

TRILOGÍA EN SOLOS MENORES: PRÁCTICAS ESCÉNICAS DE ATELIÊ VOADOR/BRASIL

Djalma Thürler
Duda Woyda

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Djalma Thürler 
Universidad Federal de Bahía (UFBA)
Correo electrónico: djalmathurler@ufba.br

Duda Woyda 
Universidad Federal de Bahía (UFBA)
Correo electrónico: dudawoyda@gmail.com

Recibido: 14/05/2023

Aceptado: 27/06/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.007>

RESUMEN

En este artículo se pretende reflexionar sobre las relaciones entre arte, sociedad y política en las prácticas de laboratorio de ATeliê voadOR. Para ello, se analizarán las estrategias discursivas y performativas aplicadas en tres de sus exposiciones individuales: *Tres cigarrillos y la última lasaña*, *El otro lado de todas las cosas* y *Una mujer imposible*. Además, se analizará cómo estas cumplen la función crítica de abarcar y remodelar las dinámicas de configuración de una sociedad más justa y democrática en Brasil a partir de la primera década del siglo XXI.

Palabras clave: ATeliê voadOR, teatro de laboratorio, *Tres cigarrillos y la última lasaña*, *El otro lado de todas las cosas*, *Una mujer imposible*

TRILOGIA EM SOLOS MENORES: PRÁTICAS CÊNICAS DA ATELIÊ VOADOR/BRASIL**RESUMO**

Neste artigo se pretende refletir sobre as relações entre arte, sociedade e política nas práticas laboratoriais da ATeliê voadOR. Para isso, vamos analisar as estratégias discursivas e performativas de três de seus espetáculos solos: *Três Cigarros e A Última Lasanha*, *O Outro Lado de Todas as Coisas* e *Uma Mulher Impossível*, além de como estes desempenham a função crítica de abranger e de remodelar as dinâmicas de configuração de uma sociedade mais justa e democrática no Brasil a partir da primeira década do século XXI.

Palavras-chave: ATeliê voadOR, teatro laboratório, *Três Cigarros e A Última Lasanha*, *O Outro Lado de Todas as Coisas*, *Uma Mulher Impossível*

TRILOGY IN MINOR SOLOS: ATELIÊ VOADOR/BRAZIL SCENIC PRACTICES**ABSTRACT**

This article intends to reflect on the relationships between art, society, and politics in the laboratory practices of ATeliê voadOR. Thus, it is intended to analyze the discursive and performative strategies, focusing on three of its solo shows: *Three Cigarettes & The Last Lasagna*, *The Other Side of All Things*, and *An Impossible Woman*, and how these perform the critical function of encompassing and reshaping the dynamics of configuring a more just and democratic society in Brazil from the first decade of the 21st century.

Keywords: ATeliê voadOR, lab theater, *Three Cigarettes & The Last Lasagna*, *The Other Side of All Things*, *An Impossible Woman*

TRILOGÍA EN SOLOS MENORES: PRÁCTICAS ESCÉNICAS DE ATELIÊ VOADOR/BRASIL

ATeliê voadOR Teatro es una compañía de repertorio vinculada a la Universidad Federal de Bahía, en Salvador - Brasil, su cuna institucional. Está sustentada en tres ejes: investigación, extensión y formación, y, desde su origen en 2002, “[...] se revela como un colectivo escénico vinculado a cuestiones decoloniales, de las confrontaciones contrahegemónicas y heteronormativas” (Santos, 2019, p. 40). Dichas características han sido señaladas también por dos de sus integrantes, para quienes el repertorio, así como los procedimientos de puesta en escena, son pensados bajo un sesgo interdisciplinario y apoyados en teorías como los Estudios Culturales, Postcoloniales, Saberes Subalternos y Teoría *Queer* (Thürler y Woyda, 2014). En función del aporte de Silvano Santiago (2002), esto se conocería como *teatro anfibio*, es decir, obras para la comprensión del arte políticamente orientado y sus relaciones con el otro social, que promueven una fuerte aproximación con la vida cotidiana y sacan el arte de un circuito de poder de representación (Thürler, 2014).

Los espectáculos de su repertorio tienen en su génesis la divergencia con los sistemas de control y la transformación del espacio teatral en un espacio de pensamiento crítico y afirmativo de la diferencia, deconstrucción y singularidad. Para ello, se utilizan acciones y estrategias artísticas, simbólicas y estéticas en la construcción de una escena contemporánea de fuerte posicionamiento estético-político, un tipo de agencia estética basada en un humanismo emancipador, igualitario y libertario, que abarca particularidades y alternativas que aseguran los derechos humanos y artísticos de todos aquellos que fueron marginados y que ahora son considerados para ejercer responsablemente la creación ética y estética del arte contemporáneo (Oliveira, 2020).

En este artículo, el análisis está enfocado en tres producciones solistas, reunidas por la compañía bajo el título *Trilogía en solos menores*, que se realizó en la temporada de mayo de 2017, en el Laboratorio de Experimentación Estética del Museo de Arte de Bahía (MAB). El estreno de la trilogía en el MAB no estuvo exento de sentido.

Tres aspectos marcan sus producciones en general. En primer lugar, la idea de que sus obras son documentos escénicos (Monteiro, 2011), ya que “se contaminan y cruzan la teatralidad y la performatividad, la plástica y la escena, la representación y la presencia, la ficción y la realidad, el arte y la vida” (Diéguez Caballero, 2007, p. 40) en la búsqueda de las historias ausentes, las que se sitúan en los márgenes o en zonas silenciadas, en oposición a las historias totalizadoras y a las ambiciosas representaciones del origen de la sociedad (Certeau, 1982) y, como consecuencia, ratifican la conexión entre lo personal, lo político y lo filosófico. En segundo lugar, el hecho de que estas dramaturgias se denominan rizomáticas. Por último, estas integran el proyecto *Los que habitan el tiempo*, convocatoria pública para el mantenimiento de grupos y colectivos de teatro de 2014, de la Secretaría de Cultura del Estado de Bahía.

La dramaturgia es rizomática (Conceição, 2016) por su complejidad y diálogo con diversos géneros literarios y lenguajes artísticos, así como con diferentes autores. *El otro lado de todas las cosas*, por ejemplo, trae fragmentos de obras de pensadores como Francisco Bosco y Michel Foucault, así como textos no dramáticos de Caio Fernando Abreu, a quien está dedicado el montaje; *Una mujer imposible* incluye fragmentos de Chimamanda Ngozi Adichie y Rose Marie Muraro, así como fragmentos del cuento *Obscenidades para una dona de casa*,

de Ignacio de Loyola Brandão; y *Three Cigarettes & the Last Lasagna*, aunque originalmente es un texto dramático, recibe del director del espectáculo fragmentos líricos extraídos del poema *Monólogo de las manos*, del periodista, guionista y escritor Giuseppe Ghiaroni.

Según Kinas (2010), se puede entender a la dramaturgia rizomática como aquella que usa:

[El] gusto por el fragmento y la cita, la ironía, el artificialismo, la creación de un espacio-tiempo antirrealista, el uso de nuevas tecnologías, el recurso a collages de materiales extrateatrales, la creación de partituras coreográficas, revelando hacedores teatrales que rechazan las formas originadas a partir de la matriz dramática (p. 150).

Es necesario crear un tejido dramático para el ejercicio del pensamiento decolonial, de prácticas que privilegien otras políticas no hegemónicas y que se sitúen fuera del sistema a partir de una política de la diferencia. Es preciso crear un proyecto de transformación social a partir de la diferencia, radicalmente transformador que, articulando la igualdad y el reconocimiento de las diferencias culturales, promueva la superación de la tolerancia con una inclusión adaptativa de los perdedores dentro del actual modelo de vida en sociedad (Colling, 2013; Miskolci, 2012).

Para Colling (2013), las políticas de la diferencia, aún poco exploradas en Brasil, tienen, entre otras, las siguientes características: 1) priorizan estrategias políticas a través del campo de la cultura, especialmente a través de productos culturales, porque los activistas entienden que los prejuicios nacen en la cultura y que la estrategia de sensibilización a través de manifestaciones culturales es más productiva; 2) critican la apuesta exclusiva en las propuestas de marcos legales, especialmente cuando estas estrategias y estos marcos refuerzan normas o instituciones consideradas disciplinadoras de las sexualidades y los géneros; 3) explican la sexualidad y los géneros más allá de los binarismos, con duras críticas a las perspectivas biologicistas, genéticas y neutralizantes; 4) entienden que las identidades son fluidas y que permanentemente se pueden crear y recrear nuevas identidades; 5) su lucha política se centra “en la crítica a los regímenes de normalización” (Miskolci, 2012, p. 27), dentro de la perspectiva de la diferencia más que de la diversidad.

En una perspectiva rizomática, posdramática y performativa, esta dramaturgia sería una herramienta para demostrar que las experiencias hasta ahora invisibilizadas, no reconocidas o, más comúnmente, violentadas podrían incorporarse a la cotidianidad del arte. Del mismo modo, siguiendo la estela de Certeau (1982), la dramaturgia rizomática promueve una escenificación del otro en el presente como medio de representación de la diferencia.

TRES CIGARRILLOS Y LA ÚLTIMA LASAÑA Y LA PUESTA EN ESCENA DE LA DIFERENCIA

El texto de Fernando Bonassi y Victor Navas, *Tres cigarrillos y la última lasaña*, nominado al Premio Shell de dramaturgia en 2002 y protagonizado por el actor Renato Borghi es, a juicio de Thürler, un teatro menor (Marina, 2019; Santos, 2019) y nos invita a reflexionar sobre cómo los sujetos pueden poner sus cuerpos diferenciados en escena y experimentar lo humano en

ellos, lejos de los estereotipos normativos, aquellos que definen quién debe o no ser reconocido como sujeto de la historia y ciudadano en la vida cotidiana, en fin, aquellos que deben morir (Foucault, 1999).

El teatro menor se apoya en la orientación de Gilles Deleuze (2010) cuando afirmaba que la función política del teatro y de las artes en general sería contribuir a la constitución de una conciencia minoritaria. También se refuerza en *Kafka: por una literatura menor*, libro que escribió con Félix Guattari, al señalar las tres características de la literatura menor: la desterritorialización del lenguaje, la articulación del individuo con lo político y la agencia colectiva de enunciación, cuando propone la dimensión colectiva del arte (Deleuze y Guattari, 2014), en la que todo es político. Para Heloisa Marina (2019), la idea de arte menor se define por su envergadura política, por su valor colectivo, por la poca atención que brinda a la noción de maestro en sus enunciados, por la forma de operar en disenso a los patrones hegemónicos de creación cultural. Debido a que esta investigación se centra en la relación que los artistas de teatro poseen con los medios de producción (fabricación, distribución, etcétera), se define la idea de teatro menor no solo en función de sus aspectos formales, sino también teniendo en cuenta sus rasgos productivos y gerenciales (Marina, 2019).

Un teatro menor, además, es una actitud de *minorización*, que sería “lo contrario de una subordinación paralizante a una obra ‘mayor’, porque equivale a situarla de nuevo en el mundo, conduciéndola a nuevas conexiones” (Nunes, 2004, p. 126). Fue en este sentido, de establecer nuevas conexiones, de deshacer los clásicos (Pavis, 2008) y posibilitar nuevas lecturas, que Deleuze se refirió a la *minorización*; después de todo, minorizar no es solo hablar de “las operaciones de sustracción/amputación en los clásicos, sino que dice que activa un *devenir-minorización* del propio teatro: elimina no solo los elementos de Poder presentes en los textos de Shakespeare, sino el propio Poder del teatro: El texto, El actor, El director” (Nunes, 2004, p. 126). En *Tres cigarrillos y la última lasaña*, obra que abre el proyecto trilogía en suelos menores, “no hay más autor, actor o director, sino operadores. El hombre de teatro es un operador, que hace la sustracción, la amputación de algunos elementos, para que, con eso, algo inesperado aparezca en la escena” (Nunes, 2004, p. 126); por lo tanto, se compone de procesos en el sentido deleuziano, “desvíos, que no pueden ser juzgados por el resultado que los terminaría, pero, por la calidad de sus cursos y la potencia de su continuación” (Deleuze, 1992, p. 182). Así, se entiende que las dramaturgias menores son prácticas poéticas que reúnen ética y estética que critican y extrañan “los elementos del Poder, los elementos que hacen o representan un sistema de Poder” (Nunes, 2004, p. 130), y provocan encuentros y nuevos sentidos, agenciamiento a otras prácticas que atraviesan y constituyen lo social, con las cuales un flujo de escritura puede conectarse, agenciarse, *hacer rizoma*.

En este sentido, en *Tres cigarrillos y la última lasaña*, Rafael Medrado es el operador, el poeta de la escena, el que, para Deleuze, no es exactamente un sujeto; sino un inventor de agenciamientos, un contrabandista de multiplicidades, el que dice de un movimiento creando otro, sin robarle su textura, el fluido vital, la savia, la electricidad. No habla por nadie ni en lugar de nadie, al contrario, hay que hablar con, escribir con. Con el mundo, con una parte del mundo, con la gente. No es en absoluto una conversación, sino una conspiración, un choque de amor o de odio en un flujo que se une a otros flujos: todas las devires-minorías del mundo. La escena volante, así, está constituida por una serie de devenires, es una práctica de lucha, de combate, de resistencia y está siempre del lado de las minorías; traza líneas de fuga y se

convierte en protocolos de experiencia, convirtiéndose ella misma en un arma capaz de resistir y crear, porque, al fin y al cabo, la única forma de resistencia es la creación permanente de nuevas posibilidades de subjetividades.

Aunque la narrativa de *Tres cigarrillos y la última lasaña* presenta una linealidad, el realismo urbano practicado en la constitución temática por los autores aparece necesariamente como derivación inmediata de la opción por una forma que, en sí misma, conlleva toda una concepción del hacer literario no exenta de las nociones de hibridación, de descentramiento o de diversidad, conceptos que componen, por separado o en conjunto, las propuestas más recientes del teatro posdramático. Este se entiende como teatro de presentación, no subordinado a la supremacía del texto ni al conflicto entre personajes, a las unidades de espacio, tiempo y acción, con personajes que se convierten en figuras portadoras de un discurso, en una escena en la que, además, se difuminan los límites entre realidad y ficción y predomina el gesto metateatral, por lo que su puesta en escena escapa de una concepción tradicional de la mimesis, ya que el proceso de reconstrucción mnemónica del personaje se produce de forma “actualizada”, por así decirlo: el espectador toma contacto con sus pasos a medida que el narrador los va siguiendo, en un recorrido que oscila entre la presencia y la representación, la performance y la mimesis, entre el proceso creativo y el producto representado, revelando a un actor en busca de un teatro vivo, fusionando cuerpo y texto a través de la acción, el hacer, el sentir. Sujeto-texto, espectador-obra comienzan a relacionarse de un modo más directo, donde el cuerpo es realmente una presencia concreta y puede expandirse en el espacio vacío/metafórico y también crear su propia poesía, intensa y palpante, un proponente mundano que entrega su cuerpo al mundo y, al haberlo tomado prestado, es capaz de transformarlo.

CUANDO EL CUERPO OCUPA LA LETRA

En 2016, ATeliê voaDOR inicia un proceso de investigación sobre el *teatroestendido* y la *otrobiografía*, que serían dos ejes de creación de los espectáculos *El otro lado de todas las cosas* (2016) y *Una mujer imposible* (2017), emblemáticos en la construcción de la definición del actor volador. El primero posibilita la (des)dramatización de la estructura sinfónica del teatro tradicional y enfrenta al actor a la puesta en práctica del “actor-epistemólogo” (Thürler, Woyda y Moreno, 2020). La segunda, de forma más radical, autoriza la destrucción del aspecto dramático, lo que favorece las deconstrucciones barrocas. Durante este periodo, la investigación de ATeliê voaDOR se centra en el hecho específico del teatro y la teatralidad en una operación crítica fundamental, el *ôter de scène*¹.

El *teatroestendido*, de acuerdo con los autores, debe entenderse como corruptible del concepto de dramaturgia en un campo expandido, por utilizar una expresión que la estadounidense Rosalind Krauss (1985) popularizó en los años ochenta para el contexto de la arquitectura y las artes visuales, y que investigadores como José A. Sánchez (2011) o Ileana Diéguez Caballero (2010) han difundido y profundizado en relación con el campo concerniente a esta investigación y con las prácticas latinoamericanas e hispanas (Thürler y Woyda, 2021).

1 Esta operación puede entenderse mejor a partir de Nunes (2004) quien, al analizar la obra de Carmelo Bene, afirma que “hace un juego con la expresión *mise en scène* y dice que lo que hace es ‘quitar, sacar de la escena’ (*ôter la scène*). No hay un juego de palabras correspondiente en portugués: en lugar de un director, el que organiza la escena, añadiendo y uniendo/componiendo sus elementos, Bene sería un *disenactor*, un *ôteur de scène*, no un *metteur en scène*” (p. 6).

Y, a raíz de esta comprensión, continúan los autores, “el *teatroextendido*, al igual que el posdrama, reconoce el teatro como un espacio de crisis, como una máquina de aplastar y deslegitimar narrativas universales, de intensificar contradicciones y divergencias y de expresar disputas y desacuerdos” (Thürler y Woyda, 2021, p. 5). Didácticamente, podemos caracterizar la noción de teatro extendido de esta manera:

TABLA 1*Teatroextendido*

1. Incompletitud y elasticidad del concepto de dramaturgia
2. Máquina deslegitimadora de narrativas universales
3. Estética híbrida, multimodal
4. Espectador emancipado, espectador activo
5. (tecno)escena
6. Reivindicación del escenario como espacio de aparición de cuerpos queer
7. Difuminar las fronteras entre lo real y lo ficticio, entre el teatro y la política
8. La ampliación de las funciones de los empleados

Nota. Tabla elaborada por los autores a partir del texto original.

Aunque los autores afirman que es con la puesta en escena de *Escorpio*, en 2019, cuando la experimentación del *teatroextendido* se produce en su forma más radical —“un punto de inflexión, un giro, más que una superación” (Thürler y Woyda, 2021, p. 16)— fue en *El otro lado de todas las cosas* (2016) y *Una mujer imposible* (2017) donde comenzaron las primeras experiencias de laboratorio. Ambos espectáculos, al experimentar la implosión de las fronteras entre lo real y lo ficcional (ítem 7 de la tabla), se encuentran con la idea de otra biografía, categoría en la que se establece la identidad autobiográfica entre autor, actor/actriz y personaje, pero al mismo tiempo se rompen presentándose como ficción (teatro), lo que crea la *otrabiografía*, ya que las naturalezas del teatro y de la autobiografía están en las antípodas y, por lo tanto, la improbabilidad de proponer un teatro autobiográfico.

Al principio, se entendió el concepto a partir del dramaturgo y crítico uruguayo Sergio Blanco, que explica la autoficción como el cruce entre un relato real de la vida del autor, es decir, una experiencia vivida por este, y un relato ficticio, una experiencia inventada por este. Sin embargo, la autoficción no es ni una cosa ni la otra, sino la unión de las dos al mismo tiempo. Eso es lo que la vuelve fascinante. No se presenta la disyuntiva de *ser o no ser*, sino la

certeza de *ser y no ser* al mismo tiempo. Esto último es lo que hace que la autoficción proponga cuestionarse todo el tiempo sobre el vínculo entre lo que es verdadero y lo que es falso, es decir, el famoso tema de la frontera entre lo real y lo no real que siempre ha habitado el mundo del arte desde Sócrates hasta la actualidad (Blanco, 2018).

Sin embargo, consciente de las críticas sobre la autoficción como modalidad discursiva ególatra, ATeliê voadOR, por el contrario, cree que es una forma de abrirse a los demás, aunque la empresa autoficcional surja de un yo, de una experiencia en primera persona, de una vivencia personal, “siempre va a partir de ese yo para ir más allá de ese sí mismo, es decir, para poder ir hacia otro” (Blanco, 2028, p. 24). De este modo, estas dos piezas se acercan a la naturaleza de performance en sus cambios constantes de actitudes frente a los problemas de su tiempo y espacio y las reverberaciones de tales problemas en las condiciones de vida de sus artistas, pues una vez más es fundamental afirmar que este lenguaje artístico no pretende separarse de la vida, ya que se basa en procesos ininterrumpidos de retroalimentación (Oliveira, 2020).

El otro lado de todas las cosas (2016) es la primera obra en la que Thürler no firma la dirección, que fue responsabilidad de otros dos miembros de la compañía, Rafael Medrado y Marcus Lobo. La obra se estrenó en el Teatro SESC Pelourinho y después participó en Festivales de Teatro en las ciudades de Santos (SP), Bauru (SP), Madre de Deus (BA), Irecê (BA), Limeira (SP) y Palmas (TO), este último, el 2º Festival de Solos de Palmas, que tuvo lugar entre el 2 y el 7 de abril de 2018, reconoce la dirección de Rafael Medrado y Marcus Lobo como la mejor del Festival.

En 2020, con la pandemia causada por la COVID-19, el ATeliê voadOR, a partir de la convocatoria pública de emergencia, “Calendario artístico 2020 – 8ª edición”, de la Fundación Cultural del Estado de Bahía, transforma *El otro lado de todas las cosas* en *Caio F. en casa*, un experimento de teatro digital, presentado posteriormente, en vivo, como el proyecto *SESC en casa*, una iniciativa de SESC São Paulo. Todavía en 2020, también en formato digital, participa en octubre en las Nevadas Internacionales de Teatro de Bariloche y, en diciembre, en la sección Teatro em Casa del Festival Niterói en escena.

Proponiendo una lectura política de las relaciones amorosas, la dramaturgia firmada por Djalma Thürler destaca, de hecho, cartas, cuentos y novelas de Caio Fernando Abreu, pero el texto también está compuesto por otros autores como Francisco Bosco, Giuliano Cedroni, Heather Roth y el propio Thürler. En conjunto, el proyecto investiga rincones íntimos de la sociedad consigo misma, con sus recuerdos, con sus reflexiones, con sus sueños (Monteiro, 2020).

Para Paulo Cesar García, que ha realizado una investigación posdoctoral sobre ATeliê voadOR, es un monólogo lírico puesto en escena por Duda Woyda, que tiene referencias textuales del escritor Caio F. Conjugando los textos del autor, la lectura dramática conecta registros, pensamientos, reflexiones, diálogos que alcanzan la puesta en escena de subjetividades en estado-de-ser, dado el movimiento de la escucha, de las voces que se muestran en la dramaticidad, de los espectros que no se pliegan a un estándar normativo de vida (García, 2016).

Rodrigo Monteiro (2020) y García (2016) destacan que la dramaturgia de segunda mano de Thürler —“porque aparece de un encuentro, de una conjugación de ideas y cosas, gestos, sonidos, colores, otros movimientos: Foucault, Caio F. y Thürler” (PML, 2018, s.p.)— se alimenta de la difuminación de la frontera entre estas autorías. Lo que importa es estar en el medio,



entre. Este nuevo tejido dramático está lleno de sinuosidad y “las nociones de originalidad (estar en el origen de ...) e incluso de creación (hacer de la nada) se desvanecen en este nuevo paisaje cultural” (Bourriaud, 2004, p. 8), “donde el texto se toma como un *readymade*” (Villa-Forte, 2015, p. 15).

Una mujer imposible finaliza la trilogía en suelos menores nominada para cuatro categorías (texto, dirección, espectáculo y actriz) del principal premio del estado de Bahía para espectáculos estrenados en 2017, el Premio Braskem de Teatro, con Mariana Moreno galardonada como mejor actriz. El solo se estrenó en enero de 2017, contando la historia de una mujer como muchas que se conocen —blanca, cis, casada, madre de dos hijos— que comienza a recibir cartas eróticas anónimas. En medio de la investigación sobre la autoría de las cartas y el torbellino de deseo y culpa al recibirlas, la trayectoria del personaje también revela cuestiones sobre la represión, el machismo, la sexualidad.

En *Una mujer imposible*, Thürler continúa rearticulando elementos textuales preexistentes en busca de nuevas experiencias dramáticas, una especie de *détournement*, un desplazamiento, una desviación, “práctica consagrada y reconocida en las artes plásticas, (...) en la que el artista selecciona determinado contenido y lo traslada de su contexto original a otro, produciendo así nuevas cuestiones relacionadas con el objeto desplazado y el contexto en el que se inserta” (Villa-Forte, 2015, p. 18). El título está inspirado en *Memorias de una mujer imposible* (1999), de la feminista Rose Marie Muraro, del que también se extraen fragmentos, así como del libro *Seamos todas feministas*, de Chimamanda Ngozi Adichie. Además, como se mencionó previamente, del cuento *Obscenidades para un ama de casa*, de Ignácio De Loyola Brandão y, en este camino, se alude a Rago para recordar cómo la “entrada de temas feministas en campos epistemológicos masculinos provoca muchas desestabilizaciones y rupturas, al fin y al cabo, los conceptos son demasiado estrechos para pensar la diferencia; son masculinos, a menudo misóginos, y necesitan ser transformados, abandonados, cuestionados, rehechos” (Rago, 1998, p. 415).

En este sentido, la dramaturgia de Thürler como *mash-up*² es una estrategia de escucha, que mezcla elementos de la vida personal de la actriz, referencias ficticias y declaraciones de mujeres como Chimamanda Ngozi Adichie y Rose Marie Muraro, en un mosaico femenino-polifónico que corresponde al público desentrañar. Según Paulo César Garcia (2019):

En las escenas de *Una mujer imposible*, el diálogo ya apunta a la forma en que el personaje espera ser mujer. Ella se enuncia, sujeto en crisis, a través de un recorrido que invierte más en el riesgo de desentrañar el orden discursivo que en exponer el proceso por el que tiene que pasar para ceder, alcanzar, consentir una posición de sujeto en ese mismo orden (p. 187).

Para la actriz Mariana Moreno (2020):

Se me cayó la máscara de mujer contemporánea resuelta y empecé a verme en acciones, pensamientos y reproducciones cotidianas de estereotipos, de modelos normativos que, aun condenando, reprodu-

² Para Villa-Forte (2015), se puede definir el *mash-up* como un montaje de citas.

cimos, efecto que somos de determinaciones culturales, insertas en un campo de complejas relaciones sociales, sexuales y étnicas, determinadas por prácticas disciplinarias surgidas de discursos/saberes instituyentes (s.p.).

Lo que se nota en el testimonio de la actriz es que son valores tan arraigados y naturalizados desde siempre en nuestra sociedad que no los vemos, disfrazados de normalidad, de un *invento de la naturaleza* (Segato, 2018). Son el mantenimiento de un sistema siempre opresor y silenciador de las mujeres y otras minorías marginadas, que nos hace creer que la amnesia histórica es una estrategia para asegurar las bases patriarcales del sistema.

Por eso, es necesario el ejercicio recurrente de la reflexión y la acción de desaprender (Thürler, 2018), es fundamental investigar la contribución feminista a las transformaciones en curso y es en la consideración de una y/o varias epistemologías feministas que radica la denuncia y la crítica a una racionalidad que opera en un campo cerrado, desde la lógica identitaria y sin pensar la diferencia. Una racionalidad burguesa, occidental, masculina y, por tanto, excluyente (Rago, 2019).

Temas urgentes como el género, la sexualidad y la diferencia necesitan exposición y debate permanentes, con independencia y autonomía, especialmente dentro de los laboratorios contemporáneos que son los teatros de grupo, un teatro resultante de proyectos colectivos que se sitúan más allá de las fronteras del teatro comercial y que se distingue también de los proyectos individuales encabezados por directores que reúnen elencos circunstanciales. Sería un teatro definido por la durabilidad del equipo, que estaría relacionada con las particularidades de los respectivos proyectos artísticos y políticos (Carreira, 2011) para todos los públicos, en las escuelas, en los barrios. Es un acto político. Coincidiendo con Andrea Giunta (2018): “Sostengo que el feminismo artístico y sus campos de acción adyacentes constituyeron la mayor transformación en la economía simbólica y política de las representaciones del arte de la segunda mitad del siglo XX” (p. 15).

El estreno de *Una mujer imposible* en 2017, y su recepción posterior, ha ratificado que todas las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han utilizado para expoliar y calumniar, pero también pueden servir para empoderar y humanizar. Pueden destrozarse la dignidad de un pueblo, pero también pueden reparar esa dignidad destrozada (Adichie, 2019). De hecho, este parece ser el papel, el compromiso de los actores y actrices destacados en este ensayo, contar el pasado y, al mismo tiempo, buscar otros cuerpos, recomponer las huellas de una civilización extraña para sustituir la ausencia y el silencio, desmitificarlos, ya que el cuerpo es algo mítico, en el sentido de que el mito es un discurso no experimental que autoriza y reglamenta unas prácticas. Lo que forma el cuerpo es una simbolización sociohistórica característica de cada grupo. Hay un cuerpo griego, un cuerpo indio, un cuerpo occidental moderno (habría todavía muchas subdivisiones). No son idénticos. Tampoco son estables, pues hay lentas mutaciones de un símbolo al otro. Cada uno de ellos puede definirse como un teatro de operaciones que, dividido de acuerdo con los marcos de referencia de una sociedad, proporciona un escenario de las acciones que esta sociedad privilegia: maneras de mantenerse, hablar, bañarse, hacer el amor, etcétera (Vigarello, 1982).

En este sentido, se puede decir que la puesta en escena de los cuerpos vencidos, abyectos, olvidados y ausentes, los que no importan, es una estrategia de aparición para restituir, para traer a la presencia a través de las artes de la escena estos cuerpos queer de la historia. Si aceptamos la hipótesis de Michel de Certeau, según la cual la victoria confiere el derecho de escribir a los vencedores, lo cual es difícil de contradecir, escribir a contrapelo, a través de la diferencia, es invertir la mirada y el teatro. Sería así, parafraseando a Nelly Wolf (2003), “un foyer d’expérimentation éthique et idéologique” (p. 77), lo que permite afirmar que las obras teatrales hacen pensar la realidad, al fin y al cabo, ya no es posible quedarse en la bota de la historia, como pensaba un personaje de Vianinha, en *Rasga Coração*.



REFERENCIAS

- Adichie, C. N. (2019). *O perigo de uma história única*. (Trad. J. Romeu). Companhia das Letras.
- Blanco, S. (2018). *Autoficção. Uma engenharia del yo*. Punto de Vista Editores.
- Bourriaud, N. (2004). Post produção: La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo. Adriana Hidalgo Editora.
- Carreira, A. L. (2011). Teatro de grupo: um território multifacético. En J.A. Araújo y M. Tendlau (Eds.), *Próximo Ato: Teatro de grupo* (pp. 42-47). Itáu Cultural.
- Certeau A, M. (1982). *Escrita da História*. Forense Universitária.
- Colling, L. (2013). A igualdade não faz o meu gênero: Em defesa das políticas das diferenças para o respeito à diversidade sexual e de gênero no Brasil. *Contemporânea*, 3(36), 405-427. <https://www.contemporanea.ufscar.br/index.php/contemporanea/article/view/149>
- Conceição, J. W. (2016). *Distinções polifônicas na dramaturgia contemporânea: em cena a escrita colaborativa do Grupo XIX de Teatro*. [Tesis de doctorado, Universidade Presbiteriana Mackenzie]. <https://dspace.mackenzie.br/handle/10899/25172>
- Deleuze, G. (1992). *Conversações*. (Trad. P. P. Pelbart). Ed. 34.
- Deleuze, G. (2010). *Sobre o teatro: um manifesto a menos*. Jorge Zahar Editores
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2014). *Kafka: por uma literatura menor*. Autêntica.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenários Liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.
- Diéguez Caballero, I. (2010). Cenários expandidos. (Re)representações, teatralidades e performatividades. *Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(15), 135-148. <https://doi.org/10.5965/1414573102152010135>
- Foucault, M. (1999). *Em defesa da sociedade*. (Trad. M. E. Galvão). Martins Fontes.
- García, P. C. (2016). O outro lado de falas de si. O que podem encenar. *Revista Ambivalências*, 4(8), 101-124. <https://doi.org/10.21665/2318-3888.v4n8p101-124>
- García, P. C. (2019). As performances de *Uma mulher impossível*: uma reflexão sobre os recantos mais profundos do corpo que aprisiona. En E. Colling (Org.), *Artivismo das dissidências sexuais e de gênero* (pp. 183-220). EDUFBA.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores Argentina.
- Kinas, F. (2010). *O lugar da ficção*. [Tesis de doctorado, Escola de Comunicações e Artes de São Paulo]. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082015-150526/pt-br.php>

- Krauss, R. (1985). *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. The MIT Press.
- Marina, H. (2019). Sustentabilidade econômica de um teatro menor latinoamericano. *Córima, Journal of Research in Cultural Management*, 4(6), 1-19. doi: 10.32870/cor.a4n6.7076
- Miskolci, R. (2012). *Teoria Queer: um aprendizado pelas diferenças*. Autêntica.
- Monteiro, G. L.G. (2011). Teatro de imagens e autobiografia: espetáculo? *Arte & ensaios*, 23, 115-123. <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/51496/27884>
- Monteiro, R. (23 de diciembre de 2020). A beleza de degustar um bom Caio Fernando Abreu em cena. *Crítica Teatral*. <https://web.archive.org/web/20220520011711/www.criticateatralbr.com/2020/12/caio-f-em-casa-ba.html>
- Moreno, M. (2020). *Processos de criação de Uma mulher impossível*. (Entrevista).
- Nunes, S. B. (2004). *Boal e Bene: contaminações para um teatro menor*. [Tesis de Doctorado, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo]. <http://www4.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/TESESilviaBalestreriNunes.pdf>
- Oliveira, F. H. (2020). La performance y el elogio de la diferencia. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (32), 70-79. <https://doi.org/10.34096/tdf.n32.8276>
- Pavis, P. (2008). *O Teatro no Cruzamento de culturas*. (Trad. N. Fernandes). Perspectiva.
- Rago, M. (1998). Epistemologia Feminista, Gênero e História. En J. Pedro y M. Grossi. (Orgs.) *Masculino, Feminino, Plural* (pp. 1-17). Ed. Mulheres.
- Rago, M. (2019). Epistemologia feminista, gênero e história. En H. B. Holanda (Comp.), *Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto* (pp. 407-425). Bazar do Tempo.
- Sánchez, J. A. (2011). Dramaturgia en el campo expandido. *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, 1, 19-38.
- Santiago, S. (2002). Uma literatura anfíbia. *ALCEU*, 3(5), 13-21. <http://revistaalceu-acervo.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=58&sid=15>
- Santos, J. L. (2019). *A (tecno)cena: Arte como política de subjetivação*. [Tesis de Doctorado, Universidade Federal da Bahia]. <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/30525>
- Segato, R. (2018). *Contra-Pedagogías de la crueldade*. Prometeo Libros.
- Thürler, D. y Woyda, D. (2014). A Ateliê voadOR e o espaço da heterotopia. *Revista Boca de Cena*, (2), 43-52.
- Thürler, D. (2014). Por um teatro anfíbio. En J. F. Araújo y C. de Melo (Orgs.), *Ator-Rede e além, no Brasil... As teorias que aqui gorjeiam, não gorjeiam como lá* (pp. 26-31). Campina Grande.



- Thürler, D. (2018). “Sabedoria é desaprender” – notas para a construção de uma política cultural das margens. En G. Silva (Org.), *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares* (pp. 14-26). Letra Capital.
- Thürler, D., Woyda, D. y Moreno, M. (2020). Arte como potência de si, a peça-conferência e o ator-epistemólogo. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(38), 1-31. doi: 10.5965/14145731023820200031
- Thürler, D. y Woyda, D. (2021). ‘Teatroestendido’ e a revolta dos corpos em luta em ‘Escorpião’. *Repertório*, 1(36), 113-136. <https://doi.org/10.9771/rr.v1i36.36914>.
- Vigarello, G. (1982). Histoires des corps: entretien avec Michel de Certeau. *Nouvelle série*, 2 (62), 179-187. <https://www.jstor.org/stable/45106092>
- Villa-Forte, L. N. (2015). *Escrever sem escrever: a literatura de apropriação*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/26038/26038_1.PDF
- Wolf, N. (2003). *Le Roman de la démocratie*. Presses universitaires de Vincennes.



FICHA TÉCNICA***UNA MUJER IMPOSIBLE***

BRASIL – Laboratorio de Experimentación Estética del Museo de Arte de Bahía (MAB)

Estreno

2017

Compañía

ATeliê voadOR

Texto y dirección

Djalma Thürler

Interpretación

Mariana Moreno

Asistente de dirección

Duda Woyda

Diseño de iluminación

Marcus Lobo

Dirección artística

José Dias

Vestuario y maquillaje

Luiz Santana

Dirección musical

Roberta Dantas

Diseño visual

Giovani Rufino

Locución

Jackson Costa



FICHA TÉCNICA***EL OTRO LADO DE TODAS LAS COSAS***

BRASIL – Laboratorio de Experimentación Estética del Museo de Arte de Bahía (MAB)

Estreno

2016

Compañía

ATeliê voadOR

Texto

Djalma Thürler

Dirección

Marcus Lobo y Rafael Medrado

Interpretación

Duda Woyda

Ayudante de dirección y diseñador de iluminación

Marcus Lobo

Dirección artística

José Dias

Dirección musical

Roberta Dantas

Operación de luces y montaje

Marcus Lobo

Operación de sonido

Rafael Medrado

Diseño visual

Giovani Rufino



FICHA TÉCNICA

TRES CIGARRILLOS Y LA ÚLTIMA LASAÑA

BRASIL – Laboratorio de Experimentación Estética del Museo de Arte de Bahía (MAB)

Estreno

2016

Compañía

ATeliê voadOR

Texto

Victor Navas y Fernando Bonassi

Dirección

Djalma Thürler

Interpretación

Rafael Medrado

Dirección artística

José Dias

Diseño de iluminación

Marcus Lobo

Dirección musical

Roberta Dantas





Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

