectador.) En esta definición aparece como punto fundamental la liminalidad de las relaciones entre un conjunto de actores, realizadores y signos (el espectáculo) y los receptores (espectador) en una triple temporalidad que implica la no pasividad de los espectadores. El laboratorio es investigación y experimentación.

¹⁷ La asinidad que expone Bruno en sus escritos, principalmente en “Cábala del caballo Pegaso” (Londres, 1585), se centra en la figura del Asno como la magnífica representación de la ignorancia en su valor de ambivalencia que lo vuelve un objeto de estudio filosófico.

poseer la ignorancia que impulsa la búsqueda del conocimiento. Entre más ignorante se sepa un hombre, más cercano estará a la sabiduría y la verdad, pues la buscará sin detenerse, nunca se saciará de saber, cada cosa que aprenda será un peldaño más de su propia conciencia de la ignorancia que lo habita. Así, el teatro creole-transcultural observa la realidad con una mirada extrañada, tolerante, dinámica, abierta a la relación con aquel que es diverso y que tiene ideas opuestas a las propias, no con un acercamiento ‘caritativo’, sino, como punto de partida para un conocimiento compartido impulsado por la ignorancia del Otro, del extranjero.

El teatro creole-transcultural es eminentemente político, sin embargo, lo político aquí adquiere otra connotación, dándose como una ‘no búsqueda’ de respuestas ni soluciones, por medio de un planteamiento constante de dudas e inquietudes, así, es el espectador el que debe buscar sus propias respuestas sin prejuicios ni preconcepciones dictadas desde la escena (Ver Lorenzoni y Martinelli 63). Para ello, el teatro debe mostrar su cuerpo herido, el teatro debe ser un ‘teatro de carne’ y no de las buenas maneras (Martinelli 8). El teatro de carne nace de la fusión que se produce entre el cuerpo del actor y la palabra, es decir, entre el actor y el texto que parte siempre del cuerpo del actor y de su energía creativa.

Así, el texto se transforma en una verdadera ‘*Messa in vita*’, que viene a significar un opuesto a la puesta en escena, puesto que funda la relación entre el texto que el actor pronuncia sobre el escenario y su experiencia y vivencia como ser humano. Como ejemplo, Martinelli propone una escena donde los migrantes interpretan migrantes. Esta autoreferencialidad es la que va a provocar la ruptura de los supuestos ficcionales y sociales, la fractura del extrañamiento que provoca el cuerpo del extranjero en un lugar de no pertenencia por medio de la parodia. De este modo, se insertan los significados del desplazamiento como signo escénico, creándose un territorio liminal que refleja un deseo de sociedad que aún no es posible, como expresa el escritor senegalés Saidu Moussa Ba: “(...) inmigrantes e italianos juntos en el escenario transmiten un mensaje, de alguna

manera proponen su modelo de sociedad, hacen del teatro un arma de batalla donde la propuesta se convierte en realidad concreta” (100).¹⁸

Este territorio o modelo de sociedad se funda dentro de un mestizaje artístico que celebra las diferencias, como aclaran Maureci y Niccolai (2015a), indicando el encuentro entre seres humanos en el diálogo y del intercambio de experiencias y vivencias, de sentires y saberes, en el sentido de Bruno. La creolización de estos espectáculos se plasma gracias a una colaboración equitativa, donde todos los agentes involucrados tienen algo que decir en la frontera dialógica y relacional. En este punto me refiero a frontera como un espacio liminal y, por ello, lleno de posibilidades de interacción entre culturas diversas. Este espacio *in between* es la metáfora perfecta de la creolización, pues deja en suspenso las identidades colectivas (país, región, lengua, etc.) para fragmentarlas, haciendo aflorar las identidades particulares que se funden y llegan a ser plurales. La frontera es el lugar de la negociación cultural, donde cabe el otro en toda su expresión. El inmigrante es el ser que habita este espacio, que lo atraviesa y lo hace suyo, y en esa lucha constante por cruzar, se transforma en el iniciado de aquellos ritos de paso de Van Gennep, por ende, la frontera no solo es necesaria, sino fundamental en el proceso de transformaciones que atañen al sujeto liminal. Así, el migrante no es “de aquí ni es de allá”, como expresa la canción de Cabral¹⁹, y los seres con los que se relaciona pertenecen a su mismo estatus.

La frontera puede ser entendida como una "zona de contacto", es decir, como un espacio en el que "(...) las relaciones sociales son a menudo desiguales y las personas pueden hablar diferentes idiomas o el mismo idioma con diferentes inflexiones, significados y propósitos". (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). La de "zona de contacto" es una expresión bien conocida (...) para indicar el proceso que tiene lugar cuando dos o más culturas se encuentran y

¹⁸ Traducción libre de: “(...) immigrati e italiani insieme sul palcoscenico trasmettono un messaggio, in qualche modo propongono il loro modello di società, fanno del teatro un’arma di battaglia dove la proposta diventa realtà concreta.”

¹⁹ Mítica canción del cantautor argentino Facundo Cabral compuesta en 1970: “No soy de aquí, ni soy de allá / no tengo edad, ni porvenir / y ser feliz es mi color de identidad. / Después de andar las maravillas del mundo / no hay nada como regresar a la patria / y compartir la libertad que mi gente / ¡tan cara tuvo que pagar!”

contactan entre sí, como sucedió, por ejemplo, durante el curso de la colonización europea en África. (Carletti 56)²⁰

Este espacio intermedio, es también el lugar del mestizaje, hábitat del mestizo²¹, pues en el intercambio abierto, el sujeto se hibrida con el otro, provocando en el migrante un estado de ambivalencia que resulta complejo, pues se construye una identidad fragmentada entre el aquí y el allá. Es por ello, que la figura del mestizo es también la del desplazado, un negociador de culturas e identidades, inevitablemente transables, en donde siempre se pierde y gana algo en el trayecto de reinención de sí mismo. “Las fronteras son como un lugar de contradicciones incommensurables. El término no indica un sitio topográfico fijo entre dos u otras zonas estáticas (naciones, sociedades y culturas) sino una zona intersticial de desplazamiento y desterritorialización que modela la identidad de los sujetos hibridados” (Heyman en Carletti 59).²²

Entonces, esta condición transitoria se va tornando poco a poco en una característica integral del sujeto fronterizo, adquiriendo fragmentos de cada cultura en su propia construcción identitaria. La frontera se refleja en cada ámbito de su existencia: en su pensamiento, en su lenguaje, en sus sentimientos y en su cuerpo. Pues el cuerpo es frontera (un lugar de paso, liminal) que, a su vez, está constituido de otra frontera que es la piel. Sin embargo, esta frontera es mucho más que solo materia, el cuerpo es social y, por ende, histórico, pues posee una biografía que se ha desarrollado en diversos contextos culturales en contrastes continuos con otros cuerpos y sus biografías. El cuerpo es el resultado de nuestra biología y de la transmisión cultural que cada uno porta en sí, en su

²⁰ Traducción libre: “La frontiera può essere intesa come una “zona di contatto”, cioè come uno spazio nel quale “(...) le relazioni sociali sono spesso ineguali e le persone potrebbero parlare differenti lingue o la stessa lingua con differenti inflessioni, significati e scopi”. (Chabram-Dernersesian, 2006, p. 35). Quella di “zona di contatto” è una nota espressione (...) per indicare quel processo che avviene nel momento in cui due o più culture si trovano, appunto, a contatto tra loro, com'è accaduto ad esempio nel corso della colonizzazione europea in Africa.”

²¹ Mestizo es un término que fue utilizado por primera vez en 1521 en el marco de la colonización de México. Los colonizadores lo comienzan a emplear para denominar a aquel individuo que resultaba de la mezcla entre el español y el indio (Ver Fabietti y Remotti 467).

²² Traducción libre: “Le frontiere sono proprio come un posto dalle contraddizioni incommensurabili. Il termine non indica un sito topografico fisso tra due o altre zone statiche (nazioni, società e culture) ma una zona interstiziale di spostamento e deterritorializzazione che modella l'identità dei soggetti ibridizzati.”

relación con otros cuerpos. La antigua lucha entre interno – externo se ve abolida con Merleau-Ponty, dejando, a su vez, expuestas las complejas funciones sociales que el cuerpo cumple, dando existencia al cuerpo mundo. “Luego el cuerpo es eminentemente un espacio expresivo. Pero nuestro cuerpo no es solamente un espacio expresivo en medio de todos los otros: es el origen de todos los otros, el movimiento mismo de expresión, aquel que proyecta al exterior las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que lleguen a existir como cosas, bajo nuestras manos, bajo nuestros ojos” (Merleau-Ponty 1975 171). Pues el cuerpo, como frontera, creoliza nuestros intercambios y auto-construye una imagen identitaria que se halla siempre en movimiento. El cuerpo crea los espacio-tiempos, en la medida que se expresa frente a otro, asumiendo fragmentos de ese otro y dejando parte de sí en él. “Dentro del cronotopo específicamente humano se configuran los entes culturales” (Rico Bovio 82) que nos representan como cuerpos otros, aquellos que comportan la diferencia inevitable y evidentemente visible, perceptible. Pues, dentro del cuerpo físico no hay diferencia, es el afuera el que nos agrupa en aquellas divisiones sociales artificiales que dividen a la raza humana en colores, tamaños, forma de las narices, grosor del cabello. Estas divisiones artificiales dan la falsa idea de orden social, estratificando las relaciones entre un cuerpo y otro e impidiendo los procesos de creolización.

Para el teatro creole-transcultural esta división artificial existe, sin embargo, como valor agregado, no como impedimento, pues es en la diferencia que se fundan los cronotopos culturales creolizados. Los cuerpos de sus actores transportan sus biografías, sus biología particulares, transmiten su cultura y, con ello, sus propios tiempo-espacios nómades. La diferencia de los cuerpos se exhibe como construcción de una sociedad transcultural, una frontera en todo lo que posee de liminal, impulsando el intercambio en dicho tránsito para que todos ganen y pierdan algo. El cuerpo aquí, es una constante negociación entre iguales en el contexto de la *différance*. De esta manera, se construyen cartografías cronotópicas en la frontera del cuerpo social y cultural.

Por ello, el teatro creole transcultural es fragmentario. La fragmentación supone la ruptura de la linealidad causal, presentando fragmentos de historia para que el espectador reconstruya (o no) su propia interpretación con multiplicidad de puntos de vista que se multiplican con cada observación

y con cada acción (pues el actor es también un ente que cambia en cada función). Asimismo, no todas las obras fragmentarias en su forma, lo son en su contenido:

teniendo en cuenta que una obra con estructura lineal es, en principio, *teleológica*, es decir, persigue una finalidad en sus formas y en sus contenidos que confiere unidad al conjunto; mientras que una obra *fragmentaria* es principalmente una negación de esta unidad, al menos en lo que respecta a la forma. En efecto, cualquier obra presentada en fragmentos sobre la escena es formalmente discontinua, sin embargo, no todas las obras fragmentarias carecen de conexión lineal si nos referimos a su contenido. Cuando Jean-Pierre Ryngaert define la “escritura a base de fragmentos” se centra en aspectos como “pluralidad”, “ruptura”, “multiplicación de los puntos de vista”, y “heterogeneidad” (2002, p.13). (González Martín 96)

La fragmentación guarda estrecha relación con el tiempo-espacio de una puesta en vida, pues, parte del principio físico de la inexistencia de la linealidad del tiempo. Para utilizar la poética del fragmento se pueden escoger dos caminos posibles: fragmentar una historia preexistente que deberá ser recreada por el espectador; o crear fragmentos que muestren acontecimientos que no se hallan ligados a una historia originaria y que no requieren ser recreados por el espectador. Así, transita entre el montaje (discontinuidad entre los diversos elementos de la obra) y el collage²³ (yuxtaposición de materias y materialidades heterogéneas), elementos propios de obras fragmentarias, y característicos de lo que Sarrazac (2015) denomina montaje rapsódico: “rechazo de la metáfora del *bello animal* aristotélico; caleidoscopio de los modos dramático, épico y lírico; reversión constante de lo alto y de lo bajo, de lo trágico y de lo cómico: ensamblaje de formas teatrales y extra-teatrales, que formarán el mosaico de una escritura que es resultado de un montaje dinámico, atravesada por una voz narrativa e interrogadora, y desdoblamiento de una subjetividad alternativamente dramática y épica (o visionaria)” (192). Este montaje rapsódico o teatro de los posibles es eminentemente polifónico, dinámico, juego de contrarios, híbrido, intermediario, poniendo en crisis el concepto

²³ Al respecto, Sarrazac (2015) aclara: “el montaje y el collage parecen tener un rol de impugnación, de crítica, quizás porque antes de pegar los empalmes que se supone tiene la función de garantizar una cierta unidad de la obra: se extraen ciertos elementos de su contexto y se organiza algo nuevo.” (145)

mismo de drama al abrir sus posibilidades hacia múltiples e infinitos significados que se imbrican en lo social, “en un teatro epicizado [épico], más narrativo, se introduce discontinuidad, distancia, mensajes, reflexividad: frente a la fábula que se le cuenta, el espectador debe apelar a su razón. El espectador debe descifrar los sentidos de esta fábula, de esta parábola” (Sarrazac 2015 86). Sin embargo, el teatro creole transcultural agrega otro componente, las voces íntimas de sus actores mestizos, sujetos identificables que narran sus propias historias para abrir la fábula y hacerla “posible” en todo lo que posee de mito, pues, un mito es siempre una historia inventada a partir de un hecho que es imposible de explicar. Las historias de los actores/inmigrantes son imposibles de explicar, sino por medio del relato en primera persona, deconstruyendo el mito y reorganizando la fábula. Con ello, los espectáculos se resisten a un mensaje unívoco, aprovechando el sentido del silencio que va más allá de una simple pausa dramática, el silencio es el que contempla al Otro y rompe la identificación mimética para abrir paso a la identificación autoreflexiva. Esto hace que “el sistema dramático entre en fuga (y no que se agote), eso es el devenir rapsódico del teatro...Y que nosotros esperamos porque sabemos que el teatro no tiene el poder de convocar la catástrofe humana – guerra o escena conyugal- sino bajo el aspecto de lo interhumano y postulando, en última instancia, la cuestión del Otro” (Sarrazac 2009 11). Un Otro que es espectador de su propio drama, pues el conflicto se centra en él, que debe observar el horror y solucionar, más allá del tiempo de la representación, ¿qué hará con ello? Es este aspecto del espectáculo, lo que le permite devenir crisis del pensamiento, pues por medio del devenir escénico, que “no debe confundirse con lo que se designa habitualmente como fortuna escénica de una obra (...) estamos interesados en lo que en un texto -que incluso puede no ser dramático- solicita la escena y, en cierta medida, la reinventa” (Sarrazac 2015 71), se sitúa en el desborde de las fronteras entre actor/espectador. Se agudiza así, el sentido de pertenencia y se disemina en multiplicidad de reacciones que el espectador asume, no sin tomar conciencia de aquello que es puesto en sus manos.²⁴ Aquí, el cuerpo es principio activo de la

²⁴ A su vez, el teatro creole transcultural utiliza como signo escénico el travestismo, hermafroditismo y el antropomorfismo, como en la obra “Siamo asini o pedanti” (1989) del Teatro delle Albe (Emilia Romagna), donde aparece un personaje extrañante: Fatima posee un cuerpo femenino, un órgano sexual masculino y orejas de asno. El personaje extraña toda concepción de género, raza, herencia genética, haciendo que el debate del cuerpo travestido sea solo una

negociación cultural de los espectáculos fronterizos. Estos cuerpos, estos objetos, estas acciones de los actores mestizos del teatro creole-transcultural se convierten en sustancia que no fija un significado o una premisa, más bien, abre sus fronteras rizomáticamente en una infinidad de sentidos (como significado y como percepción). Por ello, el cuerpo es fundamental en la creación del nuevo lenguaje: “El cuerpo no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico. No hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo” (Le Breton 18). El cuerpo es presencia, geografía, lugar, imagen, huella, constructo. El cuerpo no miente, está aquí y ahora, delante de otros cuerpos exponiéndose como verdad ineludible. El cuerpo nos presenta frente al mundo y conocemos el mundo por medio de él²⁵. Cuerpos bellos y transgresores, cuerpos casi desnudos que dejan ver todos sus trayectos, sus historias. Son cuerpos que hablan: “El cuerpo se presenta como una estructura lingüística que «habla» y revela infinidad de informaciones aunque el sujeto guarde silencio. Al parecer, hablamos con nuestros órganos fonadores, pero conversamos con todo nuestro cuerpo” (Abercrombie 55). Y la cercanía del espectador hace desplegar todo un sistema de intercambios energéticos, de aquel bucle de retroalimentación autopoietica del que habla Fischer-Lichte²⁶ que solo se produce en comunidad, construyendo esteticidad a partir del hecho escénico y dejando percibir aquellos elementos ocultos de la escenificación, convirtiendo la obra en una manifestación performativa que se nutre del acontecer para hacer aflorar las afectividades y efectividades en el artista y el espectador activo. Los cuerpos son eminentemente performativos, se presentan delante del espectador con todo lo que poseen de realidad, no representan la diversidad, son diversos y es este hecho el que impacta por la belleza de su autoreferencialidad. Pues no debemos olvidar que:

pequeña isla frente a temas de xenofobia contemporáneos. El diferente no solo lo es por su género, cosa que pasa a segundo plano frente al extranjero, aquí, el cuerpo es fragmentado en todas las posibles representaciones, humanas y animales, como si la ignorancia de las orejas de asno fueran un nuevo género sexual, un género del conocimiento que es igualmente discriminado en las sociedades actuales, conocer al diferente pareciera ser un travestismo del pensamiento y de la experiencia fundante de la alteridad y de la humanidad misma.

²⁵ “Nuestros cuerpos no son sólo el lugar desde el cual llegamos a experimentar el mundo, sino que a través de ellos llegamos a ser vistos en él” (Merleau-Ponty 1976 5)

²⁶ “La efectividad de bucle de retroalimentación autopoietica se opone a la idea de sujeto autónomo. Se trata más bien que tanto el artista como todos los participantes son sujetos que determinan a otros y son a su vez determinados por ellos” (Fischer Lichte 328).

El cuerpo como categoría teórico –cultural en un contexto posmoderno y poscolonial constituye una materialidad representacional, medial e histórico cultural: es un lugar de la memoria, de la inscripción del registro, de la huella, de la opresión, de la tortura, de la manipulación, de la discriminación, de la exclusión, de la marginalización, de la agresión y de la confrontación o transformación de diversas culturas, historias y biografías. (De Toro 251-252)

En esto radica la riqueza performativa de la transculturalidad en escena, un registro de memoria de la humanidad, un recordatorio de lo que somos como raza humana pero también de nuestra individualidad que construye espacios de diálogo. Cada cuerpo de los participantes (actores y espectadores) transmite escénicamente una biografía que penetra el cuerpo del espectador y lo toca en el centro de la herida, dejándola expuesta, abierta y sangrante. Es el cuerpo hablando, gritando, jadeando. Es el cuerpo sudado, que parece abrazar (y abrasar) al Otro-observador para conocer su historia Otra, su propia biografía y buscar los puntos de encuentro entre ambas, en ese estadio liminal en el que viven las emociones y los sentimientos que todos, más o menos, conocemos.

3. *El actor mestizo y social*

En el teatro creole transcultural, como un teatro eminentemente social, se trata de disminuir o abolir las distancias entre personaje y persona y entre espectador y actor. Meldolesi responsabiliza al dramaturgo y al director (unidos en el concepto de *dramaturg*), de imponer dicha función reactivante al teatro social: “El otro especialista, se compromete a prever giros inesperados en las oscuras etapas de la escena y la escritura” (Meldolesi y Molinari 98),²⁷ es decir, el operador social es aquel que debe estar preparado y atento a la imprevisibilidad del hecho teatral. “La acción del *dramaturg*,

²⁷ Traducción libre de: “specialista altro, impegnato a prospettare svolte impreviste nei passaggi oscuri di scena e di scrittura.”

desde la oscuridad se puede conectar con el dominio de los actores llamados ‘nada’ o ‘negro’ en Japón, activos con una cara cubierta durante los espectáculos para eliminar cualquier tipo de impedimento material a los recitantes” (Meldolesi y Molinari 25).²⁸ Así, para los autores, el operador o director del teatro creole-transcultural debe ser un especialista en todas las ciencias psicológicas, sociales, antropológicas, pedagógicas, a la vez que teatrales.

Uno de los puntos importantes que sirve de ejemplo de este reactivar al ser humano en su dimensión social y expresiva dentro del espacio teatral, es el teatro en cárcel. Aquel que lleva a cabo Armando Punzo en la cárcel de máxima seguridad de Volterra con su Compagnia della Fortezza y que ha estrenado su último espectáculo: “Dopo la tempesta: L’opera segreta di Shakespeare” en el teatro Storchi de Modena durante los días 22 y 23 de abril de 2017 (al que tuve el honor de asistir acompañada por Marco de Marinis). El espectáculo no solo poseía una alta calidad artística, expresada en las materialidades escénicas, sino en las actuaciones propiamente tales. Sus actores-detenidos poseían una presencia escénica y manejo energético que literalmente dejaba a los espectadores temblando. El secreto de Punzo es, precisamente, no relacionarse con los actores teniendo conciencia de que son detenidos, sino teniendo conciencia de que son artistas a su cargo.

Está claro que trabajar en prisión me ha influenciado, incluso me ha hecho crecer. Gran parte de mi formación de director se llevó a cabo con los reclusos. Desde este punto de vista, esta operación es tanto mía como de ellos. Pero si trabajas con el espíritu del asistente social, no obtienes nunca un resultado artístico y el detenido no establece jamás una verdadera distancia entre su condición y el trabajo que está haciendo. Ser un detenido debe llegar a ser irrelevante. (Punzo en Quadri y Martinez 24,25)²⁹

²⁸ Traducción libre de: “L’agire del dramaturg dall’oscurità è collegabile alla maestria degli attori nominati “nulla” o “neri” in Giappone, attivi a volto coperto durante gli spettacoli per rimuovere ogni tipo d’impedimento materiale ai recitanti.”

²⁹ Traducción libre de: “E’ chiaro che lavorare in carcere mi ha condizionato, mi ha fatto addirittura crescere. Gran parte della mia formazione di regista è avvenuta con i detenuti. Da questo punto di vista quest’operazione è tanto mia quanto loro. Ma se lavori con lo spirito dell’assistente sociale non hai mai un risultato artistico e il detenuto non stabilisce mai una vera distanza tra la sua condizione e il lavoro che sta facendo. L’essere detenuto deve diventare irrilevante.”

En esto consiste el acercamiento terapéutico del teatro creole-transcultural, en erradicar por completo la mirada caritativa del otro, para que surja la verdadera relación colaborativa que enriquecerá el espectáculo teatral en sus objetivos artísticos y sociales.

Si bien, el camino no está privado de obstáculos, pues, hacer que el detenido olvide que está en un espacio cerrado del que sólo puede escapar por medio de la ficción del teatro (y cuando debe presentar el mismo), muchas veces implica un arduo trabajo de profesionalización de la actuación para que el objetivo artístico, alto y riguroso, opaque ese otro rigor de la realidad. Meldolesi y Molinari aclaran que: “a partir de este proceso, normalmente se alienta al prisionero a "reconectarse"; y aunque de seguro atraerá estímulos negativos - el exhibicionismo y la autofalsificación - el trabajo en común lo llevará de vez en cuando a fijarse metas adicionales (...) el actor recluso necesita cuidado y tiempo para inventar: su invención debe ser global, colectiva además de individual, existencial además de gustativa, y psíquica además de expresiva” (28).³⁰

Sin embargo, no solo el actor pasa por este proceso, el espectador también, pues ingresa por curiosidad, pero se enfrenta a cuerpos y voces, presencias y energías que lo llevan más allá del hecho puntual de ver detenidos actuando. El espacio teatral se vuelve comunitario, la realidad de los guardias armados esperando el término del espectáculo para engrillar a los actores, golpea la ficción, y la imprevisible calidad actoral de los detenidos golpea al espectador que ingresó a ver esta curiosidad (con una actitud de evidente superioridad). Ambos se encuentran en igualdad de condiciones en esta línea intermedia, fronteriza del teatro creole transcultural de cárcel.

Vemos, entonces, que este proceso de reactivación va a implicar al menos dos polos: inicialmente, el que hace y el que recibe (actor y espectador); posteriormente, el grupo y los operadores. Todos van a exponerse en su propia alteridad para crear una instancia o espacio de negociación que les permita unificar los polos para crear la comunidad teatral. “Existen prácticas o espacios en los que se pone en juego la alteridad, la diversidad social, psicológica o simbólica, en los que se

³⁰ Traducción libre de: “(...) da questo processo il recluso è normalmente stimolato a “ricollegarsi”; e se pure ne trarrà stimoli negativi – all’esibizionismo e alla falsificazione di sé – il lavoro in comune lo spingerà di volta in volta a porsi ulteriori mete (...) l’attore recluso ha bisogno di cura e di tempo per inventare: la sua invenzione deve essere globale, collettiva oltre che individuale, esistenziale oltre che di gusto, e psichica oltre che espressiva.”

enfrenta el trabajo permanente y arriesgado de confrontación con la alteridad en todos los niveles. (...) El punto fundamental de estas experiencias no es la especificidad de la población con la que se trabaja, sino, el encuentro de dos fragilidades, la nuestra y la de las personas con las que se entra en contacto” (Klein en Quadri y Martinez 136).³¹

Este aspecto es fundamental, pues, como bien recuerda De Marinis, entre más alta la calidad artística, más terapéutico y benéfico será el teatro³², y podemos agregar, más social en cuanto a impulsar cambios necesarios por medio de esta visibilización. Para ello, no se debe fijar la atención en la especificidad de la población, como dice Klein, sino en el encuentro en los espacios de la *différance*. Como ejemplo de este ‘olvidar la discapacidad o diferencia del otro’ en la labor teatral, tenemos a Robert Wilson, cuando se encuentra con un joven autista, Christopher Knowles. La visión aguda de Wilson es aquella que creoliza las relaciones, es decir, que nos permite percibir al otro desde su transculturalidad.

la clave del éxito de Bob (Wilson) al trabajar con Christopher fue que le quitó por completo la etiqueta de "autista". Se libró de todos los prejuicios y lo consideró un individuo. En lugar de tratar de cambiar el comportamiento del niño, como lo habían hecho los médicos, Wilson intentó entrar en su mundo, aprendiendo no solo sus patrones gestuales, sino también sus códigos y lenguajes secretos. (Más tarde intentó reproducir, o al menos reflejar, su realidad interior y sus formas comunicativas en programas como *A Letter for Queen Victoria* y *The \$ Value of Man*.) Desde el primer momento, Wilson se sintió fascinado por la lógica particular de la mente del

³¹ Traducción libre de: “Ci sono delle pratiche o degli spazi in cui si mettono in gioco l’alterità, la diversità sociale, psicologica o simbolica, in cui si affronta il lavoro permanente e rischioso del confronto con l’alterità a tutti i livelli. (...) Il punto fondamentale di queste esperienze non è la specificità della popolazione con cui si lavora ma l’incontro di due fragilità, la nostra e quella delle persone con cui si entra in contatto.”

³² De Marinis, agrega: “En el caso del teatro, esta reciprocidad de miradas es aún más fuerte porque podemos hablar de un doble deseo de alteridad: la fascinación del espectador, su deseo de encontrarse con el otro, el actor, el "extraño que baila"; e incluso antes de eso, el deseo del otro que impulsa a las personas a convertirse en actores.” (2011 12) [Traducción libre de: “Nel caso del teatro, questa reciprocità degli sguardi è ancora più forte perché possiamo parlare di un doppio desiderio di alterità: la fascinazione dello spettatore, il suo desiderio di incontrare l’altro, l’attore, lo “straniero che danza”; e ancor prima, il desiderio dell’altro che spinge le persone a farsi attori.”]

chico. Para él, las sensaciones de Chris eran únicas, y no defectuosas. (Shyer 72,73)³³

Este ver al otro como una valiosa construcción de la propia identidad, es aquello que va a marcar la sutil diferencia entre un teatro social y un teatro de la caridad, cosa que es frecuente en muchos grupos que se proponen el trabajo con la diversidad. De hecho, a partir de los años 80', se erige con fuerza un movimiento (iniciado en los años 30') llamado Teatro de la diferencia o teatro de la diversidad, que ha producido un cuerpo teórico abundante y rico, y cuyo conflicto es, precisamente, aquella sensación de Superioridad/inferioridad: "Por lo tanto, el trabajo debería llevar a reconocer las diferencias recíprocas liberándose de esta sensación: primero en el encuentro "cerrado" y luego en eventuales manifestaciones públicas" (Ponte di Pino).³⁴ Ponte di Pino continúa enumerando algunas fases que poseen objetivos, como el conocimiento de sí mismo en el trabajo con el cuerpo, la propia historia, las emociones, la propia identidad, lo que permite presentarse a los otros. En una segunda fase, comenta el autor, se extiende este conocimiento propio al otro, con quien se comparte para crear el grupo o comunidad. En una tercera etapa, esta diferencia que ha creado comunidad debe hacerse visible a la colectividad en forma de espectáculo. La colectividad está conformada, por su parte, por aquellos cercanos al grupo: como familia, amigos, grupos afines de un mismo barrio o comuna, que van a constituir un cuerpo social, con el impacto que significa el pasar de ser una subcultura a una cultura. Es decir, integrarse ya no como grupo minoritario, sino como alteridad asumida como valor agregado a la cultura.

³³ Traducción libre de: "(...) la chiave del successo di Bob (Wilson) nel lavoro con Christopher sia stato che ha tolto di mezzo l'etichetta di "autistico", si è liberato di tutti i pregiudizi e l'ha considerato un individuo. Invece di cercare di modificare il comportamento del ragazzo, come avevano fatto i medici, Wilson ha cercato di entrare nel suo mondo, imparando non solo i suoi schemi gestuali, ma anche i suoi codici e linguaggi segreti. (In seguito ha cercato di riprodurre, o almeno riflettere, la sua realtà interiore e i suoi modi comunicativi in spettacoli come *A Letter for Queen Victoria* e *The \$ Value of Man*.) Fin dal primo momento Wilson è rimasto affascinato dalla particolare logica della mente del ragazzo. Per lui le sensazioni di Chris erano uniche, e non difettose."

³⁴ Traducción libre de: "Il lavoro dovrebbe dunque portare a riconoscere le differenze reciproche liberandosi da questa sensazione: prima nell'incontro «chiuso», e poi in eventuali dimostrazioni pubbliche."

Lo que los maestros de la escena contemporánea tienen en común es el esfuerzo por pensar y realizar un teatro entendido como un encuentro de conocimiento, una auténtica experiencia interhumana, un descubrimiento y una transformación de uno mismo, hecho posible por el hecho de que aquello tiende a plantearse ya no más como reconocimiento de lo idéntico y del ya conocido, sino, como un enfrentamiento con la alteridad, y por lo tanto como una exploración del no conocido aún, e incluso del oscuro y del misterioso, valga tanto para el actor como para el espectador. (De Marinis 2011 13)³⁵

De Marinis enfatiza este conocimiento que es, antes que todo, movimiento hacia todas las direcciones posibles del encuentro entre participantes del hecho teatral, revelando los aspectos más ocultos y opacos del cuerpo social. Por ello, el teatro social está íntimamente ligado al concepto de política, pues no es la representación de la realidad, sino, la transformación de las relaciones humanas y los equilibrios sociales a través de un viaje de autoconocimiento y de conocimiento del otro en una experiencia compartida. Así, el teatro creole transcultural va a involucrar tres ámbitos diversos: uno que guarda relación con lo terapéutico, lo didáctico, lo formativo; otro relativo a lo teatral; y un tercero, social y político. En cada uno de estos ámbitos se halla una materialidad esencial: el cuerpo de la diversidad (que podemos pensar como cuerpo físico, social, teatral), cuya atracción es evidente, como comenta Pippo Delbono (1999):

En todos estos años me he proyectado hacia el encuentro con personas que en el teatro portaran vida. Personas con cuerpos diferentes: gordos, delgadísimos, torpes, rígidos, pesados, sin embargo, extremadamente poéticos. Y luego descubrí que algunas de estas personas tenían dentro de sí, naturalmente, los signos de un lenguaje primordial. En sus gestos, en sus movimientos se encuentran los principios dramáticos: por ejemplo, introducen suspensiones de los movimientos de máxima tensión, de campos repentinos de rit-

³⁵ Traducción libre de: “Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come incontro di conoscenza, esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell’identico e del già noto ma come confronto con l’alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell’oscuro e del misterioso, sia per l’attore sia per lo spettatore.”

mo que producen una gran concentración en su propio cuerpo de actor y una gran atención en el espectador. (30)³⁶

Este lenguaje primordial que comenta Delbono, es aquel ‘efecto de verdad’ que atrae al espectador hacia el personaje sin personaje, esta especie de morbosa curiosidad sobre la que no se habla más que para aclamar caritativamente al operador. Este punto es complejo, pues, por un lado, la realidad de estos cuerpos y almas diversas en escena van a conmover por su propia herida expuesta, por el otro lado, van a constituir una especie de circo de rarezas y fenómenos. ¿Dónde está la línea que limita un lado del otro? Me aventuro a pensar que no existe tal línea, que el espectador siempre tendrá ambos lados luchando dentro de sí. Pero no solo el espectador se halla en esta pugna, también el creador, el director, el mismo operador, como expresa Delbono, atraído por este efecto de verdad, de herida expuesta, de este no ocultar nada y exponer aquello que, en el espacio cotidiano y real, es moralmente condenado de ver directamente y con detención. El teatro creole transcultural va a dar la posibilidad a todo el que quiera ver, de ver sin sentir culpa moral. También, ofrece una superación de esta lucha interna por medio de la profesionalización del oficio de actor, pues, con ello, se olvida el hecho de la discapacidad o rareza para ingresar en el mundo poético del teatro que realza esta diferencia y la sitúa en la esfera del arte, como comenta Nanni Garella, directora del grupo teatral Arte y Salud, del Departamento de Salud Mental Ausl de Bologna:

La clave de todo es el talento. La "actuación" es una de las pocas actividades que se pueden realizar, incluso con enormes límites físicos y mentales; en este sentido, el concepto de "posibilidad expresiva" que ofrece el teatro es importante, mientras que la vida cotidiana no lo es. En el escenario hay una dimensión fungible en la que todo se puede transformar, hacer, inventar, hacer plausible;

³⁶ Traducción libre de: “In tutti questi anni mi sono proiettato verso l’incontro con persone che nel teatro portassero vita. Persone con corpi diversi: grassi, magrissimi, goffi, rigidi, pesanti, ma estremamente poetici. E poi ho scoperto che alcune di queste persone avevano dentro di sé naturalmente i segni di un linguaggio primordiale. Nei loro gesti, nei loro movimenti ci sono dei principi drammatici: per esempio, introducono delle sospensioni dei movimenti di massima tensione, dei campi improvvisi di ritmo che producono una grande concentrazione nel loro corpo d’attore e una grande attenzione nello spettatore.”

uno se siente menos limitado, menos discapacitado. (Garella en Ponte di Pino)³⁷

La clave sigue siendo el talento, el hecho, a su vez, de entender que todos somos diferentes en algún aspecto de nuestras vidas, que todos portamos en nosotros una discapacidad. El talento, el profesionalismo, van a permitir centrar la diferencia en una dimensión estética, que aborde lo humanamente desplazado que se halla concretamente en el otro, para abrir la conciencia social y colectiva hacia la percepción transcultural de ese otro, que está siempre dentro de un nosotros.

La discusión que ronda al teatro creole-transcultural es, precisamente, este punto: ¿pueden, las debilidades del teatro creole-transcultural, ser suplidas por sus fortalezas? Debilidades artísticas y fortalezas sociales, benéficas. Soy una convencida de que, por un lado, las debilidades pueden convertirse en fortalezas por medio de los objetivos artísticos de alto estándar que se propongan los operadores, pues, de esta manera el grupo puede olvidarse de las etiquetas de ‘diferentes o discapacitados’ para convertirse en actores; y por otro lado, las fortalezas pueden aportar más valor al teatro que no se considera social, por medio de la erradicación de las etiquetas y del sentimiento de superioridad (siempre muy mentiroso).

Bobò, Nelson, Gianluca³⁸ (...) no se presentan "por" su condición, sino que "gracias" a ella sus roles pueden asumir una humanidad perdida en otros lugares, son figuras de la libertad. (...) Yo no curo, no me siento capaz de ayudar a nadie. La experiencia me ha hecho encontrar personas, con las cuales he establecido una relación que también es una relación de trabajo, un proyecto artístico. Son parte de mi compañía, pero no los veo como "diferentes. (Delbono en Ponte di Pino)³⁹

³⁷ Traducción libre de: “la chiave di tutto è il talento. Il “recitare” è una delle poche attività che si possono fare anche avendo limiti fisici e mentali enormi; in questo senso è importante il concetto di “possibilità espressiva” che il teatro offre, mentre la vita quotidiana no. Sul palcoscenico c’è una dimensione fungibile in cui tutto si può trasformare, fare, inventare, rendere plausibile; ci si sente meno limitati, meno disabili.”

³⁸ Todos son actores de la compañía de Delbono y fueron personas en situación de calle. Bobò es sordomudo y paciente psiquiátrico, Nelson es un joven con síndrome de *down* y Gianluca es un veterano de guerra que perdió la movilidad de sus piernas.

³⁹ Traducción libre de: “Bobò, Nelson, Gianluca (...) non si presentano “per” la loro condizione, ma “grazie” ad essa i loro ruoli possono farsi carico di un’umanità altrove perduta, sono figure di libertà. (...) Io non curo, non mi sento di

El objetivo estético del hecho teatral no debe dejarse de lado cuando se encuentra con la diversidad. Es más, debe fortalecerse para que se convierta en valor estético, como ha hecho el creador Robert Wilson (2009), o aquellos que en los campos de concentración chileno (y de otras partes y épocas del mundo) han creado y representado personajes y obras frente a sus compañeros para ayudarlos a soportar la cruel realidad y tener, así, más opciones de sobrevivir.⁴⁰ “Si el arte es una forma de reorganizar nuestra forma de percibirnos a nosotros mismos y a la realidad, tomar el punto de vista de la diversidad, incluso más extremo, puede proporcionar un estímulo extraordinario: un genio creador como Robert Wilson logró hacerlo. Precisamente esta forma de estar en el mundo y mejorarlo, dándole forma poética y teatral, y luego compartirlo con el público” (Ponte di Pino).⁴¹

En esta comunicación entre sí y la comunidad, el rito tiene un puesto privilegiado, el lugar de la ceremonia, del juego tribal, de lo sagrado que se muestra en cuerpos diversos cargados de otras experiencias inimaginables, de gestos provenientes de otras tierras interiores del alma humana. El teatro vuelve a reencontrarse con lo simple y lo complejo de sus orígenes, un cuerpo, una voz surgida de lo gutural, un coro de desplazados, un dios-unos dioses de colores exuberantes y rostros extranjeros. Lo primordial, el sacrificio, aquel sacrificio de poner el alma desnuda en la mesa del carnicero para entregarse por completo, para entregar lo que queda de sí mismo, aquello que se halla escondido y cerrado en el fondo de nuestro ser.

aiutare nessuno. L'esperienza mi ha fatto incontrare delle persone, con le quali ho stabilito una relazione che è anche una relazione di lavoro, progetto artistico. Fanno parte della mia compagnia, ma non li vedo come “diversi”.”

⁴⁰ Pensemos en los textos de Primo Levi que cuentan sobre la fuerza que daba a los prisioneros el escuchar los versos de Dante en los campos de concentración Nazi o en Oscar Castro con su personaje Casimiro Peñafleta en los campos de concentración pinchetistas (Ver Hurtado, 1997), entre muchos más.

⁴¹ Traducción libre de: “Se l'arte è un modo per riorganizzare il nostro modo di percepire noi stessi e la realtà, assumere il punto di vista delle diversità – anche più estrema – può certamente fornire uno stimolo straordinario: un creatore di genio come Robert Wilson è riuscito a far proprio questo modo di essere al mondo e valorizzare, dandogli forma poetica e teatrale, per poi condividerlo con il pubblico.”

Conclusiones

Una luz que ha brillado constantemente durante esta investigación ha sido la de abolir las divisiones añejas que solo insisten en la mirada caritativa y paternalista de los seres humanos diferentes, escondida bajo la premisa de otorgarles una voz. En su lugar, se propone llevar a cabo intercambios en igualdad de condiciones, para aprender y soltar, ganar y perder en las negociaciones fronterizas. Este es el lugar del teatro hoy, el lugar de la cultura, de lo social y político. Pues cambiar de piel, como dicta el llamado de Césaire, es cambiar la óptica relacional con el Otro que se halla frente a nuestras puertas, es reconstruir la humanidad que se encuentra agonizante, para no sucumbir al pánico moral, para no domesticar el régimen escópico del horror frente a las imágenes que inundan los medios. Cambiar de piel no solo es una necesidad, es un deber ético que el teatro ha impuesto, pues el teatro *sabe*, que solo en la negociación transcultural y creolizadora es posible que nazca nuevamente la esperanza.

En esta cartografía cabemos todos como humanidad, pues evidenciar el trauma, permitir la esquizofrenia, expulsar el pus de los organismos debe ser el mandato supremo del arte de la más alta calidad. Si el arte solo se mira a sí mismo, olvidando estos aspectos de nuestro “ser humanos”, ha dejado de ser el aguijón del alma social. Como dijo Adorno, “Escribir un poema después de Auschwitz es bárbaro/forma parte de la barbarie” (248). Y hay que agregar a esta frase que escribir *el mismo poema* después de Siria, Lampedusa, Palestina, Irak, Irán, Afganistán, es una barbarie, pues el conflicto no recae en el poema, sino en el objetivo de éste y en su forma(s). Se debe escribir un poema, se debe crear un espectáculo que sea tan potente y más peligroso que la espada o el fusil. Así, escribir un poema es cambiar lo social, es abolir la barbarie de la que somos testigos y cómplices. Para ello, el poema, el espectáculo, el teatro, el arte... debe ser simplemente magnífico.

© Claudia Andrea Cattaneo Clemente

Bibliografía

- Abercrombie, David. "Paralanguage." *British Journal of Disorders of Communication*. 3:1 (1968): 55-59. DOI: [10.3109/13682826809011441](https://doi.org/10.3109/13682826809011441). Web. 17 de enero 2020.
- Adorno, Theodor. *Crítica cultural y sociedad*. Madrid: Sarpe, 1984. Medio impreso.
- Agamben, Giorgio. *El reino y la gloria. Para una genealogía teológica de la economía y del gobierno*. Valencia: Pre-Textos, 2008. Medio impreso.
- . ¿Qué es lo contemporáneo? *Desnudez*. Barcelona: Anagrama, 2011. Medio impreso.
- Aladino, Edison. "El pensamiento rizomático en Gilles Deleuze y Félix Guattari." *Revista Cuatro Patios* 10:10 primavera (2015). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Web. 27 de octubre 2017. Archivo PDF
- Apolo, Ignacio. "Vidrios rotos bajo los pies del actor – actuación, representación y performance." *Revista digital* 10 noviembre (2013). Departamento de Artes Dramáticas IUNA, Buenos Aires. Web. 30 de septiembre 2016. Archivo PDF
- Ba, Saidou Moussa. "Uno extranjero fa teatro". *Studi d'Italianistica nell'Africa Australe/Italian Studies in Southern Africa. Margins at the Centre: African Italian Voices*. 8:2 (1995): 100-103. Web. 18 de enero 2020.
- Bauman, Zygmunt. *Stranieri alle porte*. Bari: Edizioni Laterza, 2016. Medio impreso.
- Benitez-Rojo, Antonio. "Creolization in the Hispanic Caribbean." R. Cohen, P. Toninato, *The Creolization Reader. Studies in mixed identities and cultures*. Routledge. (2010): 148-156. Web. 22 de diciembre 2019
- Bruno, Giordano. *Cabala del caballo Pegaso*. Madrid: Alianza Editorial, 1990. Medio impreso.
- Cabral, Facundo. "No soy de aquí ni soy de allá." alijunakai.blogspot.cl (2007). Web. 13 de abril 2017
- Carletti, Chiara. *La costruzione culturale chicana a San Francisco dal 1960 ad oggi*. Tesi di laurea. Bologna: Facoltà di Lettere e Filosofia. Alma Mater Studiorum, Università di Bologna, 2007. Web 22 de junio 2017. Archivo PDF

- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Editorial Seix Barral, 2004. Medio impreso.
- Clifford, J. *Dilemas de la cultura*. Barcelona: Gedisa, 1995. Medio impreso.
- Delbono, Pippo. *Barboni. Il teatro di Pippo Delbono*. Milano: Ubulibri, 1999. Medio impreso.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Trad. J. Vázquez Pérez. Valencia: Pre-textos, 2010. Medio impreso.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997. Medio impreso.
- . *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna, 2005. Medio impreso.
- . *Comprender el teatro. Vol. 1. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 2011. Medio impreso.
- . "El proceso creativo nel teatro contemporaneo: trionfo e trasmutazioni." *Rivista Teatro e storia*. 35 (2014): 352-359. [Nueva edición: *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaccamenti*, Roma, Bulzoni, 2018] Medio impreso.
- Derrida, Jacques. *La Différance. Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín. Madrid: Cátedra, 1998. Medio impreso.
- De Toro, Alfonso. "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad espectacular postmoderna o ¿el fin del teatro mimético referencial? (con especial atención al teatro y la performance' latinoamericanos)." Alfonso de Toro (ed.) *Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual. Hibridez – Medialidad – Cuerpo*. Alemania: Universidad de Leipzig, 2004. Medio impreso.
- Fabietti, Ugo y Francesco Remotti. *Dizionario di Antropologia*. Bologna: Zanichelli, 1999. Medio impreso.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores, 2011. Medio impreso.
- Floridia, Pietro. *Teatro in viaggio. Lungo la rotta dei migranti*. Bologna: Casa Editrice Nuova, 2013. Medio impreso.
- Glissant, Édouard. *Introducción a una poética de lo diverso*. Barcelona: Editorial Planeta, 2002. Medio impreso.
- . *Poética del diverso*. Roma: Meltemi, 2004. Medio impreso.

- Gnisci, Armando. *Creolizzare l'Europa*. Roma, Meltemi, 2006. Medio impreso.
- González Martín, Diana. *El concepto de final en los espectáculos fragmentarios del teatro occidental: El Atelos*. Tesis doctoral, director: Manuel Aznar Soler, Barcelona: Institut del teatre de Barcelona i Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament de filologia catalana, 2008. Web 22 de julio de 2017. Archivo PDF
- Hurtado, María de la Luz. "Oscar Castro: Pasiones y avatares del alma del Aleph." *Revista Apuntes de Teatro*. 113. 2º semestre, número especial. (1997) chileescena.cl. Web 16 de marzo 2019.
- IOM. "Informe sobre migraciones en el mundo 2020." 2020. Web 13 de enero 2020.
<<https://publications.iom.int/books/informe-sobre-las-migraciones-en-el-mundo-2020>> Descarga
<https://publications.iom.int/system/files/pdf/wmr_2020_es_0.pdf> Archivo PDF
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2002. Medio impreso.
- Lorenzoni, Franco y Marco Martinelli. *Frontiere e abissi. Il meticcio del Teatro delle Albe. Saltatori di muri*. Cesena: Macro Edizioni, 1998. Medio impreso.
- Martinelli, Marco. *Ravenna africana. Il teatro politittttico delle Albe*. Ravenna: Edizioni Essegi, 1988. Medio impreso.
- Maureci, María Cristina y Marta Niccolai. *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*. Roma: Ed. Ensemble, 2015a. Medio impreso.
- . "Conferenza NUOVO SCENARIO ITALIANO. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo 26 maggio. MUDEC, *Spazio delle Culture*. Coordina Raffaele Taddeo – La Tenda – El Ghibli. Interventi di Maria Cristina Mauceri – Università di Sidney e Marta Niccolai – University College di Londra. (2015b). outis.it. Web 27 de octubre 2017.
- Meldolesi, Claudio y Renata Molinari. *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*. Milano: Ubulibri, 2007. Medio impreso.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1975. Medio impreso.

- . *The primacy of perception*. Evanston y Chicago. Northwestern University Press. (1976). Ramón Castilla Lázaro (trad.). Gómez, Luis y Roberto Torretti. *Problemas de la filosofía: textos filosóficos clásicos y contemporáneos*. 2º edición. (2004): Editorial de la Universidad de Puerto Rico. Web 2 de enero 2020. Archivo PDF
- Miampika, Landry-Wilfrid. “De la investigación del otro a las travesías transculturales post-coloniales.” *Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad*. Coord. José-Antonio Gómez-Hernández. (2003). Web 11 de enero 2020. <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=829585>>
- Onghena, Yolanda. “Transculturalismo e identidad de relación.” *Cuadernos del Mediterráneo*. 10, (2008) Dedicado a: Intercultural Dialogue between Europe and the Mediterranean. Web 23 de junio de 2019
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Edición de Enrico Mario Santi. Madrid: Catedra: 2002. Medio impreso.
- Ponte Di Pino, Oliviero. “Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità.” *Ateatro*, Webzine di cultura teatrale. 139 ateatro.org (2012). Web 19 de diciembre 2019
- Quadri, F. y A. Martinez. (Ed.) *Robert Wilson o il teatro del tempo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso*. Al 5º Premio Europa per il teatro a Taormina arte. Italia: Ubulibri editore, 1999. Medio impreso.
- Rico Bovio, Arturo. *Las fronteras del cuerpo. Crítica a la corporeidad*. Ecuador: Ediciones Abyayala, 1998. Medio impreso.
- Said, Edward. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama, 1996. Medio impreso.
- Sarrazac, Jean Pierre. *El drama en devenir. Apostilla a L'Œvenir du drame*. México: Paso de Gato, 2009. Medio impreso.
- . *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2015. Medio impreso.
- Shyer, Laurence. “Christopher Knowles.” (1989) *Robert Wilson and his Collaborators*. Theatre Communications Group, New York. Ponte Di Pino, Oliviero. “Teatro della persona, teatri delle persone. Una riflessione sul teatro sociale e di comunità.” *Ateatro*, Webzine di cultura teatrale. 139 ateatro.org (2012). Web 20 enero 2020

Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México: Siglo XXI, 1991. Medio impreso.

Wilson, Robert. “Una entrevista di Eric Dahan.” *Libération*, 18 settembre. (2009). Web 12 enero 2020. Archivo PDF