



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**



ÁNIMA SOLA: CUERPO, ACONTECIMIENTO Y DIMENSIÓN ÉTICA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

J. Carlos Domínguez Virgen
María Cristina Tamariz Estrada

NOTA SOBRE LOS AUTORES

J. Carlos Domínguez Virgen 

Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México.
Correo electrónico: jdominguez@institutomora.edu.mx

María Cristina Tamariz Estrada 

Universidad Autónoma Metropolitana-Cuajimalpa, México.
Correo electrónico: mcestrada@cua.uam.mx

Recibido: 02/06/2023

Aceptado: 04/10/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.010>

RESUMEN

En este artículo, tomamos *Ánima Sola*, una pieza teatral sobre feminicidios, como punto de partida para problematizar cómo desde la creación escénica se asume la responsabilidad ética de la representación de las víctimas de la violencia. Revisamos la noción de *acontecimiento*, un concepto discutido en diferentes disciplinas incluyendo el Teatro y las Artes Escénicas. Utilizando como aproximación metodológica la historia oral, más concretamente entrevistas a profundidad a las actrices implicadas en el proyecto, proponemos el concepto de *acontecimiento en una trayectoria vital* como aspecto analítico que complementa otras definiciones, entre ellas la de *acontecimiento teatral* (Dubatti, 2017) y la de acontecimiento como conjunto de efectos que superan sus causas (Žižek, 2014). El marco conceptual se basa en la fenomenología de Merleau-Ponty (2002) y en las reflexiones sobre ética y representación de José Antonio Sánchez (2016), entre otros, para revelar que *Ánima Sola*, como texto dramático, exige una disposición e involucramiento desde la subjetividad de las actrices, un acontecimiento que se expresa como manifestación ética de la representación.

Palabras clave: representación, ética, cuerpo, violencia, acontecimiento

ÁNIMA SOLA: CORPO, ACONTECIMENTO E DIMENSÃO ÉTICA NA REPRESENTAÇÃO DA VIOLÊNCIA

RESUMO

Neste artigo, tomamos *Ánima Sola*, uma peça sobre feminicídios no México, como ponto de partida para problematizar a forma como a criação cénica assume a responsabilidade ética de representar as vítimas de violência. Revisitamos a noção de *acontecimento*, um conceito discutido em diferentes disciplinas, incluindo o Teatro e as Artes Cênicas. Usando a história oral como abordagem metodológica, mais especificamente entrevistas em profundidade com as atrizes envolvidas no projeto, propomos o conceito de *acontecimento numa trajetória de vida* como um aspecto analítico que complementa outras definições, incluindo *acontecimento teatral* (Dubatti, 2017) e acontecimento como um conjunto de efeitos que ultrapassam as suas causas (Žižek, 2014). O quadro conceitual baseia-se na fenomenologia de Merleau-Ponty (2002) e nas reflexões de José Antonio Sánchez (2016) sobre ética e representação, entre outros, para revelar que *Ánima Sola* como texto dramático exige uma disposição e envolvimento da subjetividade das atrizes, acontecimento que se expressa como manifestação ética da representação.

Palavras-chave: representação, corpo, violência, acontecimento

ÁNIMA SOLA: BODY, EVENT, AND ETHICAL DIMENSION IN THE REPRESENTATION OF VIOLENCE

ABSTRACT

In the article, we take *Ánima Sola*, a play about femicides in Mexico, as a starting point to problematize how stage creation assumes the ethical responsibility of representing the victims of violence. We review the notion of *event*, a concept discussed in different disciplines including Theater and Performing Arts. Using oral history as a methodological approach, more specifically in-depth interviews with the actresses involved in the project, we propose the concept of *event in a life trajectory* as an analytical aspect that complements other definitions, including that of *theatrical event* (Dubatti, 2017) and that of event as a set of effects that surpass their causes (Žižek, 2014). The conceptual framework is based on Merleau-Ponty's phenomenology (2002) and José Antonio Sánchez's reflections (2016) on ethics and representation, among others, to reveal that *Ánima Sola* as a dramatic text demands a disposition and involvement from the subjectivity of the actresses, an event that is expressed as an ethical manifestation of representation.

Keywords: representation, ethics, body, violence, event



ÁNIMA SOLA: CUERPO, ACONTECIMIENTO Y DIMENSIÓN ÉTICA EN LA REPRESENTACIÓN DE LA VIOLENCIA

Ánima Sola (2010), obra de teatro de la autoría de Alejandro Román, es el punto de partida para discutir, desde la creación escénica y una perspectiva testimonial, la responsabilidad ética de la representación de las víctimas de la violencia, específicamente, de los feminicidios. La obra de Román se inscribe en la corriente dramática nombrada por José Sanchis Sinisterra como *narraturgia*, un estilo híbrido entre el teatro y la narrativa. En esta corriente, se encuentran jóvenes dramaturgos nacidos después de 1968 como Alejandro Ricaño, Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio, Edgar Chías, entre otros. Se trata de un estilo que apela al relato escénico como recurso dramático para abordar distintos temas, incluyendo la violencia extrema (Bixler, 2018).

La puesta es dirigida por Guillermo Navarro y cuenta con diez años de trayectoria, más de ciento treinta y cinco funciones y presencia en festivales, tanto en México como en Biarritz, Francia. En la obra, los espectadores se adentran en una escenografía que forma un altar de personas desaparecidas, objetos dispersos, muñecas, fotografías, fotocopias de Alertas Amber.¹ Los rostros de mujeres extraviadas se difuminan en un *collage* de ausencias. Nos topamos con la presencia de la ausencia, la voz del silencio: 426 feminicidios registrados en México en 2015, según cifras oficiales del Instituto Nacional de las Mujeres (2019); 601 en 2016; 766 en 2017; 906 en 2018; 748 en 2019... La realidad del México feminicida.

Tres personajes femeninos darán testimonio de su muerte desde las geografías del horror en latitudes cooptadas por el miedo: Tijuana, Ciudad Juárez y la Sierra de Guerrero. Adriana de 30 años, dedicada al cuidado de su hijo y su hermana menor, recrea humillaciones, tortura y todo el sufrimiento de una muerte violenta. En Juárez, Carmen de 27 años, alterna episodios de maltrato a su hijo de 12 años, con la historia de abusos de una mujer migrante condenada a trabajar en las maquilas. Finalmente, Erika de 18 años recrea la dinámica del crimen organizado en el sur del país, la misma que arrasó bosques y pueblos. Así, desde la voz de las mujeres que de a poco se borra, el público corrobora el vínculo entre cuerpo y lenguaje, a partir de la memoria del sufrimiento que solo se hace inteligible entre silencios, porque con el cuerpo se ofrece el testimonio del dolor. La pregunta que articula el presente trabajo apunta a cuestionar las implicaciones éticas en la representación de las víctimas de la violencia.

En este análisis, retomamos el concepto de *acontecimiento* para dar cuenta de un cambio en las subjetividades de quienes intervienen y dan voz a las víctimas. La premisa de este trabajo es relativamente sencilla: no es posible hablar de ética en la representación si el acontecimiento se *circunscribe* a la escena; en pocas palabras, no es posible hablar de ética en la representación si no se registra una modificación en la experiencia fenomenológica del propio intérprete, del creador escénico en general. Esta premisa conlleva varios retos, tanto teóricos como metodológicos. En el campo teórico, es necesario abordar y problematizar las nociones de representación y de acontecimiento, ampliarlas en línea con nociones de corte fenomenológico y entender sus posibles vínculos.

1 Protocolo que activan las autoridades de seguridad pública en México cuando se registra algún caso de secuestro infantil.

En el campo metodológico, el trabajo abreva de la historia oral, en particular de las entrevistas temáticas de vida como principal estrategia para recopilar información, construir hipótesis y detonar un diálogo con los aspectos teóricos mencionados anteriormente. Aunque nuestra investigación aborda el caso específico de *Ánima Sola* a partir de los testimonios de Alejandro Román, de Guillermo Navarro y de Yazmín Jáuregui, Úrsula Escamilla y Pilar Castillo (las tres actrices que han formado parte del elenco por casi una década), las conclusiones nos invitan a reflexionar sobre la utilidad y la pertinencia de explorar los cruces entre la fenomenología y la historia oral como alternativa para estudiar otros procesos de creación escénica.

José Antonio Sánchez, en su libro *Ética y Representación* (2016), apunta sobre la potencia política de la teatralidad como una cualidad que superpone en una sola práctica, la escénica, las tres distinciones conceptuales de la representación: la de imaginar, la de sustituir y la de hablar por los otros. La potencia integradora de la representación, no obstante, se puede orientar hacia el bien común o, en su detrimento, a intereses particulares. Por ello, la representación, en nuestro caso, la representación escénica supone un conflicto donde se manifiesta una decisión ética.

Sin profundizar en la pregunta por lo ético, Sánchez (2016) lo define como aquello que se pone en juego cuando los individuos toman decisiones que afectan a los otros, de ahí que la ética se manifieste en la práctica. Únicamente cuando la actividad artística se aborda desde la práctica es posible problematizar la cuestión ética, no así cuando se define desde la producción, es decir: “al asumir la dimensión social y procesual de la creación artística, necesariamente se retoma la cuestión de la ética” (Sánchez, 2016, p. 39).

Construyendo sobre las ideas de José Antonio Sánchez (2016, p. 57-64), diremos que la representación se refiere, en términos generales, a la maniobra mediante la cual se hace presente algo o alguien que está ausente. Por ejemplo, el actor que participa en una representación dramática pretende ponerse en el lugar del otro para hacerlo presente en el escenario. Si bien es cierto que se busca emular algunos rasgos y características de ese otro ausente, el actor nunca deja de ser él mismo, de usar su cuerpo, de tal forma que la mimesis nunca es total. Su representación se convierte entonces en un referente que simboliza la presencia del otro y que permite que los espectadores lo imaginen (es decir, que hagan una representación mental). En este sentido, la representación hace referencia a la presencia del otro y de otros con características similares, pero no es equivalente a ningún tipo de delegación política. Representar al otro dramáticamente no significa que se pueda hablar en su nombre.

Sin embargo, la línea que divide el acto de representar dramáticamente y de hablar en nombre del otro es muy delgada y nunca es posible anularla por completo: para que esto fuese posible, el otro ausente tendría que apersonarse en escena y hablar por sí mismo, e incluso en ese caso, hablar solamente de él, sin referirse a nadie más. Entonces, ¿cómo escapar de este dilema ético? Más aún, ¿cómo lograr que el teatro siquiera se acerque un poco, en magnitud e importancia, a la representación ética de las víctimas en contextos tan violentos?

Con base en el trabajo del mismo Sánchez y de otros tantos autores como Susan Sontag (2018) o Jacques Rancière (2008), sugerimos que hay dos aspectos relevantes. Primero, la representación dramática no debe privilegiar la estetización de la violencia como forma de



dirigir (o desviar) la mirada. Segundo, el actor o la actriz en cuestión debe manifestar el compromiso de poner su propio cuerpo en riesgo, de modificarlo y de exponerlo con la finalidad de representar al otro de la manera más leal y fidedigna posible.

En la creación escénica, la interrogante por la dimensión práctica y sus implicaciones éticas se inscribe en el compromiso de los cuerpos, en una ética de las prácticas de los cuerpos, porque representar de una manera ética obliga al creador escénico, al actor, a la actriz, a *poner el cuerpo*. Pero ¿qué significa *poner el cuerpo*, esa expresión que se ha popularizado entre los directores de escena en México? ¿Y cómo se cruza esta discusión con las nociones de acontecimiento teatral? ¿Qué es y cómo definir el acontecimiento teatral cuando el teatro se ocupa de un problema tan grave como es la violencia? ¿Es posible que el teatro siquiera se acerque un poco, en magnitud e importancia, a la representación ética de las víctimas en contextos tan violentos?



▲ *Figura 1. Escena de **Ánima Sola**, Seminario Interdisciplinario Representaciones Contemporáneas en México (SIRECOM).*

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

La premisa que desarrollamos en las siguientes secciones es que un componente indispensable de la responsabilidad ética asociada al acto de representación radica en la apertura de las artistas involucradas a que el proceso creativo tenga impactos permanentes sobre sus cuerpos, en tanto formas de moverse y conocer el mundo. Cuando hablamos de un problema tan delicado como los feminicidios, las intérpretes y las creadoras escénicas deben estar dispuestas a que el proceso les cambie su visión del mundo, incluso su trayectoria de vida. A continuación, se discutirán las implicaciones conceptuales del *acontecimiento* desde una perspectiva que trasciende la creación escénica.

EL ACONTECIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA *POIESIS* TEATRAL

¿Cómo definir la noción de *acontecimiento*? Para los estudios teatrales, se trata de un concepto que prácticamente damos por hecho. A menudo hablamos del acontecimiento teatral como ese encuentro del espectador y del ejecutante en un mismo cronotopo. Escribe Dubatti (2017), años antes de que el mundo se viera afectado por la pandemia de la COVID 19, que el acontecimiento está entrelazado y es inseparable de la propia ontología teatral:

El teatro se define lógico-genéticamente como un acontecimiento constituido por tres subacontecimientos relacionados: el convivio, la *poiesis* y la expectación... Llamamos convivio o acontecimiento convivial a la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, un bar, una casa, etc., en el tiempo presente). El convivio, manifestación de la cultura viviente, diferencia al teatro del cine, la televisión y la radio, en tanto exige la presencia aurática, de cuerpo presente, de los artistas en reunión con los técnicos y espectadores, a la manera del ancestral banquete o simposio... (Dubatti, 2017, p. 32).

Más allá de si la pandemia de la COVID-19 nos ha obligado a replantear la presencialidad como elemento indispensable de la definición provista, hay un ingrediente que sigue siendo indispensable: la intersección entre dos trayectorias que son muy distintas, pero que se encuentran de manera casi fortuita en el tiempo y en el espacio (incluso si este encuentro es virtual): la trayectoria de los espectadores y de aquellos que participan en la creación escénica. Es ese encuentro, efímero y casi accidental, que suspende los ritmos de la cotidianeidad para dar paso a la *poiesis* y a la expectación, el que da lugar al acontecimiento teatral.

Lo cierto es que el *acontecimiento* no es campo exclusivo de los Estudios Teatrales. Aunque este concepto estuvo relativamente olvidado en la filosofía y en las ciencias sociales, bajo la premisa de que el interés de estos campos es estudiar la continuidad del mundo y las regularidades de la vida social, en las últimas décadas² hemos sido testigos de un creciente interés por explicar aquello que es extraordinario, que es singular, que rompe con la regularidad del día a día; que es improbable, accidental, discontinuo.

2 El interés renovado por la noción de *acontecimiento* se remonta cincuenta años atrás, cuando se registra un regreso de la historicidad en los estudios sociales franceses, ante la necesidad de estudiar lo imprevisible, lo extraordinario, las catástrofes, incorporando nociones de la termodinámica, de la teoría del caos, entre otras áreas (Dosse, 2017, p. 420).

Podemos hablar de al menos tres posturas o formas de pensar el *acontecimiento*. En primer lugar, desde la filosofía crítica francesa, el *acontecimiento* se vincula con la idea de ruptura epistemológica y cognitiva. El *acontecimiento* en esta vertiente interrumpe el régimen de conocimiento existente e inaugura uno nuevo, el suyo propio. El *acontecimiento*, pensado de esta manera, es indecible de acuerdo con el conocimiento actual. Es, según Dosse (2013), una *ruptura instauradora (kairós)*. Desde esta perspectiva, el *acontecimiento* inaugura su propio tiempo, modifica los horizontes de posibilidad y abre la puerta a futuros posibles... a nuevos futuros presentes.

En segundo lugar, la noción de *acontecimiento* también se ha hecho presente en diversas áreas de la literatura académica norteamericana, tales como las políticas públicas o la sociología histórica, con autores como James Mahoney (2000) a la cabeza. Para estos autores, hay una idea de ruptura, pero, en contraste con las propuestas desde la filosofía crítica francesa, esta es explicable a partir de lo que sabemos del mundo social en un momento dado. Es decir, el *acontecimiento* puede ser extraordinario y discontinuo, pero eso no lo hace ininteligible. Su explicación se encuentra en la manera en que un conjunto de sucesos y cadenas de causalidad registrados en el pasado se combina para, efectivamente, cambiar el horizonte de posibilidades futuras.

Finalmente, hay una noción de *acontecimiento* que es transversal a la filosofía y las ciencias sociales que se sostiene en el trabajo de Slavoj Žižek (2014). Para este autor y sus seguidores, el *acontecimiento* desborda sus causas y genera huellas que se registran a grandes distancias temporales del punto en el que se registró originalmente; es decir, su evidencia no está en el pasado o en el presente, sino en el futuro. Más aún, sus huellas no son permanentes, sino que pueden diluirse a lo largo del tiempo. Lo que hoy catalogamos como *acontecimiento*, puede dejar de serlo en algunos años o en algunas décadas.

A pesar de las diferencias, nos parece que es posible conciliar estas tres posturas si recordamos un aspecto que es transversal: el *acontecimiento* es indisoluble de su interpretación. Es decir, si un *acontecimiento* es percibido como tal o no, depende del sujeto. Es el sujeto, o los sujetos, los que cambian su manera de ver el mundo (haciendo eco de la filosofía crítica francesa), pero esto no significa que se eliminen los mecanismos causales conocidos (postura norteamericana). Es el sujeto, o los sujetos, los que pueden interpretar el pasado (desde el presente) y determinar cuáles son los horizontes posibles en el futuro; es decir, desde esta perspectiva, el *acontecimiento* está en tensión con el pasado (mecanismos causales que se combinan de manera extraordinaria) y con el futuro, pues el sujeto se transforma, ya no es el mismo (es un efecto que desborda sus causas).

En este cruce de definiciones entra en juego, como protagonista que toma por asalto el proscenio, la experiencia subjetiva de aquellos que participan en distintos procesos sociales y son afectados por estos. Al respecto, las fuentes orales nos ofrecen una ventana para entender la forma como los individuos experimentan y dotan de sentido a la realidad; para entender sus inquietudes, sus formas de pensar, en fin, los recuerdos y las anticipaciones que motivan su actuar y que dan forma a sus trayectorias de vida a lo largo de distintos cronotopos. La historia oral es un medio para identificar rupturas y cambios abruptos desde la perspectiva de los sujetos; es decir, para identificar acontecimientos que los han moldeado a lo largo de trayectorias que son personales, pero siempre están en diálogo con el entorno inmediato y con los eventos que suceden en una escala mayor, el llamado macro contexto.

Por ejemplo, en su testimonio oral, Alejandro Román explica su involucramiento y compromiso con los temas de violencia, migración y desplazamiento de población. Al respecto, puede ubicar un momento particular, cuando en septiembre de 2006 en el noticiero nocturno, informan que en un *table dance* de Uruapan arrojaron seis cabezas con un mensaje escrito en una cartulina, la violencia como medio y miedo como mensaje. En palabras de Román (2021):

... a partir de ese momento, de yo ver esa noticia... empecé a escribir... entendí que ahí estaba mi ruta creativa, siendo un fotógrafo de guerra, pero en la literatura dramática. Entendí que mi objetivo era consignar mi momento histórico y plasmarlo en un texto dramático.



▲ *Figura 2. Escena de **Ánima Sola**, SIRECOM.*

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

Desde la perspectiva del dramaturgo, hay una transformación que sucede en estrecha conexión con el entorno. Se trata de un hecho que, interpretado por el sujeto, modifica de manera definitiva la forma como experimenta el presente y su percepción de las relaciones pasado-presente y presente-futuro. En los términos propuestos por Žižek (2014), se trata de un efecto que supera sus causas, un cambio en la trayectoria de vida: Román toma la decisión de convertirse en una suerte de documentalista sistemático de las violencias.

Alejandro Román, como dramaturgo, ha seguido su propio peregrinaje y de alguna manera ha puesto el cuerpo en su actividad teatral. Nos comparte en su entrevista de vida la forma como la idea del teatro llegó originalmente a su vida, todo un acontecimiento:

...literalmente, con la palabra teatro, así literalmente [me topé cuando era niño]... Mis abuelos... pidieron una enciclopedia que era muy moderna para ese momento, a finales de los setenta, una Enciclopedia Salvat... y entonces... me acuerdo de que era el [tomo] once, no sé, creo que el doce. Y cuando yo abro el libro... se abre justo en la palabra teatro, del teatro y el teatro, ¿no? Y entonces a la mitad de la página, enorme foto, preciosa foto a colores de un montaje muy contemporáneo de *Esperando a Godot*... se me hizo un universo muy, muy interesante y hay que sacarse esa espinita y no me la he podido sacar de la mente...que dicho sea de paso, *este oficio lo aprendí a chingadazos, así, literal, escribiendo y escribiendo, y escribiendo y escribiendo y echando a perder y desechando todo lo que aprendí de la teoría teatral básica*... [énfasis añadido en cursivas] (Alejandro Román, comunicación personal, 21 de noviembre 2021).

Román cuenta en otro pasaje de la entrevista que de pequeño vivía en el campo, en Chiconcuac, Morelos, y que no había prácticamente nada que hacer, ni siquiera la posibilidad de jugar con otros niños, y muchas horas la pasaba en la biblioteca de su abuelo, quien salió de Cuba perseguido, tras la caída del régimen de Batista. Y añade sobre su escritura:

...Mi escritura es animal, mi escritura es salvaje, mi escritura es... *una pelea de box en el ring*... Es algo *muy visceral*. De hecho, acá arriba tengo otro escritorio de acero inoxidable... *mesas de carnicero*, de acero inoxidable. *Yo me saco las vísceras y las expongo*. Y así son mis obras... *Y ese soy yo* [énfasis añadido en cursivas] (Alejandro Román, comunicación personal, 21 de noviembre 2021).

En *Ánima Sola*, premio Víctor Hugo Rascón Banda 2010, se alternan dos historias reales y otra reconstruida a partir de un seguimiento noticioso. La principal recrea el caso de una edecán en Tijuana que, en agosto de 2009, fue noticia por la crueldad de tortura a la que fue sometida antes morir. En la segunda historia, Román retoma la entrevista que le hace a un narcotraficante en Guerrero, producto de otra investigación sobre violencia y desplazamiento. Finalmente, la última aborda el caso de la maquila en Ciudad Juárez y la operación de una red de trata de personas. ¿Cómo representar estas historias sin objetivar y sin instrumentalizar a las víctimas, sin estetizar la violencia con fines efectistas? La experiencia fenomenológica a partir del acercamiento a la violencia por parte de los creadores escénicos y de las actrices

ofrece algunos indicios para responder esta pregunta. Por la naturaleza de los textos dramáticos de Román, la puesta en escena implicó un desafío mayúsculo tanto para el director, Guillermo Navarro, como para las actrices, el salto de la escritura a la representación.

ÁNIMA SOLA Y LA FENOMENOLOGÍA DEL CUERPO

Los acontecimientos están situados en la experiencia subjetiva, pues no hay eventos sin un sujeto en tanto estos no tienen lugar en el mundo objetivo. Por un lado, en contraste con la revelación cartesiana (pienso, luego existo), Merleau-Ponty (2002) sugiere que somos porque pensamos, pero este pensar siempre sucede con relación a un objeto determinado. No puede ser de otra manera porque no estamos separados del mundo y porque nos movemos en el mundo *con nuestros cuerpos*; pretender que la mente está separada del mundo constituye una ilusión intelectualista. Y, sin embargo, en contraste con la noción empirista, según la cual la percepción sucede de manera positiva, como un registro directo de los impulsos sensoriales, Merleau-Ponty (2002) sugiere que hay un aspecto de los fenómenos que sucede de manera negativa: es decir, podemos percibir incluso aquello que no vemos; percibimos el mundo como un todo y no como un conjunto de impulsos sensoriales aislados. El sujeto participa de manera activa en la interpretación y en la construcción del mundo, en la atribución de sentido al mundo.

Percibir, propone Merleau-Ponty (2002), es traer al presente la memoria de lo vivido en el pasado, de la relación que hemos establecido con el mundo a lo largo del tiempo, de las regularidades que hemos identificado tácitamente como parte de nuestro caminar en el mundo. “Percibir es recordar” y de esta manera es que el pasado se hace presente (Merleau-Ponty, 2002, p. 26). En este orden de ideas, el fenómeno de la percepción del mundo sucede por medio de nuestros cuerpos y, por lo tanto, el acontecimiento se registra también en dicho nivel: el acontecimiento modifica el cuerpo y es a partir de la experiencia subjetiva que podemos registrar dichas modificaciones. La historia oral constituye una estrategia metodológica que es privilegiada para recabar y analizar estos datos.

¿Cómo hablar de una representación ética de las víctimas de feminicidio si los cuerpos de las propias intérpretes no son modificados de alguna manera, si no hay acontecimiento a nivel corporal? ¿Cómo hablar de acontecimiento cuando dichas modificaciones no son duraderas o cuando las intérpretes no ponen en juego la manera en la que dan sentido al mundo? En el caso de *Ánima Sola*, el proceso de creación escénica llevó años y significó muchos sacrificios. Como relata la actriz, el proceso implicó desde el principio la necesidad de trabajar en su propio cuerpo: “para *Ánima* yo tuve que bajar veinte kilos, porque cuando yo llegué con Guillermo con ese texto yo pesaba 86 kilos y tenía 26 años y Adriana es una edecán y por mi peso tenía incluso problemas de movilidad...” (Yazmín Jáuregui, comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

Jáuregui reconoce que la motivación, al principio, estaba más en el terreno de la vanidad, pero se modificó paulatinamente:

...estamos hablando de un personaje que lo van mutilando en el transcurso de la hora y cuarto que dura [la puesta en escena]. Y no solamente te habla de Adriana, te habla también del violador, del secuestrador,

la hermana... Entonces, darle todos esos matices y sostenerlos de manera emotiva no lo podía hacer al principio, no entendía lo que significaba la violencia hacia la mujer y, de manera emotiva, era algo que no funcionaba conmigo en un inicio (Yazmín Jáuregui, comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

La violencia en su entorno estaba tan normalizada que no le permitía reflexionar sobre las distintas aristas del texto. Como relata en su testimonio, ella había sufrido distintos episodios de violencia desde niña, pero lo consideraba *normal*. Incluso durante el proceso de montaje, Jáuregui atravesaba por un momento complicado y, es solo hasta que comienza a acercarse y a comprender al texto de Román con mayor profundidad, que reflexiona sobre el significado de vivir inmersa en un contexto de constante violencia contra las mujeres.

El primer intento fallido de Jáuregui para construir el personaje fue acercarse al fenómeno de la violencia, pero de manera indirecta:

...al principio no tenía ningún otro recurso y lo que yo hacía era buscar vídeos en internet sobre las mafias, sobre cómo había sido asesinada Adriana... y, como no llegaba [actoralmente], era tanta mi desesperación que me encontré con esos videos que me dejaron muy mal como seis meses... (2021).

Jáuregui logró llegar actoralmente al personaje de Adriana de manera eventual a partir de la escucha y del acercamiento con organizaciones y fundaciones de mujeres que trabajan el tema. Esto le permitió conocer sus historias y reconocer que ella misma experimentaba una situación de violencia:

...Unos dos o tres años después fue cuando empecé verdaderamente a involucrarme... empiezo a conocer a muchísima gente de asociaciones, fundaciones, mujeres que se empiezan a acercar y empiezo a conocer sus historias. Cuando las leo me doy cuenta de que es la misma... la diferencia es que a mí no me habían matado, que no era tan grave por así decirlo. Me percaté de que *mi voz, mi cuerpo y todo tenía mucho que ver con lo que yo estaba pasando en ese momento...* Yo llegué actoralmente en el momento en el que verdaderamente me involucré con las mujeres y que las entendí, y que yo me entendí como mujer... [énfasis añadido en cursivas] (Yazmín Jáuregui, comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

Jáuregui experimenta el acontecimiento desde su propia subjetividad, desde el acercamiento y la escucha de las historias reales de la violencia, así se traduce desde su experiencia el *poner el cuerpo*. El asumir la historia de las víctimas adquiere un sentido experiencial a partir del contacto directo con quienes están involucradas en el círculo de la violencia y de reconocerse con ellas. En ese intercambio, las actrices dan voz a las víctimas; asumen las marcas de la violencia y las resignifican en el momento de la narración testimonial, frente a un oyente. El devenir que Jáuregui describe desde su experiencia en el proceso creativo de la obra implicó, en un primer momento, renunciar al virtuosismo para implicarse directamente y reconocerse en las experiencias violentas que recrea al personificar a Adriana.



▲ *Figura 3. Escena de **Ánima Solo**, SIRECOM*

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

Úrsula Escamilla, otra de las actrices, tuvo una experiencia similar cuando entró en contacto con las activistas y escuchó sus historias y compartió su sufrimiento:

...es esta obra la que a mí me sensibiliza y me abre el mundo hacia esas experiencias [de violencia]. Dar funciones para las familias de mujeres desaparecidas, para este tipo de colectivos y de asociaciones, pues sí, estar dando la función y estar escuchando a las mamás, a las hermanas de las desaparecidas, o de las mujeres asesinadas llorando, imaginando que su hija, su hermana, pasó por eso que le está pasando al personaje. Que esos pudieron ser sus últimos pensamientos, o sea, es tremendo, eso sí te parte el alma y... es cuando a mí me abrió los ojos de verdad. Y también tengo la fortuna de ponerlo en escena, y de ponerle una voz, y de ponerle un movimiento y un cuerpo... (Úrsula Escamilla, comunicación personal, 5 de mayo de 2021).

De vuelta al escenario, las tres mujeres que son retratadas en *Ánima Sola* sucumben a la muerte. Un lenguaje gestual recrea el momento en que Adriana, Carmen y Erika pierden la vida. El silencio y la oscuridad acompañan el duelo de las víctimas, de las familias que nombran en cada recuerdo; hay sufrimiento hasta el último aliento y, al final, el retorno a las compañías, los afectos, una suerte de restitución *post mortem*.

Adriana (Basurero de Tijuana):

Ya no puedo hablar

el Águila extiende la mano que tiene libre

¡Pásenme el cuchillo! dice

entonces, le dan el cuchillo al Águila

(...)

En eso la risa tierna de mi hijo

mi hermana y sus manos de porcelana escribiéndome:

no te vayas, te vamos a extrañar tanto, hermanita...

Mi madre con sus suaves manos acariciando mi pelo



▲ *Figura 4. Escena de Ánima Sola*

Fuente: Cortesía de Pili Pala, 2022.

*la sonrisa buena de mi padre
y mi hijo
su beso en mi mejilla
su miedo por las noches
un abrazo con el amor más puro del mundo
el dolor me abandona
el cuchillo en mi cuello*

Carmen (Ciudad Juárez):

*En eso alcanzo a ver a dos trocas negras que le cierran el paso a la ruta
dos cajones de muerto con llantas, aceleran su marcha
y se detienen frente a nosotras
en un parpadeo nos suben en las camionetas
son unos como cholos los que nos levantan
son los mentados Barrio Azteca
Luego la imagen de mi hijo se incendia en mi mente
luego sus ojos de gato montés se cierran para siempre
luego, me veo de nuevo en mi tierra
ahí estoy en el Barreal entre los cafetales*

Erika (Sierra de Guerrero):

*De pronto todo se pone negro
¿por qué está tan oscuro todo?
quiero moverme, pero no puedo
En eso la media docena de judiciales
anuncian por el radio su hallazgo
y entre tanta clave lo único que alcanzo a entender es:
Todas están muertas ...
¡No! ¡yo no estoy muerta!
¡yo estoy embarazada! ...
Eso quiero gritarles pero mi garganta es una laguna seca
quiero hacerles una seña pero esos judiciales levantan mi cuerpo
y lo meten en una bolsa negra (Román, 2022).*

La escena final de *Ánima Sola* recrea la atmósfera del horror que enmarca la muerte de los tres personajes, en bolsas que guardan cuerpos inertes, sometidos al dolor. Una parte sustantiva tiene lugar después del acontecimiento teatral, un intercambio y ejercicio de escucha entre el director escénico, las tres actrices que le dieron voz y cuerpo a los personajes de Adriana, Carmen y Erika y los asistentes. Es común que en este espacio el público tome la palabra y reconozca su propia vulnerabilidad en un ejercicio catártico y de empatía, donde se visibilizan las violencias cotidianas que culminan en actos como la desaparición y el homicidio. Es así como *poner el cuerpo* se traduce en una disposición de renuncia personal en beneficio de un colectivo, en palabras de Sánchez (2016), de un proyecto de convivencia.

Se ha registrado el acontecimiento teatral en los términos sugeridos por Dubatti (2017), *convivio, poiesis y expectación*, previamente citados. Sin embargo, el acontecimiento también se ha registrado en otro nivel, más allá del público, afuera de los recintos en los que se ha representado *Ánima Sola*, en los cuerpos de las tres intérpretes y, por lo tanto, en su forma de moverse en el mundo, de dotarlo de sentido. Como lo explican las tres actrices en sus testimo-

nios, el trabajo en *Ánima Sola* representó transformaciones importantes en sus trayectorias de vida. Para Yazmín Jáuregui, el proceso de entender las circunstancias de su personaje y de, literalmente *poner el cuerpo* para representarla, modificó su forma de trabajar como actriz y cambió la forma en la que se percibe como mujer y como persona:

Para mí, algo que yo encontré detrás de esta obra y del teatro en general fue la libertad de ser y eso es algo que yo no encontraba en mi vida, ¿no? El hecho de pensar que, en mi cuerpo, que la forma de mi cuerpo genera que los hombres me deseen, o que genera que los hombres me odien, lo digo porque hay muchas historias, ¿no? El cuerpo es objeto del deseo, al final del día... entonces, entender eso pudiera parecer fácil, pero no lo es... (Yazmín Jáuregui, comunicación personal, 28 de mayo de 2021).

Poner el cuerpo se manifiesta como un proceso subjetivo complejo que no se limita a su literalidad, a plantarse en el escenario y actuar frente al auditorio, sino a asumir el riesgo de la exposición y ser coherente, implicarse corporalmente en la realización (Sánchez, 2016). En consonancia con este propósito, Román (2021) comenta:

[*Ánima Sola*] Me gusta porque más allá de si están logrados los aspectos de virtuosismo histriónico, abrevia en el activismo y es el objetivo de la obra, va en ese tenor, me gusta, me da esperanza cada vez que ellas se presentan porque el objetivo era visibilizar el monstruo del feminicidio y ellas lo llevan a esa dimensión...

El testimonio de Úrsula Escamilla también nos ofrece una ventana para entender sus estrategias de acercamiento al personaje y la manera en que su participación en *Ánima Sola* modificó su trayectoria de vida:

...algo que me ayudó mucho fue cuando Memo nos pide, pues, una canción para [nuestros personajes]. “Ustedes deciden para qué momento” ... y yo estaba busque y busque. Y de repente saco esta canción de Guanajuato³ que se llama *Tierra de mis amores*... empieza así: “entre sierras y montañas y bajo un cielo azul...” y digo: “Claro, pues es el mismo escenario de Érika, ¿no?” “...como en una inmensa hamaca, bañada por el sol” ¡Claro, es el mismo escenario de Érika! Y ahí es donde yo empiezo a abrirle la puerta a Érika, ¿no? Ahí es donde yo me empiezo a poner, de alguna manera, cercana a su historia, con mis propias vivencias de niña en la Sierra de Guanajuato, en la Sierra de Santa Rosa... empiezo a agarrar cositas de mi propia historia personal, para entender cómo ella creció... (Úrsula Escamilla, comunicación personal, 5 de mayo de 2021).

El trabajo de *poner el cuerpo* para Pilar Castillo se expresó desde que inició la exploración del texto con la guía del director y asumió el desafío de enfrentarse a *Ánima Sola*:

3 Úrsula Escamilla nació y creció en Guanajuato.

El texto de Román, nunca me había enfrentado a un texto tan complicado y tan rico porque es precioso su texto, eh. He tenido una evolución... El proyecto de *Ánima* me ayudó a crecer más como actriz, explorar otros parámetros que yo no sabía que tenía en cuestión sensorial, en cuestión corporal, en cuestión de memoria también, en cuestión de toda mi corporalidad... la voz también, porque de repente yo veo el video de la obra y hasta me sorprende porque digo: "Esa no es mi voz, la voz de Pilar, esa no es mi voz". Me ha hecho más madura en cuestión actoral y como mujer, como persona... (Pilar Castillo, comunicación personal, 27 de mayo de 2021).

Los acontecimientos que resultan del proceso de montaje de *Ánima Sola* afectan a las tres actrices, de distintas maneras, pero siempre se registran a nivel corporal y son resultado de esa búsqueda por la empatía con sus respectivos personajes. Sobre este punto, en línea con Krasner (2006), la empatía no es una reacción meramente afectiva, sino que tiene también un rol cognitivo. Es a través de la imaginación empática que el espectador puede entrar en contacto con una circunstancia de vida que es tremendamente diferente a la suya. La empatía es una forma de conectar espacios sociales que normalmente son muy distantes entre sí (ejemplo: el espectador que se sienta cómodamente a presenciar una función de teatro y la terrible realidad que han experimentado las víctimas de feminicidio en México).

Sin embargo, es improbable que se despierte la imaginación empática en el espectador si esta no existe en el intérprete. En el caso de las actrices de *Ánima Sola*, esto requirió un trabajo arduo en la construcción de cada historia y de cada personaje, así como un acercamiento responsable a la problemática de los feminicidios en general, a partir de revisar estadísticas, llevar a cabo las investigaciones pertinentes y sostener pláticas con académicos y organizaciones de la sociedad civil especializadas en el tema, principalmente escuchando las experiencias de las víctimas a quienes representan. Además, ha sido necesario que cada una de ellas ponga el cuerpo en escena; es decir, en los términos que menciona el propio José Antonio Sánchez (2016), que cada una esté dispuesta a interpretar desde la disciplina y el rigor y, sobre todo, asumiendo el riesgo de ser afectadas profundamente por dicha experiencia escénica.

A esto nos referimos con *poner el cuerpo*, al proceso de involucramiento que describen las tres actrices en sus testimonios y que no necesariamente está asociado al virtuosismo desmedido, sino a la disposición de modificar sus cuerpos fenomenológicamente, en tanto formas de moverse, conocer y coconstruir el mundo. En este sentido, hay un cambio en la trayectoria de vida, consecuencia del proceso de montaje, y es esta transformación lo que nos permite hablar de un acontecimiento más allá del momento concreto del espectáculo.

CONCLUSIONES

En resumen, ¿cómo asumir desde la creación escénica la responsabilidad ética de la representación de las víctimas de la violencia? ¿Podemos adelantar algunas reflexiones a partir de las propias trayectorias de vida, registradas por medio de la historia oral en tanto estrategia metodológica, así como de las tensiones entre la ética de la representación, la fenomenología de la percepción y el acontecimiento?

La caracterización que hace Alejandro Román de *Ánima Sola* como un poema dramático ofrece algunas pistas. En primera instancia, no se trata de un texto dramático convencional, pues exige una disposición e involucramiento personal desde la subjetividad de las actrices en ese llamado a *poner el cuerpo*. Es en esa apelación donde se manifiesta la dimensión ética de la representación, la cual tiene lugar cuando el acontecimiento trasciende el contexto escénico y se inscribe en la experiencia fenomenológica del intérprete o el creador.

El acontecimiento se expresa como una *ruptura instauradora*, a nivel individual, la cual desborda sus causas en el pasado, reconfigura los horizontes de posibilidad a futuro y exige la mirada en retrospectiva de un sujeto interviniente. Desde este posicionamiento, las trayectorias analizadas dan cuenta de ese punto de ruptura y transformación subjetiva. En Alejandro Román, por ejemplo, se materializa cuando se reconoce como un *documentalista sistemático de las violencias* y puede situarse en el momento exacto donde tiene lugar esa ruptura que reorienta su papel como creador escénico.

En la trayectoria de Jazmín Jáuregui, se puede rastrear desde su narrativa el momento de quiebre que le permitió llegar actoralmente al texto de *Ánima Sola*, a partir del contacto y la escucha de las víctimas de la violencia que estaba representando; una escucha que le permitió, además, aceptar las propias violencias padecidas y acceder a un involucramiento real desde la experiencia. De esta manera, el *poner el cuerpo* se traduce en la transformación de las subjetividades de quienes en retrospectiva advierten esa ruptura instauradora propia del acontecimiento. Esa transformación permite a las actrices ofrecer con su cuerpo el testimonio del dolor. Así, la responsabilidad ética de la representación de las violencias involucra un cambio en el intérprete y creador escénico, en su propio cuerpo, desde su experiencia subjetiva.

Por último, en el espectador, el involucramiento con la experiencia del dolor de las víctimas se aborda a partir de la imaginación empática, donde la emoción tiene un rol cognitivo. La empatía permite un acercamiento con la realidad del México feminicida, lo cual permite dignificar a las víctimas. La dimensión ética de la representación se materializa en ese *poner el cuerpo* cuando el dolor que se describe tiene la posibilidad de residir en otro cuerpo y potenciar la capacidad de los sobrevivientes para superar los sufrimientos inscritos en sus trayectorias de vida.

Si regresamos al cuestionamiento inicial sobre las implicaciones éticas en la representación de las víctimas de la violencia, los testimonios por parte de actrices y creadores escénicos nos devuelve a la premisa de una forma particular de representación que exige la escucha del otro, el encuentro en ausencia, pero sobre todo la disposición de hacer presente al otro en su integridad corporal y subjetiva. Sánchez (2016) advierte que la legitimidad del arte dramático pasa por una decisión ética, lo que implica devolver el poder a aquellos cuya potencia se usa. Esa premisa se cumple a cabalidad desde las prácticas en la creación escénica de *Ánima Sola*.

REFERENCIAS

- Bixler, J. (2018). Historias para ser contadas y la onda de la “narraturgia” en el teatro mexicano del nuevo milenio. *Revista de Estudios Hispánicos*, 52(2), 505-525. <https://muse.jhu.edu/article/705012/pdf>
- Dosse, F. (2013). El acontecimiento histórico entre Esfinge y Fénix. *Historia y Grafía*. 41, 13-42. Departamento de Historia.
- Dosse, F. (2017). *Historia del Estructuralismo. Tomo II. El Canto del Cisne, 1967 hasta nuestros Días*. Akal.
- Dubatti, J. (2017). *Introducción a los estudios teatrales*. ATUEL.
- Instituto Nacional de las Mujeres (10 de octubre de 2019). *Desigualdad en Cifras. Año 5, Boletín No. 10*. http://cedoc.inmujeres.gob.mx/documentos_download/BA5N10.pdf.
- Krasner, D. (2006). Empathy and Theater. En Krasner, D. y Saltz, D. (Eds.), *Staging Philosophy. Intersections of Theater, Performance, and Philosophy* (pp. 255-277). Universidad de Michigan.
- Mahoney, J. (2000). *Path Dependence in Historical Sociology. Theory and Society*. Springer.
- Merleau-Ponty, M. (2002). *Phenomenology of Perception*. Routledge.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- Román, A. (2022). *Ánima Sola*. [Obra de teatro]. Teatro la Eme, Auditorio del Instituto Mora.
- Sánchez, J. A. (2016). *Ética y representación*. Paso de Gato.
- Sontag, S (2018). *Ante el dolor de los demás*. Penguin Random House.
- Žižek, S. (2014). *Event*. Penguin Books.



FICHA TÉCNICA

ÁNIMA SOLA

MÉXICO – Auditorio del Instituto Mora

Estreno

22 de septiembre de 2022 (reposición, original de 2010)

Compañía

La Eme de México

Dramaturgia

Alejandro Román

Dirección

Guillermo Navarro

Elenco

Yazmín Jáuregui, Pilar Castillo y Úrsula Escamilla

Espacio escénico

Guillermo Navarro

Producción ejecutiva

Yazmín Jáuregui

Producción

Teatro de la Eme y Yazmín Jáuregui





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