



Flujos y Rutas

Digresiones¹:

En torno al concepto de autor en experiencias de creación colectiva en los albores del siglo XXI

por Rolando Jara

Digresión I *Experimentum Mundi*

Chuzos y palas azotan el pavimento. Alguien quiebra huevos y los pone a freír. Mujeres susurran textos inaudibles. Un grupo de hombres comienza a construir una pared. El director de orquesta se apresta a conducir una partitura.

La obra de Giorgio Battistelli, *Experimentum Mundi*² (1981), para actor, cinco voces naturales de mujer, dieciséis artesanos y un percusionista, se inspira en los textos de la Enciclopedia, de Diderot y D'Alembert.

Esta experiencia, nacida en el ámbito de la ópera contemporánea, busca instalar escénica y sonoramente la irrupción de una comunidad, haciendo emerger el sonido y el espacio performativo de los oficios.

La obra despliega una zona liminar, entre la instalación habitual de los músicos en una sala de concierto y la incursión incómoda de la "artesanía", esto es, del hacer comunitario, en el espacio reservado institucionalmente a la experiencia estética de la escucha.

El experimento ilustrado, que buscaba una sociedad igualitaria, se expande: el sonido y la performance de los artesanos se mimetizan, el espacio sonoro del trabajo puede ser equiparado a la obra de arte y la obra artística se revela en su dimensión de actividad laboral.

*¿Qué es una comunidad?
¿Qué es una comunidad sobre la escena?*

Digresión II *El autor*

La discusión en torno a la autoría posee larga data. En el ámbito de la literatura, un antecedente claro se halla en los postulados formulados por Roland Barthes en torno a la llamada muerte del autor literario. En su ensayo de 1968³, el crítico francés cuestionó la figura autoral que consideraba una mediación surgida con la modernidad y que enfatizaba la centralidad del sujeto artista como garante de la totalidad del sentido de la obra. La tarea del lector era, en ese contexto, la exegesis textual, en busca del sentido original del discurso.

En oposición a este rol del autor constituido como autoridad, Barthes propone abandonar la comprensión del texto desde los sujetos "autores", para dejar que emerja el concepto de escritura, despojado del espectro de la autoría:

(...) la escritura es la destrucción de toda voz, de todo origen. La escritura es ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que va a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe.

Barthes subraya la separación entre autoría y materialidad. El sentido no aparece como una resultante del acto creador, definido de una vez y para siempre y que debe ser desentrañado hermenéuticamente, sino que es una *construcción*, un devenir, resultante de las relaciones entre el mensaje y su recepción, de carácter histórico.

La obra literaria excede el decir (crear) del autor, desborda su espacio de control semántico y, en consecuencia, la naturaleza de lo creado. Escribir sería, antes que todo, una provocación al sentido.

La inestable figura moderna del *autor* podía variar de una textualidad a otra, o transformarse en espectadora distante o crítica de sus obras antiguas, por lo que también era discutible la unidad de su subjetividad en el tiempo. De este modo la materialidad de la escritura se escapaba del sujeto y de la subjetividad del acto enunciativo.

Michel Foucault, al abordar la pregunta por la autoría, recuperó algunas ideas barthesianas, marcando una distancia: reconoce la autoría no como biografía o figura, sino a través de la función que

1. *Incompleto, inexacto, abierto, horadado.*

2. <http://www.giorgiobattistelli.it/en/opere/teatro-musicale/experimentum-mundi/>

3. Barthes, Roland, [1968], "La muerte del autor", en *El susurro del lenguaje*, pp.65-71, Paidós, Barcelona, 1987.

ésta ejecuta en el texto. En *¿Qué es un autor?*⁴ aseguró que no compartía la supuesta *muerte del autor*, sino que constataba la persistencia de éste en un proceso continuo de desaparición.

En una abierta crítica al estructuralismo, rescató la pregunta por la relación entre discurso y ejercicio enunciativo. Preguntarse por un autor implica también una pregunta por la naturaleza de la obra. El autor lo es del discurso y, como tal, es una función del mismo. Es la obra la que le hace aparecer.

Posteriormente, en los ámbitos del post estructuralismo y la deconstrucción, la idea del texto como espacio de aporía, cuyo sentido aparece permanentemente fisurado y que, en muchas instancias pone en crisis sus propios sistemas lógicos, complejizan aún más la noción de autor.

No obstante, al momento de hablar de las artes escénicas, la noción de autor adquiere otro sentido más complejo que el literario.

El fragmento de Barthes citado anteriormente implicaba una diferencia ineludible entre el texto literario y las prácticas dancísticas y teatrales. En ambas, la identidad del cuerpo no desaparece, sino que se vuelve lugar de enunciación. El aparecer de esta corporalidad en el tiempo/espacio es doble del aparecer de la obra.

Esto porque hablar de creación escénica consiste, además, en hablar de una comunidad. El carácter fenomenológico de la recepción, la ineludible co-presencia de actores/danzantes y espectadores revela al proceso de creación como devenir, como aparecer.

Las teorías en torno a lo performativo aluden al carácter de hecho social que implica la teatralidad/danzalidad en su origen en Occidente. Y el crítico Jorge Dubatti propone el convivio como una de las formas innegables de aparición de la teatralidad.

La creación escénica debería ser, en este sentido, de naturaleza colectiva, pero ¿lo es su acto enunciativo?

¿No desarticula en sí misma la práctica escénica la noción autoral o el concepto de creador, fragmentándola en la pluralidad de su enunciación?

Digresión III

Artes escénicas: fuera del objeto

Yo es otro
(Rimbaud)

Desde principios del siglo XX se constituyó un momento central en la conquista de la autonomía del arte escénico, tanto en lo que se refiere a la revalorización de la teatralidad por sobre el género dramático, como al surgimiento de la danza contemporánea, en detrimento del ballet y el modernismo.

Cuando la danza contemporánea conquista su autonomía, a partir de las experiencias de la Judson Church, lo hace ligada a la noción de comunidad, vinculándose a prácticas corporales de carácter somático, a espacios no convencionales y al cuestionamiento del objeto *obra de arte*. El arte escénico aparece aquí como una práctica, una *praxis*.

De allí la complejidad de la enunciación del arte escénico al considerar las relaciones entre obra y materia y/o materialidad. El carácter efímero o instantáneo cuestiona la autoría porque abandona la noción objetual de la obra de arte.

Como señala Erika Fischer-Lichte, en su *Estética de lo Performativo*⁵, las puestas en escena son, a diferencia de los textos y artefactos, transmisibles, fugitivas y transitorias. Por esto la creación teatral/dancística no alude en primer término a objetos fijos tales como la decoración, el vestuario o los textos o escrituras coreográficas, sino que se dirige al cuerpo del actor, o de la bailarina que se mueve a través del espacio. En la praxis de la actuación/interpretación se encuentra lo decisivo de la finalidad de la teatralidad y/o danzalidad. Cada enunciación escénica es en este sentido única e irrepetible. En ella pueden, desde luego, encontrar aplicación tanto artefactos como textos.

La materialidad de la puesta en escena se crea, no obstante, en el juego o la interacción en conjunto de los sujetos.

Esto quiere decir que debe ser constituida y experimentada por el uso de los respectivos materiales en el proceso mediante su "ponerse en escena".

4. Foucault, Michel, *¿Qué es un autor?* Ediciones Literales, Buenos Aires, 2010.

5. Fischer-Lichte, Erika, *Estética de lo Performativo*, Abada Editores S. L., Madrid, 2011

Digresión IV

¿Una comunidad simulada?

Autoría y la materialidad en la creación colectiva contemporánea

La irrupción de la comunidad y las nociones como cooperación y colaboración han pasado a formar parte del campo de las artes escénicas actuales, generando un espectro de promesas complejas, tanto en lo que se refiere a los medios de producción artística como en lo que respecta a la creación de un espacio intersubjetivo en relación a los “espectadores”.

Uno de los ámbitos más polémicos tiene que ver con la vinculación entre los trabajos colectivos y los circuitos de financiamiento del arte, quienes buscan generar asociatividad en el marco de la institucionalidad y espacios de difusión del arte teatral y dancístico.

El modelo de trabajo colectivo en la danza y el teatro se han fundamentado en la búsqueda de libertad creadora, participación igualitaria y ruptura de las jerarquías que sostenían la conformación histórica del modelo estético occidental, tal como quedaron establecidos a partir del siglo XVIII. Del mismo modo, se ha opuesto a la mercantilización del objeto obra, para fortalecer la experiencia de los procesos, la acción creadora y la experiencia perceptual. En este ámbito, la revalorización de lo efímero o de la obsolescencia del acontecimiento escénico ha permitido instalar el concepto de creación colectiva dentro de un paradigma fenomenológico y político del trabajo en la escena.

No obstante, como lo ha subrayado Bojana Kunst en su *Pronóstico sobre la colaboración*⁶, el despliegue de esta voluntad de trabajo asociativo se desenvuelve, en los últimos años, en el campo de una cultura económica neoliberal cuyos modelos, generados para favorecer el trabajo administrativo empresarial, subyacen como un inconsciente ineludible:

El trabajo en equipo es, por lo tanto, parte de la administración obsesiva del sujeto neoliberal que, paradójicamente, tiene que estar libre de sus limitaciones internas, ser creativo, innovador y virtuoso.
(Kunst)

En el ámbito de la danza, destaca Kunst, que la omnipresencia de vocablos como cooperación, colaboración o comunidad, aludiendo a una nueva forma de producir obras, puede ser considerada desde una mirada crítica:

La palabra aparece, como Myriam Van Imschoot escribe en una de sus cartas sobre la colaboración en la danza contemporánea, “más a menudo de lo que uno espera: ha ganado el valor de una frase con gancho”. Sin embargo, “¿hablamos más sobre la colaboración porque los hacedores de la danza colaboran más que antes, por ejemplo, más que hace una década?”. (Kunst, 419)

En definitiva, numerosas obras actuales se promueven como espacios democráticos de creación y participación, pero, ¿es posible considerar que esta colaboración marca una diferencia sustancial con respecto a las prácticas escénicas tradicionales?

En el artículo *Construir singularidades y colectividad: La creación colectiva en danza*, los autores sostienen que la creación colectiva en danza implica necesariamente “autoría colectiva”⁷.

Sin embargo, ¿colaborar o cooperar constituyen en sí una autoría o, eventualmente, la simulan?

¿La autoría es una voluntad o un resultado? Colaborar alude a trabajar junto a otro, pero no necesariamente a co-crear con otro.

En este sentido, cooperar podría entenderse de un modo más directo como obrar en conjunto o hacer una obra con otro.

Anne Teresa De Keersmaecker pone énfasis en el carácter procesual de la creación en la que la propia personalidad y:

La sorte de dramaturgie qui m'est familière n'a rien à voir avec «la dramaturgie de concept» qui depuis Brecht est très en vogue dans le théâtre allemand. [...] La sorte de dramaturgie avec laquelle je me sens liée, et que j'ai essayé d'appliquer tant dans le théâtre que dans la danse, a un caractère de «processus»: on choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, images de film, objets, idées, etc.); le «matériel humain» (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important; la personnalité des performers est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme plus ou moins définie; cette structure finale n'est pas connue dès le début⁸.

Sin embargo, es evidente que el estatus de las/los intérpretes dentro de la coreografía no es el mismo que el de la coreógrafa. La pregunta es: ¿qué implicarían estos diversos grados de autoría?

6. Kunst, Bojana, *Pronóstico en torno a la colaboración*. En http://artesescenicas.uclm.es/archivos_subidos/textos/378/Bojana%20Kunst-Pronostico%20sobre%20la%20colaboracion.pdf
7. Botelli, Mabel; Machado, Ruth y Machado de Almeida, Marcus, *Construir singularidades y colectividad: La creación colectiva en danza*. En: http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/6-603-8650nrr.pdf
8. Marianne Van Kerkhoven, *Le processus dramaturgique*, en *Nouvelles de danse* n°31, pp.20-21, Bruxelles, 1997.

Digresión V

La pregunta sobre esta creación colectiva es ideológica: ¿si existe la co-autoría o la co-creación, podrían equipararse los conceptos de autoría en el arte escénico con los generados en el ámbito jurídico?

Los conceptos de autor que se han mantenido o se mantienen pueden reducirse a tres: unitario, extensivo y restrictivo⁹.

¿Hay responsables de la obra?

9. *El concepto unitario de autor renuncia a la distinción entre autores y partícipes. En su versión clásica o formal todo interviniente es autor porque aporta una contribución causal al delito. En su vertiente más moderna o funcional renuncia (correctamente) a una fundamentación causal, distingue entre diversas formas de autoría (o, si se quiere, de intervención) y su rasgo más distintivo es que no existe una relación de accesoriedad entre unos y otros intervinientes. La crítica al concepto unitario de autor ha sido quizá exagerada (máxime cuando a menudo se critica este entendimiento de la autoría para los delitos dolosos, pero se adopta para los imprudentes), pero ciertamente no aporta la simplicidad que le atribuyen algunos de sus defensores y, sobre todo, al renunciar a la accesoriedad, permite una menor precisión o concreción de las fronteras de lo típico y supone que un olvido del legislador en la corrección de sus consecuencias indeseadas conduzca a un exceso de punición (mientras que en concepto restrictivo de autor un olvido de ese tipo conduce a una laguna de punición, siempre más tolerable). En consecuencia el concepto unitario de autor se adapta peor que el restrictivo a los principios del Derecho penal de un Estado de Derecho (Díaz y García Conlledo, 1991, 43 ss.).*

El concepto extensivo de autor, que se suele identificar con teorías subjetivas, aunque también ha sido defendido desde teorías objetivas, parte de la misma premisa que el unitario: todo interviniente es autor, pero, a la vista del dato de que muchos CP (como ocurre en el español) contienen preceptos específicos dedicados a las formas de participación diferentes de la autoría, se reconoce la necesidad de distinguir entre autoría y participación y, a menudo, se admite el carácter accesorio de la participación, con lo que, en buena medida, se traiciona el punto de partida del concepto (Díaz y García Conlledo, 1991, 253 ss.).

El concepto restrictivo de autor es el que (al menos desde el punto de vista de las declaraciones de principio) se defiende de modo prácticamente unánime por la doctrina española y también por la jurisprudencia, si bien aún hoy (aunque en menor medida que en el pasado) se encuentran sentencias que apuntan más bien en el sentido de un concepto unitario (limitado) de autor. El concepto restrictivo de autor distingue entre autor o autores y partícipes y se concreta de diversas maneras, si bien suele coincidir en que autor es sólo quien realiza el tipo; mediante las cláusulas de la parte general del CP relativas a las formas de participación (extensivas de la tipicidad y, por tanto, de la punibilidad) es posible castigar a personas distintas del autor o autores, si bien la responsabilidad de éstas es accesorio de la del autor. Este concepto restrictivo de autoría, con la nota de la accesoriedad (limitada) de la participación es el preferible, sobre todo por permitir un mejor recorte o determinación de lo típico y adaptarse con ello en mayor grado a los principios del Derecho penal propio de un Estado de Derecho. La consecuencias indeseables a que en ocasiones puede conducir el principio de accesoriedad de la participación pueden ser evitadas mediante previsiones específicas del legislador (Díaz y García Conlledo, 1991, 407 ss. y passim). En http://web.derecho.uchile.cl/cej/rej10/DIAZ_Y_GARCIA.pdf

Digresión VI Procrastinación del sentido

Más allá de las condicionantes que articula el neoliberalismo o la “frase con gancho” de la autoría grupal o la colectividad, probablemente el tema que subyace a casi toda obra de creación escénica colectiva o en aquella que propone la irrupción de espacios intersubjetivos es la comunidad en sí misma, la posibilidad y viabilidad de lo comunitario.

La obra de arte escénico colectivo actual habla alegóricamente (en el sentido contemporáneo que le otorgan a la alegoría Benjamin, de Man o Jameson) de la creación/o el derrumbe de una comunidad.

Este sería el sentido, pospuesto, procrastinado.

Las obras exploran la disolución del individuo en lo colectivo, la irrupción de la subjetividad en medio de lo informe. Se refieren implícitamente a la posibilidad de convivir en la praxis creadora.

La obra sería el lugar de encuentro entre una poética y la autopoiesis.

Cuando emerge el vacío de la autoría, lo que queda pendiente es la pregunta: ¿podemos seguir viviendo juntos y sobrevivir?

El último trabajo del colectivo La Vitrina, *Intentos de un grupo*¹⁰, se articula de un modo ostensible, explícito, sobre la idea de comunidad. El propósito declarado de la obra es generar:

Reflexiones sobre la comunidad y el individuo, sobre las posibilidades e imposibilidades de construir “algo” en común, desde el cual accionar juntos, reconociéndonos en nuestras diferencias. En el camino observamos que este lugar es inestable en sus turbulencias, incompleto, fracturado, complejo y conflictivo... no desistimos... lo seguimos intentando

Los *Intentos* despliegan una serie de estrategias de instalación, cuestionamiento y sobrevivencia escénicas. El colectivo, a la manera de un equipo deportivo, juega con las sillas, hasta disponer el espacio para los “espectadores”, utilizan la voz, transitan juntos por las oscuridad, buscan formas de vinculación con el afuera.

El tema de la obra es la comunidad de La Vitrina y la posibilidad de su sobrevivencia.

10. *Intentos de un grupo. Colectivo de arte La Vitrina. Dirección: Tatiana Pérez & Malena Rodríguez. Intérpretes: Nelson Avilés, Nicolás Cottet, Exequiel Gómez, Daniela Marini, Marcela Olate, Tatiana Pérez, Malena Rodríguez, Magnus Rasmussen y Javiera Sanhueza.*

Digresión VII

Encuentro con la sombra

La pregunta se expande cuando se considera a la comunidad de espectadores como co-creadora. ¿Qué ocurre cuando se invita a las/os espectadores a formar parte de una comunidad como co-autores? ¿A generar un espacio intersubjetivo?

Esta búsqueda de un encuentro con los otros ha llevado a muchas compañías a concebir nuevas estrategias de disolución de la autoría, que posibiliten la relación con el otro, con ese otro desconocido, esa suerte de sombra jungiana.

No obstante, si la comunidad es efímera, como la práctica: ¿cuál sería el sentido político estético que emergería de este nosotros?

¿El “espectador” es realmente parte del “nosotros” de la obra?

Y, por otro lado, ¿puede no serlo? Como lo indicaba Max Hermann: “el texto teatral es la creación lingüístico-artística de una sola persona, el teatro (y, aquí agregaríamos, la danza) es un logro del público y quienes están a su servicio”.

¿Es que no es el público el autor último de la obra escénica?

Digresión VIII

El regreso de Tespis

Porque lo que importa no es la luz que encendemos día a día, sino aquella que algún día apagamos, para conservar la secreta memoria de la luz

(J. Teillier)

La tradición atribuye al dramaturgo Tespis la creación de la tragedia, al separar al primer actor del coro, abandonando la danza grupal. En ese instante, aparece el teatro, por la desaparición del coro como totalidad.

Probablemente la obra de creación colectiva pone (o desea poner) en crisis esta separación.

El regreso de Tespis al coro, equivale a la disolución definitiva del actor/intérprete en esta *choreia*, señal de desaparición de la obra de arte y su autoría, fuera de la contemplación estética, instalándola en el ámbito del hacer, de la poiesis.

La comunidad no es un ente, sino un aparecer. La propuesta de una autoría colectiva apuntaría la expresión de este deseo.

El autor se disuelve con todos en la preexistencia del lenguaje. Desaparece. También desaparece la obra en el hacer. Desaparece la percepción estética, como actividad contemplativa heredera de la modernidad.

Por ello, la obra colectiva sólo puede fracasar como autoría. En un proceso creador de esta naturaleza, la comunidad podría, apenas, aparecer un instante y luego desvanecerse.

Por un instante el individuo se disuelve en el coro y en ese abismo, no hay autoría ni contemplación posible.



Gráfico que muestra la máxima digresión de una estrella
 En astronomía de posición, las máximas digresiones de una estrella son las dos posiciones que genera una estrella cualquiera, que culmina entre el cenit de un lugar y el polo norte celeste.

29 de diciembre de 2011
 Trabajo propio
 Autor: José Eugenio Piñero