



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

ISSN: 2955-8697



Departamento de
Artes Escénicas



PUCP

DOSSIER

**Artes escénicas y generación de
diálogo en tiempos de crisis**



RETRATO DE INTIMIDAD: PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO SOLO Y POÉTICA DEL DOLOR EN EL MONÓLOGO *SI TE VIERA TU PADRE*

Estefanía Otaño

NOTA SOBRE LA AUTORA

Estefanía Otaño 

Universidad Nacional de las Artes, Argentina
Correo electrónico: estefaniaotano@gmail.com

Recibido: 30/05/2023

Aceptado: 08/08/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.006>

RESUMEN

En este artículo, se propone analizar la encarnación escénica de la escritura monologal argentina *Si te viera tu padre* (2018) de Sofía López Fleming. De este monólogo, cuya creadora es a la vez dramaturga y actriz que encarna el texto en escena, se estudian, desde el abordaje de la dimensión dramática ligada a lo acontecimental (el encuentro con el otro), los procedimientos textuales, poéticos, discursivos, escénicos y actorales de encarnación escénica del dolor: cómo los cuerpos dramáticos hablan, las palabras tocan el sentido y significan a otros cuerpos generando un espacio erótico e intersubjetivo entre la escena y el público. En dicho monólogo, el cuerpo femenino se presenta como un territorio de inscripción de dolor. La escritura encarnada de este monólogo dramático configura una discursividad que tensa el espacio espectral entre *yo-tú*, apelando a la conmoción y dando como resultado que el *yo* monologante, desde la intimidad, interpele al espectador, asumiendo una experiencia de dolor compartido, es decir, una experiencia colectiva de dolor. Es en la puesta en cuerpo que la práctica dramática cobra potencia, ensayando modos de compartir la soledad, la intimidad, el dolor en un acto público, convivial, ético-estético y político, y configurando un padecer-juntos, una comunidad de dolientes donde poner en común nuestras heridas y dolores singulares.

Palavras-chave: monólogo dramático, teatro contemporáneo, dolor, intimidad, comunidad

RETRATO DA INTIMIDADE: ENCENAÇÃO DO CORPO SÓ E POÉTICA DA DOR NO MONÓLOGO SI TE VIERA TU PADRE

RESUMO

Este artigo tem como objetivo analisar a encarnação cênica do monólogo argentino *Si te viera tu padre* (2018), de Sofía López Fleming. Neste monólogo, cuja criadora é ao mesmo tempo dramaturga e atriz que encarna o texto em cena, estuda-se, a partir da abordagem da dimensão dramática ligada ao evento cênico (o encontro com o outro), os procedimentos textuais, poéticos, discursivos, cênicos e de representação da encarnação cênica da dor: como os corpos dramáticos falam, as palavras tocam o sentido e significam outros corpos, gerando um espaço erótico e intersubjetivo entre a cena e o público. Neste monólogo, o corpo feminino é apresentado como um território para a inscrição da dor. A escrita corporizada deste monólogo dramático configura uma discursividade que tensiona o espaço intersubjetivo entre *eu-você*, apelando ao choque e resultando no eu monologante, da intimidade, interpela o espectador, assumindo uma experiência de dor compartilhada, ou seja, uma experiência coletiva de dor. É na corporeidade que a prática dramática ganha força, ensaiando formas de compartilhar a solidão, a intimidade, a dor num ato público, convivial, ético-estético e político, e configurando um sofrer-junto, uma comunidade de enlutados onde pôr em comum as nossas feridas e dores singulares.

Palabras clave: monólogo dramático, teatro contemporâneo, dor, intimidade, comunidade

PORTRAIT OF INTIMACY: STAGING OF THE BODY ALONE AND POETIC OF PAIN IN THE MONOLOGUE *SI TE VIERA TU PADRE*

ABSTRACT

This article aims to analyze the stage incarnation of the Argentine monologue script *Si te vieras tu padre* (If your Father Could See You) (2018) by Sofía López Fleming. In this monologue, whose creator is both the playwright and actress embodying the text on stage, we study, with an analysis of the dramaturgical dimension linked to the scenic event (the encounter with the other), the textual, poetic, discursive, scenic, and performance procedures that express the incarnations of pain: how dramatic bodies speak, words touch the meaning and signify other bodies, generating an erotic and inter-subjective space between the scene and the audience. In this monologue, the female body is presented as a territory in which pain is imprinted. The embodied writing of this dramatic monologue configures a discursiveness that tenses the spectator's space between I-you, appealing to the shock and resulting in the monologuing I, from intimacy, addressing the viewer, enabling an experience of shared pain, i.e. a collective experience of pain. It is in the embodiment that the dramaturgical practice gains power, testing ways of sharing loneliness, intimacy, pain in a public, convivial, ethical-aesthetic, and political act, and configuring a suffering-together, a community of mourners where to put in common our unique wounds and pains.

Keywords: dramatic monologue, contemporary theater, pain, intimacy, community



RETRATO DE INTIMIDAD: PUESTA EN ESCENA DEL CUERPO SOLO Y POÉTICA DEL DOLOR EN EL MONÓLOGO *SI TE VIERA TU PADRE*

“¿Hay alguien ahí?
¿Está sufriendo?
¿Encierra las ganas de vivir
en el pecho como un dolor que presiona?
¿Odia este mundo tal cual está siéndonos?
¿Busca desesperadamente un cómplice?”

Sofía López Fleming, *Lo poco que me importa*

El presente artículo se desprende de un trabajo de investigación en el que nos ocupamos de analizar las formas, las funciones y los procedimientos dramáticos que operan en la escritura monológica desde el concepto *erótica del dolor*¹. Dicho concepto nos ayudó a pensar en el teatro como potencialidad amorosa en el encuentro convivial del *yo-tú*, que se acentúa en el monólogo como la forma del *yo* íntimo por excelencia, donde el cuerpo de la actriz encarna escénicamente el dolor y, desde ese cuerpo doliente, significa, toca, afecta, transgrede aquel otro cuerpo espectador. En esa investigación nos enfocamos en producir una obra y problematizar la creación afrontando el desafío en torno a la relación entre investigación y creación. Para ello, analizamos el propio proceso de escritura del monólogo *Susurro* y lo estudiamos en relación con un corpus ampliatorio de monólogos de mujeres: *Te haré invencible con mi derrota* (2009) de Angélica Liddell, *Si te viera tu padre* (2018) de Sofía López Fleming y *El empapelado amarillo* (de Charlotte Perkins Gilman) (2019-2021) de María Laura Caccamo y Carlos Lipsic. A partir de un estudio interdisciplinario, estudiamos el monólogo teatral como forma dramática problematizando el encuentro intersubjetivo, la intercorporalidad entre la escena y el público mediante el estudio de los textos monológicos, los procesos de creación y las puestas en escena.

1 El concepto de *erótica del dolor* no es un concepto preexistente, sino que constituye una noción abierta que se exploró en dicha investigación. Esta surgió como una inquietud desde el navegar la propia práctica, desde las experiencias afectivas, de experimentación del erotismo desde dentro y desde fuera de la escena. Entendiendo que el teatro siempre está permeado por otras artes, propusimos la construcción de este pensamiento desde un estudio interdisciplinario, polifónico para estudiar el lenguaje estético contemporáneo en las artes dramáticas, con un enfoque en el monólogo, desde el tema del dolor y la mujer en la escritura, así como también la relación afectiva entre escena-espectador y la capacidad de tocarse (tocar y ser tocado) eróticamente en la distancia, haciendo posible la paradoja de un dolor sentido en el otro. Esta idea la fuimos construyendo y profundizando a partir de distintas lecturas teóricas de Jean-Luc Nancy (2006, 2010), Herman Parret (2016), Anne Carson (1998), David Le Breton (1999, 2019, 2020), Veena Das (2016), en diálogo con las búsquedas estéticas y las exploraciones procedimentales y compositivas relacionadas a la práctica dramática, y especialmente al monólogo dramático.

En este artículo, nos enfocamos en la puesta en escena del monólogo *Si te viera tu padre*² de la dramaturga, actriz y bailarina argentina Sofía López Fleming. Este monólogo configura formas de intimidad desde diferentes procedimientos, tejiendo elementos autobiográficos³ y de autorreferencialidad⁴, asumiendo recursos narrativos e incorporándolos a la teatralidad, desde lo coreográfico, los collages plásticos, la edición de video, la música, y las partituras de movimientos y de voz.

MONÓLOGO: CUERPO SOLO Y FORMA DISCURSIVA DE LO ÍNTIMO

En el siglo XXI, se produce una gran proliferación de monólogos dramáticos, que hacen eco de las *crisis del drama moderno* —identidad, fábula, diálogo, relación escena-público— (Sarrazac, 2014). Asimismo, el incremento de obras dramáticas monologadas en el teatro latinoamericano y europeo trajo consigo una renovación de la forma dramática que evidencia una compleja y fragmentada comunicación social (Fobbio, 2014). Dentro del teatro, el monólogo dramático constituye la forma discursiva de lo íntimo. La utilización de la primera persona pone en relevancia la necesidad de problematizar el yo desde la singularidad y la comunicación con el otro.

En el monólogo aparece una única figura que es la que sostiene la acción y la palabra. El cuerpo solo en escena, la palabra abismada y los límites del lenguaje⁵ dan cuenta, en forma exacerbada, de una problemática comunicacional que subyace a nuestras sociedades contemporáneas. A su vez, esta forma dramática propone una búsqueda de experimentación de formas de encuentro y acercamiento entre la actriz que está en escena y el público, en una voluntad de diálogo desde su soledad. El monólogo como forma dramática se sirve de diversos lenguajes, con los que juega y compone, al mismo tiempo que teje diversas voces dentro de un mismo discurso, como forma de construcción de identidad, a través de la idea de *multiplicidad* (Viviescas, 2009). Es en este sentido, el monólogo se constituye en un

- 2 *Si te viera tu padre*, de Sofía López Fleming, se estrenó en octubre de 2018 en el Espacio Casa Sofía. La obra es resultado del trabajo realizado dentro del marco de Residencias Anuales en Artes Escénicas, Rincón de Danza y Escritura. La obra se presentó en otros espacios como Panda Rojo y La Paternal Espacio Proyecto. Dramaturgia, dirección, interpretación y collages: Sofía López Fleming; producción de arte y proyecciones: Alejandro Griggio, asistentes en escena: Victoria Varas, Estefanía Otaño; asistencia de dirección: Victoria Varas; asistencia técnica en ensayos: Jazmín Perfetti; diseño, operación de luces y asistencia técnica: Estefanía Otaño; en video de fiesta: Victoria Varas, Sofía Papi, Río Annecca, Rodrigo Herrera, Esteban Torino, Catalina Castilla, Ángeles Fernández Díaz, Alessandro Astone y Gastón Tomasetig. En agosto de 2019, la obra fue reestrenada en el espacio Minga Salta, en la ciudad de Salta, y, en diciembre del 2020, se presentó en el anfiteatro de la ciudad de Salta, con algunas modificaciones debido a los protocolos establecidos por el Covid-19. El texto permanece inédito. Algunas fotos y videos de la puesta están disponibles en: <https://slopezfleming.wixsite.com/sofialopezfleming/si-te-veiera-tu-padre> Cabe destacar que tengo proximidad y un nivel de involucramiento respecto al proceso de creación y puesta en escena del monólogo, ya que he participado en los ensayos, en la puesta de luces, la operación técnica y la asistencia en escena. Por lo tanto, tengo conocimiento del proceso y acceso a su universo poético, así como a los materiales de trabajo, las bitácoras de actuación y los paratextos, lo cual fue fundamental en el despliegue investigativo.
- 3 El rasgo autobiográfico resulta fundamental para pensar los procedimientos de escritura de la obra de López, quien en la descripción de su proyecto de creación dice: “Como autora, mi objetivo principal es transformar material de archivo de mi historia privada acumulado por años en una propuesta escénica consistente” (2018b, p.3).
- 4 La autorreflexividad o autorreferencialidad aparece cuando la obra, de alguna manera, hace referencia a sí misma, ya sea al respecto de su temática, su construcción, su ficción, su proceso o alguno de sus elementos. La autorreflexividad como la autorreferencialidad, según las entiende Patrice Pavis (2016), constituyen dos rasgos característicos de la escritura teatral, que, como procedimientos formales y sumados a las modalidades del monólogo dramático, colaboran en la gestión de una poética reflexiva, crítica y transgresora.
- 5 Conceptualizamos el monólogo como forma dramática, desde la crisis dialógica, los límites del lenguaje y la palabra abismada según lo presentan Laura Fobbio (2009, 2014, 2016), Víctor Viviescas (2009), José Sanchis Sinisterra (2010), Marco Antonio de la Parra (2010), Nerina Dip (2010) y Jean-Pierre Sarrazac (2014), quienes, desde sus diferentes perspectivas, entienden al monólogo como un sacrificio íntimo en un espacio público.

terreno de exploración de las formas paradójales, donde confluyen lo singular y lo colectivo. Así, el teatro, y particularmente el monólogo, se presenta como territorio de potencia que hace frente a las crisis desde el encuentro y la experiencia común, vivida, sensorial, sensible y afectiva. Asimismo, el monólogo está signado por la soledad, una soledad escénica; no una soledad cerrada en sí, sino una soledad que se deja atravesar por otros, una soledad que busca desesperadamente el encuentro y que, a la vez, tiene la capacidad de ahuecarse para dejar entrar otras voces, producir ecos y generar resonancias.

A partir del estudio de la forma monologal y la figura del *yo* monologante, podemos caracterizar a ese *yo* como una identidad en crisis, *estallada*, que integra lo singular y lo colectivo, dando voz, desde su cuerpo y subjetividad, a múltiples voces. De esta forma, observamos un *yo* que no es en solitario, independiente de lo que lo rodea, sino que existe y se constituye como parte de un entramado. Es en este sentido que nos interesó ahondar en el carácter de ese vínculo del *yo* monologante con *lo otro*, esa relación constitutiva e indisoluble, que es el *yo-tú*. El monólogo, como forma dramática, para establecer ese vínculo *yo-tú* con el espectador, para generar ese espacio de intercambio, cuenta con una serie de estrategias y recursos, ligados a sus modalidades de interacción, interpelación, los cruces de lenguajes, el corrimiento de los límites genéricos y el espacio fronterizo entre lo real y lo ficcional que caracterizan al monólogo contemporáneo, así como las funciones de autorreferencialidad.

El monólogo *Si te viera tu padre* (2018) de Sofía López Fleming propone un collage escénico desde un universo íntimo y autobiográfico, que utiliza como material escénico la propia historia, evoca voces de su pasado y establece juegos de interlocución con el público, sus amantes, sus referentes artísticos, su padre proyectado en la pared. Asimismo, esta obra presenta un potente rasgo confesional que expone su denuncia de violencia de género por parte de una expareja, compartiendo su herida con el público, buscando sanarla. En el monólogo, el velo que divide la ficción de lo real se corre permitiendo que estos territorios se mezclen, desdibujen sus límites. Esto se relaciona con el rol del monologante, quien desde su soledad y subjetividad pone el cuerpo en la escena, se enuncia y anuncia en primera persona buscando acercar su soledad hacia otros⁶.

Mi nombre es Sofía López Fleming.
Tengo 33 años.
Demasiado vieja para ser una joven promesa.
(...)
Mi nombre es Sofía López Fleming
¿A quién carajo le importa?
Todas esas jactancias del yo yo yo
Todo aquello de lo que alardeamos,
(...)
Tengo 33 años. Estoy rota y al borde de la desesperación al igual que
ustedes.
¿O alguien acá está realmente entero? (López, 2018a, pp. 2-9).

6 En relación con esto, la investigadora teatral, Beatrice Trastoy (2002), encuentra en el monólogo la modalidad dramática más adecuada para que, a partir de lo confesional y de la autorreferencialidad, el monologante pueda establecer una relación de complicidad y cercanía con el espectador; una relación donde la interacción y el compromiso se verán enfatizados. Esa ruptura del marco representacional acerca, pese a la infranqueable distancia, al monologante desde su intimidad con el público, gestando ese espacio de cruce, mixtura y tensión entre la ficción y la realidad.

Ese cuerpo solo en escena no se concibe ya como un personaje, sino como un cuerpo real y concreto, atravesado tanto por su contexto como por su individualidad y su historia. En palabras de López:

Un cuerpo siempre narra. Un cuerpo es texto, es una historia particularísima y es a su vez una generación, el lugar que le da forma y el modo en que se inscribe en los clichés universales. Un cuerpo es fragmentos de su contexto pegados con esfuerzo y torpeza singular (2018b, p. 2).

Es desde allí que el yo en escena se enuncia poniendo en juego la corporalidad; el cuerpo no representa, sino que se presenta expuesto, lo que crea tensiones, movimientos e interacciones desde un cuerpo que convoca lo real y lo virtual.

El monólogo *Si te viera tu padre* explora una dramaturgia del cuerpo en la construcción de un relato-retrato de dolor, utilizando dispositivos de *escritura rapsódica*, según Sarrazac (2014), como el collage, la hibridación, el montaje, la apropiación, la yuxtaposición, que constituyen indagaciones procedimentales que se tejen escénicamente en una organización y composición singular. El cuerpo en escena explora la ambivalencia íntimo-pública, singular-plural, real-ficcional, épico-poética en la construcción dramática de un monólogo como un autorretrato, como una suerte de secreto compartido. Las reflexiones de Jean-Luc Nancy (2006, 2010) en torno al retrato y la intimidad ayudan a pensar cómo el cuerpo expuesto en escena dispone, organiza y acoge la mirada de otro cuerpo que ve. En este sentido, el monólogo compone y organiza elementos escénicos para el despliegue afectivo de interacciones entre escena y espectador. Es así como el relato entrama elementos autobiográficos y autorreferenciales que configuran un autorretrato escénico, en el que —siguiendo a Nancy— el cuerpo se exhibe en su intimidad, volviendo la interioridad hacia afuera, proponiendo una experiencia táctil del mirar⁷.

En términos de intimidad, Sarrazac (2014) entiende que el teatro implica cierta paradoja, puesto que posibilita ver y develar el interior en la escena, donde todas las miradas podrán penetrarlo. El autor aborda el tema de lo íntimo en el teatro; lo define como “el interior del interior, el nivel más profundo del yo, ya se trate de que sea yo quien acceda o de abrir el acceso a otro” (2014, p. 111). No obstante, plantea que, si bien implica un repliegue al interior, ese meterse en el caparazón —en lo más hondo de sí— no pierde su capacidad de exhibirse y de ponerse al descubierto, salir a la luz, así sea a través de la palabra, del silencio, de lo irrepresentable o de la mirada. Esta indiferenciación entre lo público y lo íntimo, en donde la esfera personal se funde y se confunde en un compartir, funciona como potencia liminal, como zona de resonancias comunes, de diálogo de singularidades, de encuentro de soledades. Entonces, ese cuerpo solo, que se enuncia buscando un sonar y resonar común, se encarna en el monólogo como un territorio donde convergen memorias, se exploran heridas, se ponen en común viejas cicatrices, como rito para sentirnos acompañados, reunir y acercar soledades, lo que nos da calor para aliviar una herida.

7 A partir de los postulados de Jean-Luc Nancy (2006, 2010) en relación con tocar del cuerpo y la escritura, proponemos la configuración de una ética del toque en el intercambio entre escena y público que será retomada más adelante en el estudio de la obra. Esta idea habilita el pensar en un tocarse en la distancia. En este intercambio, se produce una inversión en la jerarquía de los sentidos, donde lo visible se vuelve tangible, la mirada se vuelve caricia, abraza, toca en la distancia. De esta manera, entendemos que el tocar se piensa como una experiencia total, que puede abarcar todos los sentidos. Es la corporeidad, que es afectada y receptiva, desde su sensibilidad, captando al otro y su presencia.

DOLOR Y LENGUAJE: POTENCIA POLÍTICA EN LA PRÁCTICA DRAMATÚRGICA

Al indagar en la noción de dolor, nos encontramos con varias miradas coincidentes en torno a algunos puntos centrales: el dolor como percepción y no mera sensación, el dolor como interrogante que busca respuesta, significados; el dolor como vivencia singular y solitaria (Le Breton, 1999; Veena Das, 2016; Ricoeur, 2019). Es en este sentido que el dolor se constituye como una experiencia personal y subjetiva, ya que está ligada a procesos mentales, perceptivos y cognitivos, siendo una vivencia interna y, de alguna forma, intransferible. Es una experiencia que, de alguna manera, interrumpe el devenir normal y cotidiano de las cosas, discontinúa los supuestos establecidos, modifica las relaciones con uno mismo y con el mundo. La construcción del yo, así como los vínculos con los otros y el mundo, se tejen con el lenguaje: es a través del lenguaje que configuramos nuestra idea de mundo y de nosotros mismos y es a través de él que somos capaces de ir al encuentro con los otros. En este sentido, podemos pensar que el dolor implica una ruptura de los vínculos, un tambaleo de sentido que supone también una crisis, una ruptura de la acción comunicativa, que altera todas las conexiones narrativas en una impotencia o un fracaso del narrar. En el sufrimiento, el tejido *internarrativo* se encuentra desgarrado y convierte la experiencia del sufrir en algo inenarrable. Es en este territorio de lo intransferible, lo incomunicable de la experiencia de dolor, que se despliega una forma particular de lenguaje, a partir de la cual Ricoeur (2019) reconoce cierta comunicabilidad del dolor. El dolor, íntimo, singular, alojado en el cuerpo, en el fondo de sí, se dirige a otro, a quien interroga o apela desde la queja, el llanto, el lamento y, en un pedido de auxilio y reconocimiento, exige un compromiso inmediato al otro. Aparecen así la queja y los gemidos, como los actos del lenguaje cuando la palabra no existe, resulta imposible, se deshace.

Por su parte, la antropóloga Veena Das (2016) reconoce la incapacidad intrínseca del lenguaje para dar cuenta del sufrimiento personal y estudia las consecuencias sociales del hecho de callar. Así, uno de los argumentos de Das nos orienta en dirección a lo inefable de la experiencia de dolor y hacia el inquirir filosófico por la esencia del lenguaje y la distancia entre lo dicho y lo vivido. Plantea que debemos tomar la ausencia de lenguaje como parte de la gramática del dolor. *Tengo dolor* es pedir reconocimiento del otro.

Aparece así la idea del narrar como forma de transitar ese dolor y restituir los vínculos con el mundo. Algo similar plantea Le Breton (1999) al decir que, justamente, aquello que hace sufrir al individuo es no poder dar sentido, significación a lo que está viviendo. El autor sugiere que es a través del cuerpo y de las metáforas que podemos empezar a expresar lo indecible del dolor. Es a través de las metáforas, las imágenes, las acciones del cuerpo —como en el lenguaje dramático— que podemos reconocer y dar cuenta de la singularidad del dolor, poniéndolo en común.

De esta manera, a través del cuerpo y el lenguaje, el dolor pone en marcha la narración, el relato de sí, y restaura cierta legibilidad en lo ilegible. El dolor aparece entonces, según Adrian Cangi (2019), como potencia de invención que permite ir de lo singular a lo comunitario, donde “quizás la respiración de una palabra más que su significado pueda decir lo indecible” (p. 46), puesto que “no hay totalidad discursiva del dolor, no puede decirse todo, apenas retazos” (p. 100). Frente al dolor, habla el cuerpo, el lenguaje colapsa en un habla poética, de restos, fragmentos, retazos, gestos, y da un paso a la emoción con la empatía, allí donde resuena este cuerpo doliente con los otros cuerpos. Por lo tanto, podemos pensar en la dramaturgia

como un territorio de problematización de lo inefable de la experiencia de dolor y, a la vez, como una práctica de indagación e invención de un lenguaje, una comunicabilidad singular del dolor como experiencia compartida.

La dramaturgia como maquinación, con sus formas y funciones, compone percepciones estéticas, organizando la mirada, el goce y la afección intersubjetiva. Entonces, ¿cómo pasa el dolor de esa potencia inventiva del lenguaje al acto y al acontecimiento de un dolor compartido? En la dramaturgia monológica, asumimos la soledad de ese cuerpo en escena que se despega del entorno, se aísla y a la vez se abre, se expone produciendo imágenes y sentidos que tocan a esos otros cuerpos en una afección intersubjetiva entre la escena y el público. Partiendo de la base de que todos estamos heridos —todos nacemos con una herida común⁸—, la herida lleva en sí la necesidad de recomponer los fragmentos; suturar el desgarramiento existencial; hacernos cargo de la demolición, de la desgarradura que nos constituye; volverlo en vector de emoción, de deseo, de fabricación, un modo de estar y de vivir. Es decir, aceptar la herida que nos constituye y volverla causa, acción. En el teatro, el cuerpo (herido) en escena entra en relación con ese otro cuerpo que percibe (también herido) y, en ese espacio común, la dramatización teje —siguiendo a Cangj y González— un *padecer-común, padecer-juntos* (2019), lo que configura una comunidad de dolientes, como propone Diéguez (2013).

MONÓLOGO: UNA INTIMIDAD EXPUESTA, UNA HERIDA ABIERTA

“¡Acá no hay escena! Esta es mi puta vida y finja o no, la sufro”.

Sofía López Fleming, *Si te viera tu padre*

La obra *Si te viera tu padre* propone un collage escénico que recupera las memorias de dolor, de violencia y el miedo a la soledad. El texto que estudiamos es el guion que la dramaturga, bailarina y actriz trabajó en un ir y venir entre la escena y la escritura. La puesta en página (Van Muylem, 2013) se despliega en tres niveles/formas tipográficas. En color celeste se describen las proyecciones o el montaje de imágenes plásticas, que se corresponden a los collages expuestos en la antesala. Estos funcionan como un desmontaje de la dramaturgia que dan cuenta de los ejes y procedimientos de creación. En cursiva aparece el texto enunciado por la intérprete. El texto entre paréntesis refiere a las acciones, coreografías, en un montaje que combina palabra y movimiento danzado. La obra se estructura en una suerte de capítulos, ejes, y a cada uno le corresponde un collage plástico realizado previamente por la propia intérprete. Estos collages fueron enmarcados y se exponen en la antesala, pero también, en el transcurso de la obra, se proyectan en la pared y llevan los títulos que en la puesta en página fragmentan el texto en retazos de vida de la siguiente manera: 1. Mamá, 2. La bailarina frustrada, 3. Idólatra, 4. Papá-Yo y el falo, 5. Yo y el amor, 6. Plástico cruel, 7. Insomnio y venganza, 8. Fiesta, 9. El desnudo.

En la búsqueda de procedimientos de autorreferencialidad, de testimonio de sí en primera persona, López trabaja con el material de *lo vivido* como materia prima dramática para construir, a través de su historia personal, una subjetividad que cuestiona los bordes impre-

⁸ Aquí nos interesa recuperar los versos de la poeta argentina Alejandra Pizarnik en los cuales dice: “Escribir un poema es reparar la herida fundamental, la desgarradura. Porque todos estamos heridos” (2002, p.312).

cisos entre lo real y la ficción. Observamos en esto un gesto de duelo personal que se vuelve público. La parodia de sí, la exposición, la *intimidad éxtima*⁹ —en las palabras de Kamenzain, quien sugiere la idea de intimidad volcada hacia afuera— aparecen como forma de “vengar la miseria personal devolviéndola al espacio público” (López, 2018b, p.1). Así, el monólogo configura una voz singular y múltiple, un *yo* que es *hija, alumna, minita* y, desde ese eje del *yo* (yoes), indaga en su relación con el otro que es “(madre-padre-pija-danza-ídolos-reconocimiento-frustración-amor-dolor-fiesta-soledad-deseo)” (López, 2018b, p.1). Esta deliberada búsqueda del otro como forma procedimental del monólogo tiene la intencionalidad de virar ese eje del tú (de la historia personal: padre, novios, etc.) e ir al encuentro del *tú* espectador.

Una vez transitada la antesala en donde los espectadores circulan por la instalación de collages, se ingresa a la sala. En la puesta en escena, se observa un collage compuesto de papelitos con nombres (referentes artísticos, ídolos, amigas personales, familiares, etc.), que a la vez componen el nombre *SOFÍA*. Esta inscripción del nombre encarna una forma éxtima del *yo*, una exhibición del *yo*, que se reconoce en la fragmentación, habitado por otros en su multiplicidad. El collage expone afuera los restos que arman ese *yo*. En este gesto, el nombre asume la materialización de *sí*, del ser puesto afuera, y ese ponerse afuera deja ver a otros, diversos *tú* que engendran el *yo*, que son parte, que lo contienen.

Entre los procedimientos dramaturgicos, además de los collages, la obra trabaja con el montaje de elementos éxtimos que habilitan en el *yo*, señales de lo real. Así, observamos en la dramaturgia operaciones características del montaje de *intimidad éxtima* como herramienta adoptada del cine en la construcción del relato escénico de *sí*. La propuesta teatral asume operaciones como: rebobinar; hacer flashback o cortes abruptos en secuencias; enfocar; hacer zoom sobre un detalle; evocar una escena en cámara lenta; revelar o velar un recuerdo, un secreto; verlo empañado, fuera de foco; obtener; sobreponer; aplicar filtros; hacer *close-up* sobre un rostro o un objeto; desplegar un *traveling* por un episodio o acontecimiento vivido; repasar una escena del pasado de forma lineal; priorizar por momentos la banda sonora; editar diversos eventos con la estética y los compases del video clip. Todos estos procedimientos aparecen desplegados en la obra, construyendo un relato de *sí*, como forma de confesión *íntima e inofensiva*, en términos de Kamenzain (2021). Según la autora, las poéticas íntimas, éxtimas son inofensivas, puesto que esta forma de intimidad ya no escandaliza, no hiere, no perturba, sino que al exponerse se torna inofensiva. De esta manera, el monólogo se ocupa de registrar y exhibir fragmentos de vida como forma de poner en común. El universo que se expone tiene que ver más con lo naif, los ecos infantiles, lo pop como territorio de exposición de la intimidad. Estas poéticas —reconoce la autora— comparten el sentimiento de la

9 En este sentido es que la escritora, poeta y ensayista Tamara Kamenzain en su libro *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay* (2021) estudia la figura de la intimidad desde la poesía y la narrativa argentina contemporánea, asumiendo el carácter narrativo que ha incorporado la poesía que, en vías de encontrar recursos para construir la propia historicidad, ha recurrido a incorporar los tiempos pretéritos para impedir que el *yo* quede preso de un presente puramente enunciativo. En este sentido, Kamenzain plantea que el arte, inscripto en la *intimidad éxtima*, ya no pareciera querer indagar en *quién soy* —muy presente en la poesía de Pizarnik, por ejemplo—, sino en sencillamente pronunciar *aquí estoy*. Asimismo, Kamenzain (2021) —para indagar en las poéticas contemporáneas desde la idea de intimidad— reconoce que hay una búsqueda de exposición y de *sinceridad brutal* en términos de Cecilia Pavón.

inseguridad, de lo superficial, lo inofensivo y utilizan recursos de acumulación, ejercicios de contabilización o listas, por ejemplo, de novios y exnovios, gustos personales, experiencias de viajes, apreciaciones sobre objetos, etc.¹⁰

Estos elementos poéticos los iremos observando en la obra de López que, como mencionamos, fue un proceso de indagación de la propia historia en un cruce de lenguajes entre la danza, la escritura, el teatro y las artes visuales. En los ensayos, se fue trabajando con los textos como fragmentos, retazos, buscando encarnarlos escénicamente, asumiendo el movimiento como un dibujo, una caligrafía que representa, compone, narra. Así, la dramaturgia encuentra, en la *coreografía*, una herramienta de construcción de un relato de sí, en el ejercicio de escribir la propia historia, bailarla, lo que configura una danza singular.

La búsqueda coreográfica en el monólogo encontró, a través del movimiento —la repetición, las velocidades, las pausas, etc.—, una forma rítmica, musical en el decir del monólogo, que compone una partitura que, como deja ver la puesta en texto, anota la coreografía como escritura, inscribiendo ese paisaje de voz y cuerpo. El cuerpo escribe en el espacio-tiempo de la escena; narra el dolor, las heridas, los traumas, las presiones sociales (familia, danza/profesión, parejas, sociedad patriarcal y heteronormativa), las frustraciones, y encuentra un lenguaje singular en el movimiento: explorando los límites, el peso del cuerpo, la caída, los golpes, la repetición mecanizada, domesticada, el estrujamiento, la apertura grotesca, la sexualización exacerbada, la masculinización, la feminización, la vergüenza, la agresividad, la fragilidad, la vulnerabilidad, el amor.

El cuerpo, aquí, aparece como la imagen de lo propio, pero, a la vez —como dice la dramaturga y actriz—, como “el espacio que se construye en el ejercicio de recortar y pegar del Otro” (López, 2018b, p.1). Las múltiples crisis del yo con la alteridad se encarnan en danzas. Observamos un cuerpo habitado por las contradicciones de su hacer artístico en el territorio de la danza, interpelado por sus crisis creativas al momento de componer. En esa búsqueda, atraviesa una neurosis, que se expresa en una coreografía donde el cuerpo se disocia de la voz, que dicta el mandato del *deber hacer*. Podemos leer en la obra:

Presente presente presente (codo- salto en diagonal-araña pelvis)
Comienzo a contener mi neurosis en diques de normalidad... estoy aterrada
Seguridad (se para) objetos (mano adelante –mano adelante) horarios (trepas y cae) (...)
¡No representes!! ¡No seas heteronormativa!! ¡Reventá el cliché!! ¡Reventá el cliché!! (López, 2018a, p. 1).

10 Observamos estos procedimientos en *Si te viera tu padre* según los estudiamos en el abordaje de la obra. En el 2020, López Fleming publicó su primer libro de poemas titulado *Lo poco que me importa*, al cual describe como: “Un largo viaje hacia afuera (...) y también un hondo extravío en el país de la propia intimidad” (2020, contratapa). Recuperamos uno de sus poemas titulado *Instagram*, ya que consideramos que encarna e ilumina esta idea de *intimidad éxtima* que aborda Kamenzain. Dice: “Me emocioné viendo historias/ Hay algo realmente tierno en todos nosotros/ Intentando capturar lo mejor que podemos/ Lo que hacemos, somos, y nos pasa/ En síntesis de cuatro segundos/ Y someterlo al filtro de lo compatible/ Cuando el artificio está domado/ Asoma un pedazo de vida/ Y hasta parece que del otro lado/ Hay alguien” (2020, p. 50). Cabe mencionar que López Fleming se inscribe dentro de los escritores argentinos contemporáneos a partir de los cuales Kamenzain piensa la *intimidad inofensiva éxtima*, entre ellos Cecilia Pavón, Washington Cucurto, Marina Mariasch, Fernanda Laguna, Mariano Blatt. Blatt, así como Vicente Luy, son referentes fundamentales para López Fleming, en cuyas poéticas indagó durante el proceso de *Si te viera tu padre*.

La inscripción de la partitura de actuación, la huella, como rastro de los movimientos que componen la maquinación coreográfica, da cuenta de la crisis de ese yo, que intenta asumir las imposiciones de esa voz desdoblada e imperativa. En este cruce, donde el cuerpo y el movimiento encarnan contradicciones, lo que se busca es movilizar al otro, hacerlo partícipe y testigo de esa batalla angustiada del yo en esa tortuosa coreografía. La danza aparece, así, como forma de trabajar con las propias miserias y angustias, asumiendo un lenguaje propio para compartirlas. De este modo, por ejemplo, en “5. Yo y el amor”, desplegó un dibujo en el suelo, como un garabato, un recorrido amoroso, que exploró una caligrafía singular plasmada en formas, relieves, grietas, declines, redondeces particulares para narrar sus experiencias amorosas. Sobre el dibujo, López transita el recorrido amoroso en una coreografía donde el cuerpo por momentos se tensa, sufre asfixia, cae de un golpe violento, transita el disfrute, el goce, la redondez del vaivén de sus caderas. La coreografía en escena se realiza una vez sin música, donde ella va enunciando la lista de nombres o apodos de sus exparejas, en el momento en que transita por esa parte de su recorrido amoroso. En esta instancia la percepción del cuerpo es su pesadez. Se realiza una segunda vez con música de cumbia, donde vemos el cuerpo desplegando la misma coreografía, y nuestra percepción es de ligereza, un cuerpo que se desplaza con soltura, liviandad, un cuerpo que juega compartiendo su danza, generando un paisaje distinto, nuevo, donde la pesadez es (re)movida, aliviada en una danza que ofrece cierta inocencia, desapego, simplicidad, como potencia de aquella *intimidad inofensiva* del cuerpo puesto en movimiento, que busca con-mover (Nancy, 2010), poner en movimiento al otro.

En este sentido, López, como forma de dar cuerpo y voz a una herida personal reciente (por lo cercana temporalmente al momento de ensayar esta obra), a la experiencia de dolor de una relación violenta, explora la capacidad de narrar con su cuerpo, narrarse cartográficamente a través de la danza. En “7. Insomnio y Venganza”, compone una danza de duelo que en la obra se ve en forma de video. Su cuerpo se desplaza horizontalmente por el suelo, sin levantarse en ningún momento. Debajo, escribe el nombre de su ex, FELIPE, en un collage de hojas. Su cuerpo se ovilla, se arrastra, se refriega, recostado sobre el nombre. Los movimientos se dibujan cada vez a mayor velocidad, el nombre se va fragmentando, quebrando, borrando, y sus movimientos son cada vez más fluidos, más dinámicos. Esta coreografía encarna la marca de la herida, la hace visible de forma éxtima como forma de sanar.

Asimismo, dentro de esta crisis con la alteridad que asume el yo, el monólogo engendra un cuerpo complejo, donde el yo encarna diferentes voces de una identidad múltiple, pero a la vez encarna otros cuerpos en un juego constante de cambios de interlocutores. Así, el yo encarna la voz de la madre (en “1. Mamá”) que se dirige a sí, a Sofía niña, que aparece en un video proyectado en la pared. Comienza el monólogo con la voz de la madre que se dirige, de espaldas al público, a Sofía niña proyectada:

*¡A ver cómo camina la nena!
Dale, mostrales cómo caminas...
Vení con mamá
¡Muy bien!
¿Quién es la nena más linda del mundo? (López, 2018a, p. 1)*

De la misma forma, encarna la voz de su referente artística, Pina Bausch (en “2. Bailarina frustrada”), parodiando el acento alemán, retorciendo su cuerpo, invirtiendo su cabeza, generando un rostro otro, dice: “*Eres demasiado vulgar siquiera para admirarme. ¡Jamás llegarás a ser ni una pálida sombra de lo que yo soy!! ¡Tu danza para mí no es más que un mero insulto! tu danza no es danza!!!!* Se proyecta cómo caen las pretensiones” (p. 2).

En “4. Papá-Yo y el falo”, interpela al padre que se hace presente como retrato fotográfico con los ojos recortados y proyectado en la pared. El *zoom* pone el rostro en un primer plano, lo que genera una desproporción de tamaños entre el cuerpo de la intérprete y la cabeza del padre. Siguiendo a Nancy (2006), el retrato sin mirada, con la mirada vacía, es un retrato sin interioridad, un padre que no termina de hacerse presente en escena, más bien está presente como envoltura, como figura *padre*. Frente a esta presencia, el *yo* hace una retrospectiva de su despertar sexual siendo mujer: los juegos eróticos con el sobrino de su padrastro y con su primo mayor, su miedo a quedar embarazada desde los ocho años, el estigma de ser *la puta* en plena sociedad salteña. Se dirige al padre y le dice: “¡Tenías razón papá!! Soy re Puta. Me gusta mucho la pija. (...) Me gusta tanto que quiero tener una. ¡Mirá pa!!!! Yo también tengo. (Se va colocando un dildo)” (p. 4). En esta escena, somos testigos de una serie de confesiones impúdicas entre una hija y su padre, que se enuncian en una suerte de *flashback*. En esta interacción, el *yo* encarna un varón en un diálogo ambiguo con su padre, donde se entremezcla el deseo de ese *yo*-mujer por los hombres con el deseo íntimo de ese *yo*-hombre. Dice:

*Jugar con tu pito desde siempre. (...) (Vaselina)
Penetrar. Sentir tu pija entrando en una concha húmeda latiendo.
Cuando no dé más de placer se la saco un ratito para que pida... ¡cómo te gusta!! Te voy a dar tanta pija que vas a pedirme que pare(...). Te voy a empachar a pijazos hasta que no quieras cogerte a nadie más. Te voy a curar la putez a pija limpia. Suena Ti amo de Tozzi (se masturba hasta acabar).*

APAGÓN (López, 2018a, p. 5)

La canción *Ti amo* invade la sala, sumiendo al público en una atmósfera de una sensualidad desconcertante, mientras la intérprete se masturba frente al retrato del padre hasta eyacular. Esta acción se realiza con aerosol de espuma, con el que, a la vez, vandaliza la imagen del padre, dibujando corazones sobre él.

En “5. Yo y el amor”, el *yo* despliega su recorrido amoroso de los últimos años, en una narración (en gallego) parodiando la forma del documental. En este punto del monólogo, se dirige directamente a los espectadores, guiándolos en este circuito del amor que utiliza recursos como la lista de ex, en un itinerario que se traza en el suelo como una ruta, un garabato, que luego se transforma en una coreografía —según lo vimos anteriormente—, que recorre por “adictos, exadictos, golpeadores, loquitos, putos discapacitados vinculares, ¡uno más hermoso que otro!” (López, 2018a, p. 6). En “6. Plástico cruel”, el *yo* relata su última relación: Felipe. Aquí recupera diálogos del encuentro amoroso para llevarnos a un nuevo fracaso, la cicatriz de una relación violenta. Se proyecta en la pared la captura de pantalla de la acusación pública de violencia de género que la artista realizó en Facebook. Esta red social, como dispositivo de privacidad íntima, llevado a la escena, expone información íntima sin encriptamiento, sin metáfora, sin velo. Esta forma de abrir la herida, de llevarla a escena configura una forma ritual de volver a vivir el dolor, pero junto a otros. El dolor compartido, en

este duelo público, configura una forma de acompañamiento y alivio, un compartir la carga del peso de ese dolor alojado en su interioridad. La proyección se corta y permanecemos unos segundos en oscuridad, enfrentándonos como testigos, cada uno en silencio y soledad, con aquello que se nos acaba de compartir. Escuchamos la caída del cuerpo de la actriz al suelo, en una pequeña muerte, después de haberse vaciado de la carga.

Luego, se proyecta el video de *Duelo*, mientras escuchamos *Live in Vain*. El video está editado con aceleración, es la danza que mencionamos anteriormente, donde su cuerpo va destruyendo el nombre FELIPE escrito con hojas de papel (igual que el de SOFÍA que vemos en la pared de la sala), sobre una vereda, por una calle donde transita gente, donde transcurre el tiempo, la luz del día cambia y esa danza va exorcizando ese nombre, lo va borrando. La voz, que se recupera después de un largo silencio, es la voz de “7. El insomnio y la venganza”, donde el yo dirige un largo monólogo a su ex, en una lista de maldiciones y deseos de destrucción, tras la cual se alivia, y finalmente se va de fiesta: “8. Fiesta. Suena Fiesta de Rafaella Carrá y se proyecta la FIESTA” (p. 8). Este video está trabajado como un videoclip, donde aparecen fragmentos de la fiesta donde está Sofía con sus amigos, baila y se besa con todos. Debajo de la imagen, aparece la letra del tema musical con un formato de karaoke. En escena, ella con un micrófono intenta seguir la letra, doblando su yo que aparece en el video. La fiesta se acelera, se vuelve en cámara lenta, y de la noche se hace el día. Sola en escena, toma cerveza, fuma y se enfrenta a sí. Después de la euforia, el cuerpo vuelve a caer en el vacío y la soledad.



▲ **Figura 1. Actriz y escenografía**

Fuente: Santiago A., 2018 (cedida por el fotógrafo).

Finalmente, después de la catarsis pública, el yo monologante interpela al público:

¿Están arrepentidos de haber pagado 300 pesos para ver a esta putita egocéntrica gritando? (...)

Si pudiéramos suspender un momento toda esa ficción y mirarnos a la cara con un poquito de honestidad... qué lindo sería, ¿no?

PRIMERO ESTUVO EL DOLOR

ESTE DOLOR ACÁ EN EL PECHO

PERO ANTES DE QUE HUBIERA PECHO ESTUVO EL DOLOR

YO ME FUI CONSTRUYENDO ALREDEDOR

Y TUVE MANOS PARA ACERCARLE COSAS Y TUVE OJOS OREJAS CON-
CHA NARIZ Y BOCA

PARA DARLE DE COMER

PERO HOY ESTOY CANSADA

Les propongo un ejercicio... ¡cierren los ojos por favor! Acuérdense de la primera vez que se sintieron solos. ¿Qué edad tenían? ¿Qué tenían puesto? (...)

Pueden abrir los ojos (López, 2018a, p. 9).

De esta forma, podemos ver cómo aparece la necesidad de compartir la carga, drenar el dolor alojado en el cuerpo, como parte fundamental de sí, construir una comunidad para *padecer-juntos*, donde mirarnos y reconocernos desde la herida. En esa búsqueda, López ofrece un pedazo de sí, comparte su secreto, su tesoro. En la pantalla se proyecta un relato del día posfiesta, después de una noche intensa, cuando aparecen los fantasmas, el vacío, el miedo a la soledad. Mientras leemos el relato en fragmentos de oraciones cortas, la actriz se va desnudando. El texto y el cuerpo se van revelando lentamente, en un doble desafío a la mirada del espectador. En un gesto del monólogo, de entrega, de ofrecimiento de sí, donde la actriz se despoja de todos sus velos, sus capas, sus máscaras, sus etapas, sus yoes. Este gesto es uno de purga, de liberación del peso de las envolturas, con el que se expone la corporalidad de la interioridad, fragilidad, vulnerabilidad, poniéndose al desnudo como gesto de amor al otro.

En el relato en pantalla narra cómo logra salir del aislamiento y recuperar la voluntad de vivir. Se dirige a un bar y la ensalada de camarones, el habitar ese espacio con otras personas (la camarera, otro cliente, un perro), la música que suena y que ella reconoce le van devolviendo su sensibilidad. Estos pequeños gestos (la risita de la camarera, la música) penetran su carne, la tocan, la acarician, liberan su angustia, la conmueven. Esto produce una suerte de epifanía sensual y sensible, a través de la cual reconoce un tesoro en ella. Leemos en la pantalla:

Tengo un tesoro y muero por compartirlo.

Encontrar un lugar en el otro.

No cualquier lugar,

ese lugar

el del tesoro compartido,

¿Entendés? (...)

Esa complicidad

Ese es el lugar que quiero (López, 2018a, p.10).



▲ *Figura 2. Personas en movimiento*

Fuente: Santiago A., 2018 (cedida por el fotógrafo).

Desnuda, compartiendo su tesoro, el monólogo invita a encontrarse en el otro y con este. Como espectadores, asumimos la escucha de ese *yo*, lleno de historias de *sí*, de secretos por compartir. Y como forma de concretar esa complicidad, esa comunión, la intérprete dice: “*Ahora voy a pararme ahí y pedirle al Ale que ponga una canción que me gusta mucho. Si a alguien le dan ganas me encantaría que me saque a bailar*” (López, 2018a, p. 10). Invita así a compartir la escena a un acoplamiento entre afuera y adentro en una danza común como forma de encuentro de esa comunidad de dolientes, lo que da como desenlace al monólogo que aquella soledad del cuerpo solo se vaya poblando de encuentros, de cuerpos, de soledades, de tesoros por compartir, de dolores por aliviar, de complicidades por tejer.

DOLOR COMPARTIDO: ÉTICA Y REPRESENTACIÓN EN EL MONÓLOGO

El monólogo encuentra una forma de estar-juntos por medio de un tocar, que organiza desde el *yo*, procedimientos sensoriales de contacto, afecto y proximidad. Como espectadores somos tocados por esta intimidad, seducidos por la voz que recorre del interior de *sí* hacia afuera, que narra, comparte sus secretos, abre su herida en una escritura singular, encarnada y compartida escénicamente con otros. Estudiar las poéticas escénicas desde la experiencia corporal, en tanto escritura encarnada que busca tocar al otro, en la liminalidad entre el teatro, la danza, las artes visuales, se asume como una presencia común, compartida, que no

busca solamente la significación, sino, principalmente, la convocancia, la heteroafectación. Esta maquinaria intersubjetiva encarna un lenguaje amoroso como vehículo de encuentro e interacción estética, que hace sentido como vivencia, resonancia, misterio.

El dolor exhala de sí el padecimiento y se dirige a un otro en una interacción del yo-tú que, como propone Diéguez (2013), resulta un espacio de contaminación perceptiva, afectiva, que habilita un encuentro intersubjetivo del dolor. La experiencia del dolor deviene experiencia de aproximación, se abandona el estado de aislamiento, en un ir de sí mismo al otro, en un dar y recibir (Ricoeur, 2019), en un gesto de tocar al otro en la distancia (Nancy, 2010), de experimentar un dolor compartido.

Las formas y los procedimientos de abordaje del dolor en *Si te viera tu padre* inauguran un circuito intersubjetivo del dolor que va de la experiencia a la expresión. En este sentido, lo que pudimos observar aquí no es el dolor como experiencia singular, sino la capacidad de compasión, supervivencia y creación que el dolor puede disparar y cómo esto se ve plasmado en el trabajo dramático de este monólogo en particular. La relación con cicatrices y marcas personales y el aprendizaje sobre estas posibilita a su vez la capacidad de conectarnos y conmovernos con los dolores de otros. Así, se asume la herida como obra de arte, entendiendo que el arte es capaz de hacer de la herida un lenguaje, lo que posibilita volver pensable y comunicable un hecho traumático o una experiencia dolorosa e íntima, ya que la arranca del silencio y del sinsentido. La herida pone en acto el sufrimiento, habilitando una zona de intercambio, de resonancia, de acoplamiento, que busca provocar algo en el otro y a la vez adquiere una potencia de reconstrucción y restauración simbólica del yo herido, fragmentado, desgarrado. De esta manera, la poética del dolor se vale de estos procedimientos y recursos para dar voz a lo incomunicable, forjar lazos comunitarios y permitir al sujeto inventar formas de inventarse, transformando, a su vez, sus experiencias de dolor y sus heridas personales en experiencia compartida y resignificada. Así, el teatro tiene la posibilidad de acercarnos, mostrarnos y traer conciencia sobre nuestras heridas personales y sociales, lo que nos permite realizar una reflexión compartida. El monólogo como poética de lo común aloja en sí este movimiento constante de búsqueda de la alteridad como parte inherente a sí mismo y, en esa búsqueda, explora formas de poblar soledades, haciendo del cuerpo un territorio de experiencias compartidas, de maquinación de vibraciones e intensidades puestas en común.



REFERENCIAS

- Cangi, A. y González, A. (Ed.). (2019). *Meditaciones sobre el dolor*. Editorial Autonomía.
- Carson, A. (1998). *Eros el dulce-amargo*. Fiordo.
- Das, V. (2016). Lenguaje y cuerpo. Transacciones en la construcción del dolor en *Violencia, cuerpo y lenguaje* (pp. 57-90). Fondo de la Cultura Económica.
- De la Parra, M.A. (2010). *La palabra en el abismo*. Paso de gato.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor*. Ediciones DocumentA/Es-cénica.
- Dip, N. (2010). *Cuaderno solo en la escena*. Instituto Nacional del Teatro.
- Fobbio, L. (2009). *El monólogo dramático: interpelación e interpretación*. Comunicarte.
- Fobbio, L. (2014). *El 'entre' como figura dramática: una aproximación poética*. IV Jornadas Nacionales y I Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral. Buenos Aires, Argentina. <https://eventosacademicos.filo.uba.ar>
- Fobbio, L. (2016). Monologar desde el entre. En Van Muylem, M. (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 49-78). Papeles teatrales.
- Kamenszain, T. (2021). *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Eterna Cadencia.
- Le Breton, D. (1999). *Antropología del dolor*. Editorial Seix Barral.
- Le Breton, D. (2019). *La piel y la marca. Acerca de las autolesiones*. Topía.
- Le Breton, D. (2020). *Experiencias de dolor. Entre la destrucción y el renacimiento*. Topía.
- López, S. (2018a). *Si te viera tu padre*. Texto dramático inédito cedido por la autora.
- López, S. (2018b). *Dossier: Si te viera tu padre*. Texto inédito cedido por la autora.
- López, S. (2020). *Lo poco que me importa*. Gerania Editora.
- Nancy, J-L. (2006). *La mirada del retrato*. Amorrortu.
- Nancy, J-L. (2010). *Corpus*. Arena Libros.
- Parret, H. (2016). *Epifanías de la presencia. Ensayos semio-estéticos*. Fondo Editorial de la Universidad de Lima.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.

Pizarnik, A. (2002). *Prosa completa*. Lumen.

Ricoeur, P. (2019). El sufrimiento no es el dolor. *Isegoría*, 60, 93-102. <https://doi.org/10.3989/isegoria.2019.060.06>

Sanchis Sinisterra, J. (2010). *Cuaderno: El arte del monólogo*. Paso de Gato.

Sarrazac J-P. (Dir.). (2014). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Paso de Gato.

Trastoy, B. (2002). *El teatro autobiográfico: los unipersonales de los 80 y 90 en la escena argentina*. Nueva Generación.

Van Muylem, M. (2013). La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 6(2), 330-347. Universidad de Antioquia.

Viviescas, V. (2009). Un yo de voces plurales. El monólogo es una forma como las otras. En L.M. Solís (Comp.), *Gente que habla sola. Monólogos y unipersonales* (pp. 301-308). Paso de Gato.



FICHA TÉCNICA

SI TE VIERA TU PADRE

ARGENTINA – Espacio Casa Sofía, Buenos Aires.

Estreno

Octubre, 2018

Dramaturgia, dirección, interpretación y collage

Sofía López Fleming

Producción de arte y proyecciones

Alejandro Griggio

Asistentes en escena

Victoria Varas, Estefanía Otaño

Asistencia de dirección

Victoria Varas

Diseño, operación de luces y asistencia técnica

Estefanía Otaño

Asistencia técnica en ensayos

Jazmín Perfetti

En video de fiesta

Victoria Varas, Sofía Papi, Rio Annecca, Rodrigo Herrera, Esteban Torino, Catalina Castilla, Ángeles Fernández Díaz, Alessandro Astone y Gastón Tomasetig

Nota: La obra es resultado del trabajo realizado dentro del marco de Residencias Anuales en Artes Escénicas, Rincón de Danza y Escritura. La obra se presentó en otros espacios como Panda Rojo y La Paternal Espacio Proyecto. En agosto de 2019 la obra fue reestrenada en el espacio Minga Salta, en la ciudad de Salta (Argentina), y en diciembre de 2020 se presentó en el Anfiteatro de la ciudad de Salta, con algunas modificaciones debido a los protocolos establecidos por COVID-19. El texto permanece inédito.

Algunas fotos y videos de la puesta están disponibles en el siguiente enlace: <https://slopezfleming.wixsite.com/sofialopezfleming/si-te-viera-tu-padre>

KAYLLA

REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

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/.



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

© Pontificia Universidad Católica del Perú.

ISSN: 2955-8697