

IMÁGENES, TESTIMONIOS Y HERIDAS. KAMAR Y LA POLÍTICA DE LA MIRADA

Nicolás Perrone

NOTA SOBRE EL AUTOR

Nicolás Perrone 

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET – Mendoza, Argentina)
Correo electrónico: luisnicolas.perrone@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 01/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.008>

RESUMEN

El presente trabajo indaga acerca de la poética teatral del grupo Kamar de La Rioja, Argentina. El análisis muestra los intereses estético-políticos que se configuran en sus producciones como parte de una política de la mirada. En este contexto, se analiza la obra *Nosotras en el espejo* para comprender la síntesis de las investigaciones teatrales del grupo en una pieza particular. La clave de análisis de este montaje gira alrededor de la imagen de la herida, materializada en una producción cuyo origen se encuentra en testimonios de violencia de género. El uso del dispositivo teatral testimonial permite la exploración de un juego de espejos que altera la mirada pasiva del espectador y la transmuta en una mirada emancipada y activa, conjugada en el orden de los afectos y de la acción performática.

Palabras clave: Kamar, teatro testimonial, herida, política, *pathos* de la imagen

IMAGENS, TESTEMUNHOS E FERIDAS. KAMAR E A POLÍTICA DO OLHAR

RESUMO

Este artigo investiga a poética teatral do grupo Kamar, de La Rioja, Argentina. A análise mostra os interesses estético-políticos que se configuraram em suas produções como parte de uma política do olhar. Nesse contexto, a peça *Nosotras en el espejo* é analisada para compreender a síntese das pesquisas teatrais do grupo em uma determinada peça. A chave de análise desta montagem gira em torno da imagem da ferida, materializada em uma produção cuja origem se encontra em testemunhos de violência de gênero. A utilização do dispositivo teatral testemunhal permite explorar um jogo de espelhos que altera o olhar passivo do espectador e o transmuta num olhar emancipado e ativo, conjugado na ordem dos afetos e da ação performativa.

Palavras-chave: Kamar, teatro testemunhal, ferida, política, *pathos* de imagem

IMAGES, TESTIMONIES, AND WOUNDS. KAMAR AND THE POLITICS OF THE GAZE

ABSTRACT

This paper delves into the poetics of Kamar, a theatrical group from La Rioja, Argentina. The analysis shows the aesthetic-political interests that are configured in their productions as part of a politics of the gaze. In this context, we analyze the play *Nosotras en el espejo* to understand the synthesis of the group's theatrical research in a particular piece. The key analysis of this play revolves around the image of the wound, materialized in a production whose origin is found in testimonies of gender violence. The use of the testimonial theatrical device allows the exploration of a game of mirrors that alters the spectator's passive gaze and transmutes it into an emancipated and active gaze, conjugated in the order of affections and performative action.

Keywords: Kamar, testimonial theater, wound, politics, *pathos* of the image

IMÁGENES, TESTIMONIOS Y HERIDAS. KAMAR Y LA POLÍTICA DE LA MIRADA

El teatro involucra de manera ineludible formas de mirar y modos de aparecer. Esto determina una politicidad, así como poéticas que la abordan con procedimientos que pueden destacar en mayor o menor medida ese orden de lo común y de lo visible.

En este trabajo, analizamos algunos puntos esenciales de la poética del grupo Kamar, de la provincia de La Rioja, Argentina, a fin de mostrar que, de manera transversal a toda su producción, se teje un entramado artístico-político, cuyas líneas configuran una política de la mirada. Asimismo, para especificar este aspecto, hacemos referencia al montaje *Nosotras en el espejo* (2014), el cual emerge a partir de un trabajo de recuperación de testimonios sobre violencia de género. De acuerdo con esto, el dispositivo teatral se diagrama con una lógica de teatro testimonial, donde el escenario opera como espacio de exposición de aquellas voces que han sido obturadas y que, a su vez, cobran un valor afectivo determinante en la transfiguración de cierta imaginería trágica.

La teatralidad se constituye por medio de dispositivos de visibilidad que permiten configurar la poética específica de cada obra. Esto quiere decir que cada singularidad teatral configura un entramado de procedimientos que muestran ciertas imágenes y contenidos específicos en lo irrepetible del acontecimiento.

En este orden de cosas, y a fin de ordenar la argumentación que dé lugar al desarrollo de nuestro objetivo, cabe realizar algunas precisiones conceptuales-metodológicas. En primer lugar, nos referimos a poética, siguiendo a José Luis Valenzuela (2021), como un orden de procedimientos, es decir, como una lógica específica de producción de una obra artística (teatral, en este caso), la cual involucra operaciones, articulaciones y desarticulaciones que dan una forma particular a la obra y a las conexiones entre cuerpos, objetos, enunciados y textos. Esto sirve para distinguirlo del concepto más amplio de estética que, además de su acepción disciplinar, indica a veces un orden normativo y una concepción sobre lo bello, el gusto y la sensibilidad que están más allá del sistema de producción de una obra. De acuerdo con esto, Valenzuela (2021, pp. 3-22) propone tres matrices de análisis (o poéticas): realismo, simbolismo y dadaísmo. En virtud de nuestro objeto de estudio, tenemos en cuenta la poética simbolista, ya que es la que mejor se alinea con el trabajo de Kamar. Según el mencionado autor, en el simbolismo:

La representación se subordina a la lógica de la metáfora, entendida ésta como una fulguración discursiva que, a través de una brecha de sentido abierta en el mundo representado, da paso, dentro de la representación misma, a otros mundos posibles (Valenzuela, 2021, p. 3).

Esto quiere decir que, a diferencia del realismo (más caracterizado por la lógica de la metonimia), las poéticas simbolistas¹ dislocan la representación mimética en virtud de una configuración metafórica que, aun siendo verosímil, explora otros lenguajes de la escena (vi-

¹ Esta poética emerge desde las dramaturgias de autores como Maurice Maeterlinck, quien trabaja sobre la inacción y produce una ruptura fundamental con la lógica realista al poner en cuestión la noción de narración. Estas experimentaciones generan que, luego, directores como Vsévolod Meyerhold aborden la escenificación desde otros parámetros compositivos. Este último propone la biomecánica como un método diferenciado del que tienen las acciones físicas de Stanislavski y desprendido del naturalismo psicológico. El actor o actriz, entonces, se acerca a la acrobacia, por el modo en que mueve el cuerpo, o a la música, por la forma en que la palabra adopta un ritmo, tiempos y pausas.

suales, corporales) y los distribuye en la forma de signos teatrales. Como veremos, esto se emparenta además con ciertas formas de la antropología teatral de Eugenio Barba, de la cual bebe la poética del grupo riojano.

En segundo lugar, nos interesa proponer la noción de dispositivo de visibilidad para referir la matriz poética con que se constituye un espectáculo teatral. Entendemos por dispositivo de visibilidad el conjunto de elementos con los que se compone una lógica de producción determinada que permite establecer un régimen de lo visible y de lo que puede ser presentado. Jacques Rancière (2010) emplea ocasionalmente este concepto para indicar el régimen mediante el cual se le da visibilidad a una imagen. Por lo tanto, se emparenta con la noción de reparto de lo sensible, esto es, un “sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas” (Rancière, 2014, p. 19). Esto quiere decir que la forma de organizar la mirada conlleva una política acerca de qué es posible que tome existencia en un sensorium determinado, qué lugares se ocupan y qué jerarquías se establecen. Así, un dispositivo de visibilidad es el índice de un reparto de lo sensible. Desde nuestra perspectiva, nos interesa la categoría en cuanto indica el régimen de aparición de una imagen. Sin embargo, la modulamos y desplazamos hacia nuestros propios intereses, con el objetivo de analizar el régimen de aparición de una imagen teatral, puesto que consideramos el teatro como un espacio donde se configuran imágenes específicas y que dan cuenta de una política de la mirada.

En tercer lugar, emplearemos la noción de agenciamiento teatral en vínculo con el anterior concepto de dispositivo de visibilidad. Abordaremos la categoría de agenciamiento tal y como es trabajada por Deleuze y Guattari (2004), es decir, como una lógica de conexión de elementos heterogéneos que se traman en una configuración de líneas de estratificación (estabilización) y de fuga (desvío hacia otros campos). Esto nos permite pensar (y aquí radica nuestra lectura y perspectiva particular) que dentro de un dispositivo de visibilidad se ponen en funcionamiento diferentes agenciamientos teatrales. Esto significa que existen formas concretas de conectar elementos, cuerpos, imágenes y palabras, propias de cada obra u espectáculo, lo que configura la singularidad de cada uno de ellos. En otros términos, los agenciamientos teatrales, o las conexiones concretas que se dan al interior de cada obra, son quienes dan contenido a un dispositivo de visibilidad.

Finalmente, cuando hablamos de imagen teatral, nos referimos a una modulación de la imagen que va más allá de la representación de algo y que involucra la aparición de un cuerpo. Esto quiere decir que el teatro produce imágenes en la medida en que presenta cuerpos y conexiones (o agenciamientos) de ellos con el resto de los elementos escénicos. Lo que nos interesa aquí (a partir de la poética de Kamar) es indagar en las imágenes que se constituyen en la teatralidad y analizar su pathos y su fuerza afectiva como un canal para organizar la política de la mirada.

KAMAR Y SU POÉTICA

Kamar, teatro de la luna, es un elenco teatral independiente, fundado en 1998 en la provincia de La Rioja, Argentina, por Daniel Acuña Pinto y Miriam Corzi. Esta última, actriz, docente e investigadora, reflexiona sobre la historia y el trayecto del grupo en relación con los intereses que han determinado sus producciones artísticas y su lógica de trabajo. “¿Cuál es la imagen

que nos ha atravesado, de la cual hemos sido mediadores, y que el grupo Kamar proyecta como propuesta hacia la comunidad?" (Corzi, 2019, p. 34). Entre las numerosas producciones del grupo, se puede ver que los intereses muestran una recurrencia de la figura de la mujer y su imaginería trágica como una forma de pensar el contexto político latinoamericano, argentino y riojano. En otros términos, la poética del grupo se instala en una preocupación por la política de la mirada alrededor de un sujeto oprimido que, a su vez, alza la voz de manera revolucionaria.

En la pregunta anterior, la actriz reconoce un influjo de la perspectiva warburgiana que remite a la noción de *Pathosformel*. Esta noción, a riesgo de reducir su complejidad, refiere las formas representativas y significantes que cristalizan un momento histórico (al menos en el instante de su primera síntesis) y que contienen una fuerza afectiva fundamental en la experiencia social (Burucúa, 2006, p. 12); estas formas marcan una temporalidad que puede ser reactivada en la inducción emocional que esas experiencias suponen y que constituyen parte de la memoria colectiva, lo cual coloca al artista en un rol más bien mediador. De esta manera, la *Pathosformel* implica una temporalidad que alude al momento histórico donde el pathos de una imagen se constituyó y adquirió su forma. Giorgio Agamben (2007, p. 159 y ss.) indica que la noción plantea una relación inédita de la forma con el contenido, pues esta es indisociable en la medida que designa la imbricación indisoluble de una carga emotiva y una fórmula iconográfica. Podríamos ver, entonces, que esto implica la imagen como una configuración de elementos heterogéneos cuya tensión es la de algo tanto imposible de sintetizar (como unidad superior) como de separar y, a su vez, cristaliza una experiencia emotiva que sobrevive como una herencia transmitida por una memoria social, la cual se vuelve efectiva por la voluntad de una época determinada. Por su parte, George Didi-Huberman (2009, p. 173 y ss.) refiere la *Pathosformel* como el índice de una forma corporal perteneciente a un tiempo superviviente. Esto conlleva el retorno a formas antiguas cuando se intenta expresar una gestualidad afectiva de la presencia. Contiene tiempos heterogéneos, en la tensión de la cristalización perdurable de los gestos y la expresión pasajera de las emociones. Paulina Antacli (2012, p. 63) considera que esta categoría evidencia las formas del *pathos* heredadas que posibilitan la expresión del gozo y las fobias, de modo que podríamos ver en ellas pulsiones humanas que intensifican los modos de aparición de los cuerpos y esto es lo que se evidencia en las producciones del grupo Kamar.

Desde este punto de vista, Corzi considera que las imágenes que le interesan a Kamar se constituyen como parte de un proceso natural, debido a la lógica del trabajo experimental de laboratorio (inspirado en la antropología teatral de Eugenio Barba y el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski) y, sobre todo, a los atravesamientos afectivos de las actrices y los actores del grupo. En este sentido, la imagen recurrente en sus obras es la de las mujeres: sus pasiones, deseos, fuerzas, violencias sufridas, silenciamientos y roles sociales, en una suerte de imaginería femenina trágica "creemos que, analizando la imagen interior heredada, aquella que nos ha llevado al límite de la sensibilidad, podremos ser el medio correcto para su transmutación" (Corzi, 2019, p. 41). De esta manera, Kamar adopta un posicionamiento político en su teatro, direccionado a una exploración de las afecciones e imágenes que atraviesan el correlato social y el devenir vehículo del artista para producir un efecto emancipador en los espectadores.

La lógica de producción del grupo tiene que ver con un posicionamiento respecto a los intereses creativos y la forma de materializarlos. Según Corzi (2019), ese es el esquema común que atraviesa toda la producción histórica del elenco. De lo que se trata es de construir una

dramaturgia del actor, un trabajo donde la actuación sea una experiencia de investigación y se encadene con los propios intereses y compromisos éticos y políticos. “El desarrollo de esta práctica de trabajo permitió a los integrantes del grupo Kamar despertar en el campo de la experimentación, imágenes latentes en sus propios universos personales y reconocerlas como reflejo de su vida cultural” (Corzi, 2019, p. 34). Para Kamar el vínculo entre lo poético, lo estético y lo político es indisociable.

En este orden de cosas, es necesario comprender la implicancia de una imagen en el teatro. Desde nuestro punto de vista, no se trata de representar imágenes en el soporte de los elementos teatrales, sino de producir el cuerpo en escena como una imagen. Esto involucra una ampliación de este último concepto por cuanto entendemos que la teatralidad en sí misma es un modo de encarnar imágenes. Ahora bien, lo que nos interesa resaltar aquí es que una imagen teatral condensa cuerpos, palabras, voces y modos de aparición. De este modo, el teatro presenta su propio régimen escópico, es decir, su particular modo de mostrar y hacer aparecer la imagen. En este caso, esa modalidad es la presencia. Los cuerpos se presentan en una comparecencia espacio-temporal, pero sobre todo en una intensificación de lo que muestran. Por ello, comprendemos que la imagen en el teatro no equivale a la representación mimética, sino que la trasciende. Lo que la imagen teatral conjura es un régimen de lo que es visible y lo que no, de lo que se puede decir y lo que no, y también de lo que, en un ámbito ajeno al de la escenificación, permanece en el silenciamiento. Alineado a esto, conviene recordar las siguientes palabras de Jacques Rancière (2010):

La imagen no es el doble de una cosa. Es un juego complejo de relaciones entre lo visible y lo invisible, lo visible y la palabra, lo dicho y lo no dicho (...). Es siempre una alteración que toma lugar en una cadena de imágenes que a su vez altera. Y la voz no es la manifestación de lo invisible, opuesto a la forma visible de la imagen. Ella misma está atrapada en el proceso de construcción de la imagen. Es la voz de un cuerpo que transforma un acontecimiento sensible en otro, esforzándose por hacernos “ver” lo que ha visto, por hacernos ver lo que nos dice (p. 94).

Cuando hablamos de imágenes teatrales, lo estamos haciendo en este sentido. No se trata de dobles miméticos, sino de la producción de cuerpos que establecen un juego complejo entre su presencia, la palabra, la voz y el silencio. Como menciona Rancière, la imagen opera como una alteración en una cadena de otras imágenes. Lo que nos interesa de esta noción es ver que, en Kamar, las imágenes se concatenan en un juego de simbolismos, pero siempre aparecen como la alteración de un orden. En otros términos, las acciones y las imágenes poéticas con que se tejen irrumpen como un temblor que nos obliga a ver de otra manera. En consecuencia, la imagen teatral permite una mirada sensible acerca del mundo, desde la construcción simbólica de la escena teatral. Es una alteración en el tiempo del mundo, pues ingresar al teatro implica ya una suspensión temporal.

Ahora bien, para que estas imágenes sean visibles, es necesario un dispositivo que las exponga. El dispositivo de visibilidad tiene que ver con un cuestionamiento de las políticas de la mirada. Es una pregunta por el quién de la mirada y por los roles de jerarquía en el teatro, así como una pregunta por los lugares autorizados para tomar la voz. Repensar el régimen escópico, entonces, es una forma de redistribuir las imágenes y lo que estas pretenden producir. Kamar usualmente experimenta con diversos dispositivos escénicos de organización



▲ **Figura 1. Panóptico (2004). Kamar.**

Fuente: Milagros Arias (2004, fotografía cedida por la autora).

de la mirada. Por ejemplo, en *Panóptico* (2004), todo el espacio teatral se deconstruye para configurar una espacialidad que borra los límites entre la sala y el escenario. Los espectadores se ubican en unas gradas que rodean el sitio donde acontece la acción, pero, a su vez, cada uno se encuentra separado del resto por medio de planchas de madera que lo aíslan del resto. Esto reduce el recinto a un espacio muy pequeño, de cercanía, donde solo los actores tienen una visión panóptica y circular del público. Este dispositivo logra invertir la jerarquía de la mirada. En otros trabajos como *Mujeres de Magdala* (2006), *Yo soy Juana* (2009) o *Kermese* (2019), también se exploran otros escenarios, con espectadores en las laterales, en forma de cruz y en modo circular, como una estrategia de multiplicar los focos desde los que se lee la escena. Es decir, la mirada se desjerarquiza constantemente en juegos de fragmentación del escenario, multiplicación de los focos, cercanía o lejanía de la audiencia. Con esto, Kamar

intenta un involucramiento político de la mirada. El mismo dispositivo de exposición obliga a que el espectador se vuelva activo no solo porque tenga que pensar e interpretar, sino también porque se lo pone en otra posición de observación y percepción, donde su mirada ya no está a salvo del escenario, sino inserta en él y donde su afectación sensorial está potenciada. Hay otra política del mirar que se pone en juego, en la cual los lugares de jerarquía se redistribuyen.

En este sentido, el trabajo del grupo se puede inscribir en una idea brechtiana sobre la función social del teatro. Las imágenes de sus obras tienden a producir una distancia con el espectador, en el sentido de la identificación. No se trata de que los espectadores se identifiquen catárticamente con los personajes, sino de colocarlos en la posición activa de sujetos interpretantes; una especie de arenga a la toma de conciencia de clase. Sin embargo, esta distancia de la identificación, cuya intención es intelectual (en el sentido de la toma de conciencia) es abolida continuamente por la naturaleza misma del componente afectivo que se conjuga en sus trabajos. Los asistentes se ven permanentemente interpelados en sentido afectivo, dado la fuerza sensible de las imágenes, palabras y acciones que escenifican, de modo que se establece una tensión entre la identificación afectiva y la posibilidad de interpretar las imágenes teatrales como un llamado a la conciencia política.



▲ **Figura 2. Kermesse (2004). Kamar.**

Fuente: Emmanuel Cabeza, (2019, fotografía cedida por el autor).

Asimismo, este posicionamiento corresponde a una idea de responsabilidad social del arte, tanto en el nivel de la conciencia del espectador como en el de las imágenes mismas. Al respecto, Corzi (2019) indica que la propuesta del grupo tiende a:

La negación consciente por parte del personaje trágico de cumplir con su destino fatal en la representación. Este proceso permite crear otra imagen que [se] inserta sensiblemente en la cultura, provocando un llamado de alerta a la mujer sobre su destino (p. 42).

Como dijimos más arriba, la imagen opera una interrupción. Lo que las imágenes de Kamar intentan interrumpir es ese *pathos* trágico que confina los cuerpos (y en especial el de la mujer) a un fatalismo establecido por el orden social imperante. La fuerza de esta imaginería produce una interrupción en el tiempo del espectador, lo cual lo incita a una atención sensible y consciente acerca de ese mundo trágico. Su mirada, en consecuencia, se transfigura políticamente.

IMÁGENES DE LA HERIDA. SOBRE NOSOTRAS EN EL ESPEJO

El montaje *Nosotras en el espejo* (2014)² sintetiza las imágenes y los intereses comunes del elenco. La obra se plantea como un trabajo documental testimonial que reúne experiencias reales de mujeres víctimas de violencia de género en todos sus tipos; testimonios que se reescriben en una dramaturgia de la palabra junto a imágenes poéticas.

Aquí conviene realizar una breve nota acerca del teatro testimonial. Esta figura o género teatral se presenta como un discurso nacido de la memoria. En rigor, esta categoría es un subgénero del teatro documental, cuyo interés se determina por el abordaje de problemáticas sociopolíticas a través del uso de documentos, archivos y fuentes auténticas (Pavis, 1998, p. 451). Entre ellas, se podría considerar, claro, el testimonio. Ahora bien, si consideramos el testimonio como el archivo de una memoria, debemos comprender la figura del testigo como el portador de una voz que reaviva esa memoria. No obstante, es interesante reparar en el hecho del carácter experiencial que siempre acarrea el testimonio. Esto obliga a desplazar la autoridad de tal discurso del lugar de la mera veracidad. Como bien indica Giorgio Agamben (2005):

La autoridad del testigo consiste en que puede hablar únicamente en nombre de un no poder decir, o sea, en su ser sujeto. El testimonio no garantiza la verdad factual del enunciado custodiado en el archivo, sino la imposibilidad misma de que aquél sea archivado, su exterioridad, pues, con respecto al archivo; es decir, su necesaria sustracción —en cuanto existencia de una lengua— tanto a la memoria como al olvido. (...) se testimonia sólo allí donde se da una imposibilidad de decir (p. 163).

² *Nosotras en el espejo* es un trabajo del grupo Kamar, teatro de la luna, de la provincia de La Rioja, Argentina, estrenado en el año 2014. La obra está escrita y protagonizada por Miriam Corzi, con la dirección artística de Daniel Acuña Pinto. Cuenta con el asesoramiento del equipo profesional del Ministerio Público Fiscal y Secretaría de la Mujer, del Grupo “Volver a vivir” y la Dra. Aldana Brizuela Navarro. Algunos momentos del proceso de producción de la obra están sintetizados en un desmontaje audiovisual accesible en YouTube (Corzi, 2020). Originalmente, la obra se gestó como parte del trabajo final o tesis de grado de la carrera de Licenciatura en Arte Escénico, mención Teatro, de la Universidad Nacional de La Rioja. No obstante, el trabajo se inscribe dentro del vasto trayecto de la compañía Kamar.



▲ Figura 3. *Nosotras en el espejo* (2017). Kamar.

Fuente: Ismael Fuentes Navarro, (2017, fotografía cedida por el autor).

El testimonio, entonces, aparece cuando la palabra ha sido víctima de su cercenamiento. El testigo es el sujeto que, en principio, ha sido privado de su posibilidad de decir. En este sentido, el testimonio presenta una doble tensión. Por un lado, su potencia se vuelve real por la imposibilidad de decir. Por otro, lo imposible de decir cobra existencia en el acto de testimoniar. Desde nuestro punto de vista, este movimiento, que implica una exposición de una profunda intimidad, hace que la verdad de lo testimoniado no se conjugue exclusivamente en la facticidad de lo acontecido, sino, además, en la vivencialidad afectiva de la experiencia.

Como señala Diego López Francia (2022), “el teatro testimonial intenta traer al presente la memoria de un pasado dramático vivido de una manera específica por una o más personas, en relación con un tema o problema que atraviesa históricamente a la sociedad” (p. 377). En este sentido, se construye una narrativa que toma como eje la vivencia, que es expuesta con los medios que ofrece la teatralidad, por lo cual aparece un nivel relativo a la ficción en la representación de tales experiencias. Con esto en cuenta, el autor distingue entre un “yo real” y un “yo escénico”; el primero alude al sujeto que toma la decisión política de manifestar su historia por medio de un acto performativo; el segundo aparece en el pasaje hacia un proceso técnico de creación teatral con miras a la construcción de un espectáculo. Este movimiento implica una acción de quitarse la máscara para embarcarse en una construcción de la verdad

del testimonio. Si bien el autor refiere este pasaje en la identificación del/la *performer* con el sujeto de la vivencia, también podemos considerar que el testimonio puede ser de un tercero y que la producción ficcional es ejecutada por un/una *performer* que se involucra políticamente en la visibilización de la problemática abordada. En este caso, podemos pensar que el/la *performer* no es un mero instrumento que se presta para dar voz a una vivencia ajena, sino que, en ese proceso de construcción de un “yo escénico”, se vuelve un testigo mientras que la voz también es la suya. Esto conlleva un involucramiento íntimo que trasciende el orden de una representación de lo ajeno y se transforma en una exposición de lo propio.

En otro orden de cosas, pero profundamente vinculado a lo anterior, nos interesa pensar la noción de herida en la práctica de uno de los montajes de Kamar. Desde nuestro punto de vista, el acto de poner en escena un archivo testimonial implica una memoria de la herida (por supuesto que no de manera exclusiva ni excluyente). La herida aparece como la huella presente de la vivencia traumática, en otras palabras, de la experiencia cuya intensidad y forma dolorosa se traduce en la persistencia de una marca (ya sea física o psíquica) que no deja de actualizarse en efectos sobre la vida del sujeto de la herida. De esta manera, la herida presenta un carácter temporal, pues es el índice actual de un registro pasado que permanece presente en las marcas corporales y emocionales, y condiciona el modo en que un sujeto proyecta su vida hacia adelante. La herida, entonces, no deja de atravesar el cuerpo, y ese atravesamiento condensa temporalidades en el marco de la habitabilidad de una vida. Por lo tanto, testimoniar la herida es deshilvanar la madeja de esa experiencia temporal a través de la presentación de la vivencia, en el caso que nos interesa, de manera teatral.

Esto es lo que podemos destacar en *Nosotras en el espejo*. El hecho de que la actriz le preste voz a testimonios ajenos hace que se transforme a sí misma en sujeto de la vivencia. El orden de la representación se transmuta en una presentación de la experiencia. La experiencia del testimonio se materializa en imágenes poéticas que son la forma visible (y audible) de lo que permanecía oculto por el silencio.

Respecto al montaje en cuestión, cabe destacar, en primer lugar, el aspecto dramatúrgico del texto, construido desde la fragmentariedad y singularidad de los testimonios, y anudado mediante un personaje extrapolado de la literatura teatral clásica: la figura de Desdémona, del *Otelo* de Shakespeare. Por un lado, tenemos los documentos en primera persona de los testimonios de mujeres, los cuales dan cuenta de una multiplicidad de situaciones de violencia. La recopilación de estas experiencias, como metodología para la construcción del posterior dispositivo de visibilidad, implica un dispositivo previo en el cual la actriz, recopiladora de los testimonios, establece una relación de cercanía afectiva con las entrevistadas (según ella misma narra). Dicho dispositivo afectivo le permite encontrar algunos hilos en común que se tejen entre las experiencias, los cuales, luego, sirven como referentes para la construcción poética de la obra. En este proceso previo aparece el espectro del silencio y la soledad como dos denominadores comunes de los testimonios. Asimismo, lo dicho se entrelaza con lo no dicho en la medida en que la palabra se espesa con los silencios, los gestos, las miradas, etc. En otros términos, podemos decir que aparece lo innombrable con una potencia arrolladora. Por otro lado, tenemos la elección del personaje trágico de Desdémona como parte del dispositivo dramatúrgico. Esto responde a una política de lo trágico que recorre de manera repetitiva el trabajo de Kamar; se trata de pensar figuras femeninas que encarnan cierta tragedia del cuerpo de las mujeres y los modos en que eso se puede negar en tanto resistencia al destino condenatorio. Sin embargo, fundamentalmente, este personaje surge como decantación de la experiencia heurística previa. En uno de los pasajes de la obra shakespeariana, Desdémona

le miente a su padre para encontrarse furtivamente con Otelo. Cuando él se entera de la mentira, advierte más tarde al mismo Otelo que no debe fiarse de su hija, pues, tal como lo hizo con él, lo engañará. Esto alimenta los celos del personaje hasta el desenlace fatal de la obra. La intertextualidad con este episodio aparece en *Nosotras en el espejo* en el personaje que les presta voz a los testimonios (asumiéndose, a su vez, como parte de la vivencia). Así como estas mujeres fueron víctimas de violencia en el hogar, y confinadas a callar su herida, la figura de Desdémona comparte el aspecto trágico de no haber podido nunca ser usuaria de la palabra que la defienda. De acuerdo con esto, la realidad y la ficción encuentran su nudo en el pasaje desde el silencio en soledad hacia la toma de la palabra en la escena, mediado por el personaje. Este es uno de los primeros agenciamientos teatrales, que se convierte en el sostén y diagrama de toda la obra.

El espacio escénico, por su parte, se presenta de manera especular con la forma de pasillo entre dos gradas de público. Es decir, la mirada sobre la escena se realiza desde el costado y, al mismo tiempo, los espectadores quedan enfrentados. En ese escenario de dos frentes se extiende un papel blanco desde el piso hasta un muro, por el cual trepa. Finalmente, se disponen algunos elementos de utilería como un cuenco con agua, un jarrón, flores, guirnaldas con siluetas humanas, etc. Estos son todos los elementos con los que, luego, la actriz



▲ Figura 4. *Nosotras en el espejo* (2017). Kamar.

Fuente: Ismael Fuentes Navarro, (2017, fotografía cedida por el autor).

interactúa para producir agenciamientos y construir el dispositivo de visibilidad de la obra. Tal dispositivo, como señalamos al principio, se caracteriza por un régimen escópico que anula el frente y lo desdobra. En este sentido, la obra se ve desde dos costados, pero nunca desde el frente. Además, los espectadores están enfrentados, lo cual genera un efecto escópico de mayor fuerza, pues se ven entre ellos sus reacciones, sus posturas, etc. Se transforman, así, en los testigos de los testimonios (otro juego de espejos) que la ficción desarrolla. Al mismo tiempo, el acto de atestiguar implica observar desde el costado. Esto es interesante por la carga afectiva y simbólica que implica, de modo que la obra invita a los asistentes a verse también en el espejo.

En otro orden de cosas, la obra se corre de la lógica narrativa del drama. Si bien consiste en testimonios, estos no tienen la estructura dramática de una historia que se concatena para configurar una línea de inicio-desarrollo-fin, sino que se vale de la discontinuidad para producir imágenes con el texto y los agenciamientos escénicos. Dicho de otra manera, el texto no marca la dirección de la obra, sino que es una imagen más que se refuerza junto con la acción. Esta se produce mediante agenciamientos y no representaciones del discurso; es decir, mediante el trabajo con los elementos de utilería y la generación de imágenes que no son la ilustración de la palabra, pero que tienen una pretensión metafórica. Desde el punto de vista de la imagen teatral, los agenciamientos escénicos producen las escenas como fragmentos, como imágenes que adoptan el valor de símbolos que intentan reforzar el concepto de la obra en la forma de la delicadeza o lo siniestro de las imágenes. Por ejemplo, en una escena, la actriz trabaja con unas flores; en otra, con una copa de vino; en otra, con unas guirnaldas con formas humanas que coloca como si fueran un tendedero de ropa. En todas ellas, las imágenes evocan situaciones domésticas y producen un régimen de visualidad donde lo cotidiano aparece frágil y al borde de ser tensionado. En los textos que acompañan esas escenas se cuentan sensaciones, hechos y reflexiones sobre la violencia de la cotidianidad del hogar y cómo esta se transforma, en esas circunstancias, en el espacio que alberga el peligro. En este sentido, la sencillez y fragilidad de un objeto (flores, copa, guirnaldas) se transmuta en un elemento familiar que alberga el horror.

En uno de los pasajes de la obra se puede observar el uso del testimonio en relación con un régimen afectivo de construcción de la escena teatral. En él se destaca una introspección (mirarse al espejo) que determina una escena cargada de afectividad y que evidencia las marcas de cuando lo cotidiano se había convertido en el lugar del que era necesario escapar. El testimonio se ficcionaliza (pues es el personaje de Desdémona el que habla) y se vuelve poético a modo de una universalización que condensa la afectividad de todos los testimonios.

Han pasado años desde que escapé de casa. Pero las pesadillas dolían tanto como su presencia. Robé a mis hijos, me los robaron, los tuve, los perdí, los tengo y no los tengo. Amor, odio, soledad, dolor, angustia... tiempo. Tiempo para volver a mirarme al espejo y reconocerme sin su presencia. Antes, cada vez que me miraba al espejo era otra yo... Otra que no era yo... ella era el reflejo de su locura (Corzi, 2019, pp. 42-43).

Este pasaje muestra, además, la temporalidad de la herida de la que hablamos más arriba. En este caso, se trata de un instante donde mirarse al espejo, enfrentar el reflejo de una misma, implica la confluencia de una triple temporalidad. Por un lado, aparece la persistencia de la dimensión del pasado, determinado por el trauma, el dolor, lo aberrante y la tristeza. Por



▲ *Figura 5. Nosotras en el espejo (2017). Kamar.*

Fuente: Ismael Fuentes Navarro, (2017, fotografía cedida por el autor).

otro lado, la presencia de ese pasado configura la vivencia presente como un estado donde la marca persiste, pero permite reconocerse como sobreviviente. Finalmente, de manera más sutil, aparece una dimensión futura, más esperanzadora, donde la herida no se borra, pero es el índice de una voluntad de vivir, de querer volver a vivir. Justamente, este fragmento aparece hacia el final de la obra, donde (como veremos a continuación) se ejecuta un ritual de sanación.

Una de las últimas escenas adopta un carácter más performático. Aquí cabe aclarar el uso del concepto de *performance*. Si bien esta noción es compleja y abarca múltiples abordajes, desde la teoría de los actos de habla en John Austin, hasta el problema de la performatividad de género en Judith Butler, aquí nos interesa el aspecto acontecimental que adopta en el plano del hecho teatral. Erika Fischer-Lichte (2011, pp. 56-59) señala que el código particular de la performatividad, en la realización escénica, corresponde a la autorreferencialidad con que la materialidad constituye lo real. Algunos aspectos de la teatralidad (corporalidad, sonoridad, temporalidad, significación, etc.) se transmutan y se dislocan en esta lógica. Diana Taylor (2015, pp. 22-32) repara en el aspecto de acción y repetición (que nunca es igual) para confirmar que la *performance* opera como un acto vital donde se transmite un saber, memoria o sentido social. Asimismo, en tanto práctica del cuerpo, este saber muta de acuerdo con las circunstancias en que se produzca, lo cual indica una desestabilidad del sentido (que está en perpetua producción). Por su parte, Bárbara Hang y Agustina Muñoz (2019, pp. 17-18) indi-

can que la *performance* logra experimentar otras escrituras que desestabilizan el dispositivo representacional del drama a través de desidentificaciones, desplazamientos de la mirada y cambios en la percepción. Lo que nos importa retener de todo esto es el momento de interrupción en la lógica de la representación dramática que da paso a un acontecimiento que involucra una experiencia viva y en contacto con lo real.

Respecto a la última escena, vemos este desplazamiento de un registro de la representación a uno performático. En ella, Desdémona se despoja por completo de sus vestiduras y deja expuesto el cuerpo desnudo de la actriz, intervenido con escrituras sobre él. Se pasa del personaje a la *performer*; en otras palabras, la ficción (si bien no desaparece totalmente) se enrarece con la presencia, antes inefable, de la realidad. En su piel se leen mandatos patriarciales, impresos como marcas indelebles sobre el cuerpo que, además, parece magullado por la acción de esas palabras. Aquí la metáfora desaparece por completo para dar lugar, por un momento, a la irrupción de lo real en toda su evidencia. Luego, la actriz emplea un cuenco con agua para lavarse las heridas del rostro y cuello. Inmediatamente, toma un jarrón que vierte sobre su cabeza, dejando caer un líquido negro y espeso que empapa su cabello y piel. Esta nueva materialidad le permite utilizar el cabello como una gran brocha, con la que pinta,



▲ Figura 6. *Nosotras en el espejo* (2017). Kamar.

Fuente: Ismael Fuentes Navarro, (2017, fotografía cedida por el autor).



▲ Figura 7. *Nosotras en el espejo* (2017). Kamar.

Fuente: Ismael Fuentes Navarro, (2017, fotografía cedida por el autor).

sobre el papel del suelo, su propia silueta. Después de esta acción, se dirige hasta el muro, también cubierto de papel y se frota contra él con todo su cuerpo. Al retirarse, queda dibujado el trazo espectral de una cruz que, frente a la silueta del piso, sellan la tumba de Desdémona. El personaje es desplazado por la pura materialidad de la carne, sin embargo, es un pasaje hacia una reinvención del destino trágico. En ese momento, la *performer* toma nuevamente el cuenco con agua y extiende su mano con un paño, gesto que habilita a los espectadores a acercarse y lavar las marcas y escrituras en su cuerpo. La acción colectiva extiende el pathos de la imagen, involucra al público mediante una borradura de la distancia y hace de la escena un espacio donde destella el acontecimiento.

La imagen anterior es directa y elocuente, y muestra intensivamente el aspecto performativo de la imagen teatral. Es la imagen de la herida que, a su vez, presenta la herida de la imagen. La herida es la presencia absoluta de la imagen que toca lo real. Dentro de la lógica de la imagen teatral, el cuerpo es el elemento que materializa la imagen con la cual puede tocar lo real. Para lograr ese contacto, es necesario un enlace entre el cuerpo y la imagen, que hemos indicado en la performatividad. Por lo tanto, en *Nosotras en el espejo*, el cuerpo muestra que la imagen misma posee una herida. Es la herida que la hace presente como testimonio inenarrable de la realidad, en este caso, de los cuerpos femeninos violentados. La

performance de la última escena deja en evidencia el aspecto autorreferencial de la imagen: vale por sí misma. Este lleva a una conciencia de la herida que, luego, es sanada por la participación de los espectadores, los cuales nunca fueron un testigo indiferente. La imaginería de la obra se teje dentro de una poética simbolista (si se tiene en cuenta lo que definimos en la introducción) que quiebra la linealidad de la *mimesis* y el relato, pero que trabaja la representación desde el lugar de la imagen como productora de símbolos. Estos últimos, por su parte, no son meras presencias visuales, sino que se dirigen a un objetivo ulterior: el manifiesto político. La herida de la imagen muestra su politicidad en la forma de una obra que propone un reparto de lo sensible propio (Rancière, 2010, p. 19), donde los lugares de visión son laterales y no centrales (espectadores), donde la diferencia entre el escenario y la sala se borra (participación activa del público) y donde las imágenes reconfiguran los lugares de enunciación y lo que es posible decir y ver (los testimonios y cuerpos vivos en la ficción). Son los agenciamientos teatrales singulares de esta obra los que determinan este dispositivo de mostración que, al mismo tiempo, propone un reparto político de lo sensible. Ahora bien, lo que la imagen teatral muestra en este caso es la posibilidad de lo irrepresentable. Ninguno de los testimonios había podido alcanzar el estatuto de lo audible y visible hasta que fueron agenciados en un régimen escópico diferente, el dispositivo visual de la obra, de modo que la imagen teatral toca lo irrepresentable cuando toca lo real por medio de la herida.

CONCLUSIÓN

A través del análisis de la poética del grupo Kamar, en particular de la obra *Nosotras en el espejo*, podemos establecer algunas consideraciones finales. En primer lugar, el trabajo del elenco riojano plantea un vínculo indiscernible entre lo poético, lo estético y lo político. Sus búsquedas e investigaciones sobre la teatralidad tienen como norte la materialización poética de sus propios intereses y atravesamientos políticos. Y, como vimos, la imagen recurrente en este concierto es la de la mujer y la superación de cierta imaginería trágica.

En segundo lugar, podemos ver que todo este trabajo tiene que ver con una política de la mirada. Sus indagaciones ponen permanentemente en cuestionamiento los lugares jerárquicos para ver y decir. En virtud de esto, los dispositivos de visibilidad cobran un papel fundamental, pues permiten hacer una redistribución de lo sensible que fragmente y enfaticé otros modos y ángulos de la mirada. Aquí el rol del espectador es resignificado; ya no se encuentra en una posición pasiva, pues no está a salvo del escenario, sino que se vuelve activo, tanto por la nueva posición de su mirada como por la interpelación afectiva. Esta última tiene la pretensión de movilizarlo hacia un estado de toma de conciencia, al modo brechtiano (aunque los medios sean otros).

En tercer lugar, la figura del teatro testimonial permite, además, reflexionar sobre estas formas de ver. Aquí se hace patente el dolor del discurso confinado al silencio. El acto de testimoniar, en este sentido, devuelve a lo no dicho e irrepresentable un estatuto de realidad. Es la realidad de cobrar existencia en el escenario, acto que implica una potencia política de exponer lo no dicho, lo no mostrable. Tal mostración, encarnación del testimonio, implica una vinculación afectiva con efectos transformadores, tanto en quien realiza la *performance* como en quien la especta.

Por último, y quizás de forma más genérica, todo este trabajo puede interpretarse desde la idea de una imagen teatral. La imagen teatral nos indica un modo de aparecer de los cuerpos en escena, que no es la mera representación mimética, sino la materialización de imágenes cuya fuerza afectiva traduce una potencia política. En el caso de los trabajos de Kamar, la imagen teatral conjura un régimen de lo que es visible y de lo que no; es decir, utiliza los dispositivos teatrales como una forma de reconfigurar el reparto entre lo visible y lo irrepresentable, lo dicho y lo silenciado. En otras palabras, permite darle voz y presencia a aquello que no lo tenía. De allí la importancia de la imagen de la herida en la obra analizada. Las imágenes teatrales que presentan (no representan) la herida muestran ese lugar en el que una imagen puede tocar lo irrepresentable por medio de la marca de un suceso doloroso. La herida, así, da cuenta de lo real y lo real se manifiesta en la imagen teatral de la herida testimoniada.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2005). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.* (2^a ed.). Pre-textos.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias.* Adriana Hidalgo.
- Antacli, P. (2012). Aby Warburg de psico-historiador sismógrafo de las pasiones humanas. *Revista Estampa*, 11, 56-67.
- Burucúa, J. E. (2006). *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte.* Biblos.
- Corzi, M. (2019). Kamar, una postura política sobre la mujer y sus tragedias. *Ágora*, 4 (7), 26-45. <https://revistaelectronica.unlar.edu.ar/index.php/agoraunlar/article/view/465>
- Corzi, M. (14 de diciembre de 2020). *Nosotras en el espejo. Desmontaje audiovisual.* [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=lcCelyH7W90&ab_channel=MIRIAMCORZI
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia.* (6^a ed.). Pre-textos.
- Didi-Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Abda Editores.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo.* Abada Editores.
- Hang, B. y Muñoz, A. (Eds.) (2019). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas.* Caja Negra.
- López Francia, D. (2022). De la realidad a la escena. Vulnerabilidad y potencia política en el teatro testimonial. *Tesis (Lima)*, 15(21), 373-385. <https://doi.org/10.15381/tesis.v15i21.25221>
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro.* Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado.* Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política.* Prometeo.
- Taylor, D. (2015). *Performance.* Asunto Impreso.
- Valenzuela, J. L. (2021). *Bye-bye Stanislavski?* Argus-a.

FICHA TÉCNICA

NOSOTRAS EN EL ESPEJO

ARGENTINA – Teatro La Kanoa de Papel, Ciudad de La Rioja

Estreno

28 de julio de 2014

Dramaturgia y actuación

Miriam Corzi

Dirección artística

Daniel Acuña Pinto

Montaje, utilería y vestuario

Kamar, teatro de la luna

Fotografía

Ismael Fuentes Navarro

Asesoramiento en la temática

Ministerio de la Mujer, Grupo “Volver a vivir” (La Rioja)





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.

