

KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

ISSN: 2955-8697



Departamento de
Artes Escénicas



PUCP



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

ISSN: 2955-8697



Departamento de
Artes Escénicas



PUCP

KAYLLA

N° 1, 2022

Revista del Departamento Académico de Artes Escénicas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Edición: Noviembre 2022

Editores:

Aurelio Tello Malpartida (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Lucero Medina Hú (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Rodrigo Benza Guerra (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Consejo Editorial:

Mirella Carbone Dagnino (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Alberto Isola De Lavalle (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mónica Silva Macher (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Asistente editorial:

Emilia Fernández Fernandez

Corrección de estilo:

Wordpal S.A.C.

Diagramación:

Origen Peregrino

Depósito Legal:

N° 202301621



Esta obra está bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

© Pontificia Universidad Católica del Perú.
Departamento Académico de Artes Escénicas
Av. Universitaria 1801 San Miguel, Lima 32, Lima - Perú
ISSN-e: 2955-8697

KAYLLA

Kaylla, palabra quechua asociada a borde, orilla y lindero, que no solo demarca un espacio de otro, sino que pone énfasis en lo fronterizo como zona de transición y contacto activo.

Kaylla es una revista de periodicidad anual que cuenta con una convocatoria permanente y un número temático, el dossier se publica en el mes de noviembre en formato digital.

Temática: *Kaylla* ofrece un lugar de encuentro para las artes escénicas generando reflexión desde contenido teórico y práctico en temas como performance, teatro, danza, música, creación y producción escénica, y sus cruces multi, inter y transdisciplinarios.

Como revista especializada en las artes escénicas, *Kaylla*, está dirigida principalmente a investigadores, artistas y estudiantes interesados en nuestras líneas temáticas. El objetivo de la revista es difundir los avances y resultados de investigaciones, así como teorías, metodologías y debates en el área. Recibimos manuscritos en español, portugués e inglés.

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/.

El contenido de los artículos publicados es de responsabilidad exclusiva de sus autores. Se permite la reproducción del contenido para fines académicos, siempre que se cite adecuadamente la fuente.



LISTADO DE REVISORES

Alberto Isola	Pontificia Universidad Católica del Perú
Alex de Souza	Instituto Federal de Santa Catarina
Alfonso Santistevan	Pontificia Universidad Católica del Perú
Alicia Aisemberg	Universidad de Buenos Aires
Amira Ramírez	Pontificia Universidad Católica del Perú
Ana Alvarado	Universidad Nacional de las Artes
Andrés Grumann Sölter	Pontificia Universidad Católica de Chile
Christians Luna	Revisor independiente
Clare Leslie Craighead	University of KwaZulu-Natal
Constanza Arraño Astete	Universidad Alberto Hurtado
Fernando Cid Lucas	Universidad de Valladolid
Gino Luque	Pontificia Universidad Católica del Perú
Julio del Valle	Pontificia Universidad Católica del Perú
Julio Mendivil	Universidad de Viena
Laura Estefanía Castro Cruz	Universidad Veracruzana
Lliane Loots	University of KwaZulu-Natal
Maria Thereza Oliveira Azevedo	Universidade Federal de Mato Grosso
Marina Henriques Coutinho	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Marino Martínez	Escuela Superior de Arte Folklórico "José María Arguedas"
Marissa Béjar	Pontificia Universidad Católica del Perú
Natalia Calderón García	Universidad Veracruzana
Ricardo Torres Miguel	Universidad Nacional Autónoma de México
Violetta Brázhnikova Tsybizova	Universidad Waseda
Yael Bitrán Goren	Instituto Nacional de Bellas Artes

ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Artes escénicas y generación de diálogo en tiempos de crisis

Aurelio Tello Malpartida
Lucero Medina Hú
Rodrigo Benza Guerra

DOSSIER

13

Artes escénicas y generación de diálogo en tiempos de crisis

Para vivir mañana todavía:
Reconfiguraciones de la mirada y la memoria en el proceso de creación presencial y virtual de *Aliento y vacío*

Lucero Medina Hú
Cristina Velarde Chainskaia

31

The Poetics and Politics of Empathy:
Theatre as Education

Tim Prentki

48

Bailar sobre los escombros: colectivizando el luto, compartiendo el dolor
Conversaciones con la performance *Insuflación de una muerte crónica*

Sandra Bonomini Martínez

69

Temporary Performance Artist Communities
The Case Model of the Venice International Performance Art Week

Andrea Pagnes (VestAndPage)

97

La presencia del sikuri metropolitano en las protestas de noviembre del 2020 y dos de sus melodías

Francisco Javier Serrano Finetti

111

ENTREVISTA

Teatro en crisis/Crisis en el teatro
Rustom Bharucha, en conversación con Rodrigo Benza Guerra

Rodrigo Benza Guerra

125

RESEÑA

José Ignacio López Ramírez Gastón. Este futuro es otro futuro. Lima: Universidad Nacional de Música, 2022, 240 pp.

Pía Alvarado Arróspide

FLUJO CONTINUO

130

Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación

Jorge Dubatti

139

É possível habitar um corpo dançante?
Para uma anatomia furtiva dos afetos

Martha de Mello Ribeiro

154

El “Cuerpo-Marioneta”
en el teatro japonés

Scarlett Siqueira Do Valle

167

El teatro *Bunraku*:
la belleza y la tradición del mundo de las marionetas japonesas

Violetta Brazhnikova Tsybizova

183

Nuestro contemporáneo Óscar Liera:
Una crítica al autoritarismo de finales del siglo XX

Santos Javier Velázquez Hernández

ARTES ESCÉNICAS Y GENERACIÓN DE DIÁLOGO EN TIEMPOS DE CRISIS

Es con gran placer que presentamos este número inaugural de *Kaylla* – Revista del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Con esta publicación, buscamos contribuir a la generación de espacios para socializar experiencias y reflexiones de y sobre los distintos lenguajes propios de las artes escénicas, así como de sus entrecruzamientos y su relación con el entorno social.

El número está dividido en dos bloques: un *Dossier* temático y un grupo de textos de Flujo Continuo.

El *Dossier* “Artes escénicas y generación de diálogo en tiempos de crisis”, surge, en primera instancia, de la conciencia de que nuestro actuar como artistas fluye en constante interacción con el entorno social, el cual alimenta nuestra toma de decisiones y va marcando nuestra actuación como ciudadanos. En segundo lugar, partimos del hecho de que vivimos en permanentes crisis que condicionan nuestro actuar y nos confrontan con las posibilidades de imaginar otras narrativas para el futuro. Desde allí, nos preguntamos ¿cómo las artes escénicas pueden proponernos maneras para atravesar juntos/as las crisis?, ¿desde dónde y de qué forma sus poéticas y estéticas pueden contribuir a romper con las dicotomías y generar diálogo en beneficio de lo común?, ¿cómo esta vivencia es encarnada por los cuerpos individuales y colectivos de creadores/as y públicos?

Estamos saliendo, tal vez, de una de las peores crisis sanitarias de la historia moderna, pero estamos lejos de hacerlo de las distintas crisis que parecen arraigadas en nuestra humanidad. Guerras, corrupción, destrucción de la naturaleza y un largo etcétera siguen inundando nuestra vida cotidiana. ¿Qué papel cumplen las artes escénicas en estos contextos de crisis?, ¿cómo estas crisis afectan las prácticas escénicas y a quienes participan de ellas?

Estas y otras preguntas detonaron los textos de los distintos autores del *Dossier*, que consta de cinco artículos, una entrevista y una reseña. Son diversas miradas sobre la relación entre las artes escénicas y la crisis, donde el diálogo con la propia experiencia como artistas e investigadores toma lugar.

En “Para vivir mañana todavía: Reconfiguraciones de la mirada y la memoria en el proceso de creación presencial y virtual de *Aliento y Vacío*”, de Cristina Velarde Chainskaia y Lucero Medina Hú, se presenta una reflexión sobre dicha experiencia desde la mirada de los *performers* y su relación con el material escénico-audiovisual. Las autoras, directora y dramaturgista de la pieza, respectivamente, incorporan sus propias conversaciones al visitar la pieza, para explorar el lugar de la memoria corporal como detonante en la reescritura del material escénico, y como puente hacia el tejer colectivo dramático a distancia.

El ensayo de Tim Prentki, “The Poetics and Politics of Empathy: Theatre as Education” discurre sobre la importancia de desarrollar la empatía como un recurso para enfrentar los problemas del mundo, y abunda en cómo el teatro es uno de los mejores caminos para lograrlo. El autor incide en la importancia del trabajo teatral para formar a la juventud en el ejercicio de la empatía.

En “Bailar sobre los escombros: colectivizando el luto, compartiendo el dolor.

Conversaciones con la performance *Insuflación de una muerte crónica*” de Sandra Bonomini, la artista-investigadora revisita la performance del proyecto “Mujeres en cuarentena” de Brasil, desde una perspectiva feminista contrahegemónica, donde tienen lugar las posibilidades de vivir el luto y los afectos y cuidados que este tema despliega. En la propia escritura de Bonomini, su lugar de enunciación *tambalea*, tal y como los pensamientos y sentires alrededor del arte durante la pandemia. Desde esa incertidumbre, surge el diálogo con su propia biografía, para generar una conversación íntima con la muerte y la vida, a nivel personal y colectivo

“Temporary Performance Artist Communities. The model of the Venice International Performance Art Week” de Andrea Pagnes (VestAndPage) presenta, desde el testimonio de sus gestores, la experiencia de creación de comunidades en la Semana Internacional del Arte del *Performance* de Venecia, con énfasis en la importancia de generar espacios de encuentro con y desde las personas.

“La presencia del sikuri metropolitano en las protestas de noviembre 2020 y dos de sus melodías” es la contribución de un joven egresado de la Especialidad de Música de la PUCP, atento al papel que cumplieron los ejecutantes universitarios de siku o zampoña en el periodo de la crisis política del 2020 en el Perú. El autor, Francisco Javier Serrano Finetti, analiza dos de las piezas emblemáticas interpretadas en esas circunstancias.

El *Dossier* continúa con una entrevista realizada por Rodrigo Benza Guerra al dramaturgo y crítico de la India, Rustom Bharucha, titulada “Teatro en crisis/Crisis en el teatro”. En ella, se cuestiona que las artes escénicas deban tener un papel en las acciones para resolver las crisis y se plantea que, quizás, la verdadera crisis es el poco valor que le da la sociedad a los artistas.

Cerramos esta sección con la reseña del libro *Este futuro es otro futuro*, de José Ignacio López Ramírez Gastón, publicado este año por la Universidad Nacional de Música, elaborada por María Pía Alvarado Arróspide, compositora egresada de la Especialidad de Música de la PUCP y activa participante de la escena musical contemporánea.

¶

En la sección de textos de Flujo Continuo comenzamos con el artículo de Jorge Dubatti llamado “Expectatorialidad, expectación, expectativas, transexpectación” que trata principalmente sobre cómo el fenómeno de la expectatorialidad surge naturalmente de la teatralidad. Este texto está directamente en diálogo con el texto del mismo autor titulado “Actoralidad, actuación, actuaciones” (2002), publicado en *Conjunto*, revista de la Casa de las Américas.

El artículo “É possível habitar um corpo dançante? para uma anatomia anatomia furtiva dos afetos” de Martha de Mello Ribeiro, apunta a cómo se construye un cuerpo y se le prepara para la danza, como una suma de emociones, afectos y sentimientos, pero que requiere de una rehechura de todo un ecosistema que reúne cuerpo-alma-lenguaje-palabras.

Scarlett Siqueira Do Valle propone una colaboración escrita a partir de las notas y preguntas registradas en su diario de trabajo sobre el “cuerpo-marioneta”, una manera de entender el cuerpo del actor basada en el teatro *Bunraku*, uno de los tres grandes géneros tradicionales del teatro japonés, y en la película *Tambours sur la digue* (Tambores en el dique)

del Théâtre du Soleil, dirigida a crear un estilo de representación en el que los actores fungen como marionetas manejadas por marionetistas.

En esta sección tenemos un segundo texto que estudia el teatro *Bunraku*, titulado: “El Teatro *Bunraku*: La belleza y la tradición en el mundo de las marionetas japonesas”. Su autora, Violetta Brazhnikova Tsybizova, ahonda en el teatro de marionetas *Bunraku*. Hace un paralelo entre este y el teatro *Kabuki* y la proyección que han tenido desde sus orígenes en los siglos XVII y XVIII hasta el siglo XXI.

Por último, “Nuestro contemporáneo Óscar Liera: una crítica al autoritarismo de finales del siglo XX” de Santos Javier Velázquez Hernández, consiste en la revisión de tres obras políticas del destacado dramaturgo mexicano: *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) y *Camino rojo a Sabaiba* (1988), como la lúcida respuesta de un intelectual al autoritarismo de los gobiernos mexicanos en la década de los ochenta.

La PUCP, nuestra universidad, es un espacio abierto y generoso para la reflexión, la crítica y la discusión sobre el arte, la escena, la creación, la interpretación y la producción artísticas. Esperamos que esta publicación enriquezca el desarrollo e intercambio de saberes sobre y desde las artes escénicas en nuestra región y que, con la participación colectiva de artistas e investigadores, alcancemos a darle una larga vida a *Kaylla* en constante diálogo con el presente.

Agradecemos a todas las personas involucradas en este proceso.

Aurelio Tello Malpartida
Lucero Medina Hú
Rodrigo Benza Guerra
Editores

REFERENCIAS

Dubatti, J. (2022). Actoralidad, actuación, actuaciones. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (204), 6-8.
<http://www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php>



DOSSIER

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



PARA VIVIR MAÑANA TODAVÍA: RECONFIGURACIONES DE LA MIRADA Y LA MEMORIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN PRESENCIAL Y VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO¹

Lucero Medina Hú
Cristina Velarde Chainskaia

NOTA SOBRE LAS AUTORAS

<https://orcid.org/0000-0003-0769-8395>

Lucero Medina Hú, profesora auxiliar del Departamento Académico de Artes Escénicas y de la Maestría en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: lucero.medinah@pucp.pe

<https://orcid.org/0000-0001-9593-5447>

Cristina Velarde Chainskaia, profesora asociada del Departamento Académico de Artes Escénicas y de la Maestría en Artes Escénicas, Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: cvelardec@pucp.edu.pe

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.001>

¹ Para vivir mañana (1959) es un poemario del escritor peruano Washington Delgado. El poema que lleva este mismo nombre fue parte de los materiales escritos que también inspiraron la creación.

RESUMEN

La creación escénica colectiva presenta nuevos retos en la virtualidad. Otras formas de crear intermediales plantean la reorganización de los procesos creativos, del cuerpo y de la mirada de los y las artistas performativos. A partir de la experiencia situada de *Aliento y vacío*, montaje audiovisual cuyo proceso continuó de manera virtual e individual debido a la pandemia, analizamos cuáles son las relaciones que se instauran entre el artista performativo y su material escénico desde la virtualidad, tomando como referentes conceptos como la memoria corporal, la reescritura de los materiales y el tejer colectivo. A nivel metodológico, este trabajo ha implicado la revisión del material documental del proceso de investigación y la realización de entrevistas a los y las artistas performativos. Parte de la propuesta incorpora las conversaciones entre las autoras como dispositivos para generar una copercepción de la experiencia que analizamos, así como del proceso de escritura.

Palabras clave: afectos, cuerpo creación virtual, memoria, mirada

PARA VIVER O AMANHÃ AINDA: RECONFIGURAÇÕES DO OLHAR E DA MEMÓRIA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO PRESENCIAL E VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO

RESUMO

A criação cênica coletiva apresenta novos desafios na virtualidade. Outras formas de criar intermediários propõem a reorganização dos processos criativos, do corpo e do olhar dos artistas performativos. A partir da experiência situada de *Aliento y vacío*, uma montagem audiovisual cujo processo continuou de forma virtual e individual devido à pandemia, analisamos quais são as relações que se estabelecem entre o intérprete e seu material cênico a partir da virtualidade, tomando como referência conceitos como memória corporal, reescrita de materiais e tecelagem coletiva. A nível metodológico, este trabalho envolveu a revisão do material documental do processo de pesquisa e a realização de entrevistas com os intérpretes. Parte da proposta incorpora as conversas entre os autores como dispositivos para gerar uma co-percepção da experiência que analisamos e também do processo de escrita.

Palavras-chave: afetos, corpo, criação virtual, memória, olhar

SO THAT WE MAY STILL LIVE TOMORROW: RECONFIGURATIONS OF THE GAZE AND MEMORY IN THE FACE-TO-FACE AND VIRTUAL CREATION PROCESS OF ALIENTO Y VACÍO

ABSTRACT

The collective creation in performing arts presents new challenges in virtuality. Intermedial creations propose the reorganization of the creative processes, of the body and the gaze of the performing artists. Based on the situated experience of *Aliento y vacío*, short film, whose process continued in a virtual and individual way due to the pandemic, we analyze the relationships that are established between the performing artist and his creative material in virtuality, taking as references concepts such as body memory, the rewriting of materials and collective weaving. At a methodological level, this work has involved reviewing the documentary material of the research process and conducting interviews with the performing artists. Part of the proposal incorporates the conversations between the authors as devices to generate a co-perception of the experience we analyze as well as the writing process.

Keywords: affects, body, virtual creation, memory, gaze



PARA VIVIR MAÑANA TODAVÍA: RECONFIGURACIONES DE LA MIRADA Y LA MEMORIA EN EL PROCESO DE CREACIÓN PRESENCIAL Y VIRTUAL DE ALIENTO Y VACÍO

La creación escénica presentó nuevos retos en la virtualidad. Con ello, los modos de hacer y crear también se reconfiguraron y dieron lugar a preguntas sobre el lugar del cuerpo en la creación escénica en medio de la contingencia de múltiples crisis. En medio de esa contingencia también se situaron diferentes focos de reflexión sobre las creaciones escénicas en la virtualidad. En nuestro país, las instituciones educativas que ofrecen la carrera de Artes Escénicas propiciaron varios encuentros académicos para reflexionar sobre ello, y otros espacios culturales generaron encuentros con creadores y creadoras para compartir experiencias e inquietudes sobre sus formas de creación y producción. En el año 2020, las incertidumbres eran más palpables que en el 2021, pues en ese año la experimentación técnica y formal fue la brújula para que la escena se mantuviera viva en pantallas.²

Impulsadas por las preguntas que resonaron sobre el tema en esos años, buscamos compartir nuestras inquietudes a partir de la experiencia de *Aliento y vacío* (2021), creación audiovisual inspirada en el material escénico —creada de manera presencial y colectiva— del montaje de investigación de la Especialidad de Creación y Producción Escénica (PUCP).³ Este proceso se detuvo con el confinamiento y se retomó de manera virtual e individual debido a la pandemia originada por la covid-19. Volver a mirar los resultados nos permite navegar en la incertidumbre de ese momento y quizá en el panorama actual desde nuestra mirada como artistas investigadoras involucradas en el proceso.

Para este fin, hemos analizado la formulación del proyecto, el material documental del proceso de investigación-creación y el registro audiovisual, y nos hemos acercado a los sentires y pensamientos de las y los artistas performativos a través de entrevistas. Nosotras hemos sido testigos de diversas capas de la experiencia y creemos que la escritura de este texto nos permite escucharnos y profundizar en las resonancias del proceso. Por ello, como primer momento de nuestra reflexión, presentaremos los principios de investigación que tuvo el proyecto y que situaron el trabajo colectivo de los y las artistas performativos en el espacio. Luego, desarrollaremos dos ejes de reflexión que nos permitirán abarcar las premisas de la creación en la virtualidad. Como cierre, compartiremos algunas aproximaciones que nos permitan pensar y reimaginar el lugar del cuerpo a raíz de las creaciones en la virtualidad desde la experiencia de *Aliento y vacío*.

2 Entre las instituciones educativas que en 2021 motivaron espacios de discusión académica sobre el tema se encuentran la Universidad Científica del Sur con *Voces Escénicas del Sur: La escena contemporánea en debate*; la Escuela Superior de Arte Dramático, cuyo III Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD – ETTIEN tuvo como tema *El devenir del arte en tiempos de pandemia y pospandemia*; y la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través del Seminario Internacional bianual cuyo tema fue *La persistencia del cuerpo en tiempos de mediaciones y distancias*, así como la iniciativa de egresadas de Danza que realizaron el *Festival de Creaciones en danza* y motivaron el diálogo sobre las experiencias creativas en la virtualidad. Por su parte, la Universidad de Ciencias Aplicadas generó conversatorios con diferentes creadores de manera continua. Desde los espacios culturales, la Gerencia Cultural de la Municipalidad de Lima, así como otros espacios independientes vinculados con la danza, como fue el caso de Tremenda, también organizaron eventos para discutir sobre este tema. Cabe señalar que, en el país, los concursos de Estímulos a la Cultura del Ministerio de Cultura también incorporaron propuestas desde la virtualidad para sus rubros.

3 La dirección de *Aliento y vacío* estuvo a cargo de Cristina Velarde, quien tuvo como asistente de dirección a Jimena Acuña. La realización del montaje audiovisual estuvo a cargo de Javier Becerra Heraud, y Lucero Medina Hú tuvo la función de dramaturgista. La asistencia de investigación fue de Pilar Durand y Analucía Rodríguez. El diseño sonoro y la composición musical fueron de Ulises Quiroz. El equipo de producción estuvo conformado por Mónica Risi y Bonnie Luyo. El equipo de artistas performativos estuvo conformado por Miguel Campana, Ricardo Delgado, Kimiko Guerra, Joselyn Ortiz, Sebastián Ramos, Yolanda Rojas, Moyra Silva y Luis Vizcarra. A todos ellos, nuestro más sincero agradecimiento, porque su trabajo abrió los caminos a las preguntas que hoy guían este artículo. También agradecemos al equipo de la especialidad de Creación y Producción Escénica (PUCP), Rodrigo Benza, Pol Colinó, Washington Delgado, Gabriela Rojas y Stefany Samaniego.

El vacío,

atravesado por su propia fuerza vital.

Como un aliento,

las cosas emergen.

A mediados del 2019, la Especialidad de Creación y Producción Escénica decidió llevar a cabo el tercer montaje de investigación escénica vinculado con la forma en la que los desastres naturales atraviesan lo individual y lo colectivo.⁴ La propuesta artística consistía en explorar la posibilidad de cristalizar en escena las consecuencias de un cambio inesperado que sacude los planos de prioridad de las personas. Para este fin, la búsqueda poética ante tales circunstancias se inspiró en la idea del vacío medio, traducida del chino por el filósofo y calígrafo Francois Cheng. Este concepto encarna el espacio intermedio de encuentro, circulación o transformación entre el *Ying* y el *Yang*, y es utilizado por Cheng (2008) para hablar de la emergencia de los gestos y de su carga en la creación, específicamente en la caligrafía y pintura china. Durante el proceso del montaje, este concepto nos permitió abordar la idea del desastre y el vacío y considerar también las posibles transformaciones que pudieran gestarse en este como espacio de encuentro y circulación del impulso vital.

A su vez, este concepto dio lugar a preguntas de indagación sobre el cuerpo, el movimiento y su relación con la gestualidad: ¿de dónde provienen los gestos? ¿Cómo obtienen su carga? Annie Suquet (2006), historiadora de la danza, describe la historia de la danza contemporánea como aquella cuyo desarrollo ha estado marcado por la experimentación sobre la percepción, experimentación que explicaría la emergencia de tantas distintas calidades de gestos. Para la autora, una de las fuentes de esas calidades es la memoria corporal, y recurre a Laban para referirse a la memoria corporal como aquella que retiene la “porción kinestésica” y las “representaciones motrices” de los estados de conciencia, las percepciones y las emociones. De ese modo, los estados de conciencia “no reviven sino por el efecto de las condiciones matrices que son su *substratum*”. También afirma que “al liberar gestos o ritmos, el bailarín reencontrará necesariamente estados de conciencia perdidos, estados de materia, estados de cuerpo, estados de conciencia que no formarán más que un solo y único tejido” (Suquet 2006, p. 390). Por ello, tanto en el proceso presencial como en el virtual, recurrimos a la memoria corporal como una guía en la creación del material escénico.

Otro principio que orientó el proceso creativo fue el tacto como informante y activador de la memoria y, por ello, generador de sentido para la construcción del material escénico. Entendimos la piel como órgano de intercambio, de entrega y de recepción. Así, la gran mayoría de los ejercicios que se realizaron con los y las artistas performativos hasta antes del confinamiento involucraron el contacto físico y propusieron una escucha atenta a las modulaciones del tono muscular. Dinámicas como *Sigue el Sol* —en la que un artista performativo se desplazaba por el espacio mientras los demás rodaban a nivel bajo, persiguiéndolo para “succionarlo” al piso, y otro artista construía su verticalidad

4 Un punto importante de este proceso fue situar la búsqueda en esta inquietud alrededor de lo que acontecía en el espacio de trabajo. Para ello, Cristina Velarde, Rodrigo Benza y Lucero Medina, profesores de la especialidad, nos juntamos en sesiones de trabajo para explorar desde el movimiento y premisas específicas qué convocaba pensarse desde la noción del desastre, qué devenía en el cuerpo a través de la experiencia individual y el encuentro colectivo. De dichas imágenes y sensaciones, la pregunta se fue perfilando, y también nuestro devenir con ella para la investigación.

emergiendo como un nuevo Sol— demostraban el poder del “toque”⁵ como fuente para crear historias.



▲ *Figura 1 - Dinámica Sigue el Sol. Fuente: Elaboración propia.*

El diálogo que permite el tacto a través de las modulaciones del tono informaba al artista performativo sobre el estado de su compañero o compañera para poder dotar de un sentido distinto al gesto que se producía. Así, como vemos en la imagen, si la manera de “succionar al Sol” era a través de jalarlo, apretarlo o acariciarlo, la lectura de la situación podía ser distinta para quien recibía el movimiento.⁶ En ninguna dinámica se dieron consignas relacionadas a una manera específica de tocarse; solo se establecía la estructura del juego y se observaba cómo esta era dotada de una coloración. Y, en esta carga del gesto, emergía algún sentido activado en los y las artistas performativos.

Se suma a estos principios la intención de aproximarnos a los estados corporales que se producían en las exploraciones, como un viaje, un continuum a través del cual la articulación entre los diferentes estados de los y las artistas performativos pudiera dar pie a la construcción de vías dramáticas en la obra. En este sentido, en algunos ensayos presenciales, se propuso pasar por todas las dinámicas y formular un orden distinto en cada repetición. De esta manera, cada artista performativo debía mantenerse atento a los estados corporales que se producían

5 Entendemos el toque en su definición común: como la acción de tocar algo.

6 Si bien entendemos este recibir dentro de un ejercicio entre artistas performativos, hay alguien que mira —la directora—, que es una tercera persona.

entre ellos y habitar las transiciones como espacios en los que pudiera surgir algo nuevo. Así, se fue creando una memoria de los estados del cuerpo en los y las artistas performativos.

A estos principios se sumó el yeso como materialidad que, aplicada a diferentes partes del cuerpo de los y las artistas performativos, permitía explorar el contraste entre la piel y la dureza de este material. Esto nos llevaba a pensar en dicotomías que serían transitadas a lo largo del montaje, como la relación entre lo vivo y lo petrificado a través de la idea de restos de yeso de manos, brazos y pies que aparecerían en escena, como vestigios de una civilización destruida; el movimiento y lo estático a través de la rigidez del yeso; y la herida y el cuidado, evocados en el uso funcional del yeso en el campo médico.

Después de tres meses de ensayos presenciales, el proceso se detuvo por la pandemia. Cinco meses después, se retomó de manera virtual, asincrónica y desde las condiciones de un estricto confinamiento. Se pidió a los y las artistas performativos que exploren con el yeso en sus espacios personales, esta vez para preguntarse cómo se sentían tocados por la coyuntura que vivíamos y cómo podríamos trabajar a la distancia, otra vez desde premisas orientadoras más no concluyentes. Desde ese esfuerzo, el material que cada artista performativo proponía en su espacio y tiempo individual sería registrado por medio de dispositivos como cámaras y celulares y se subiría a una carpeta digital que podría ser revisada por todo el equipo.⁷

Así, podemos señalar dos ideas que aparecieron a raíz del tránsito de lo presencial a lo virtual: la reescritura de los materiales de creación producidos de manera presencial y el efecto de la intermedialidad en la constitución de la mirada y el cuerpo de los y las artistas performativos. Para el análisis, dividiremos la experiencia a partir de estas dos ideas, aunque pensamos que su interrelación es vital.

(1)

Cristina: Cuando pasamos al proceso virtual, comentamos que nadie sabía cómo cada uno estaba viviendo el confinamiento y la pandemia, y por ello se propuso partir de una exploración libre con el material. Lo sugerí confiando en que la temática se filtraría de alguna manera, ya que estábamos en la realidad de un desastre y la ficción no era necesaria.

Las prioridades cambiaron en el confinamiento, y las indagaciones alrededor del tema del desastre *per se* dejaron de ser importantes como propósito para pensar en el mundo actual y dar paso a explorar cómo cada uno se vinculaba desde su realidad con una circunstancia que atravesamos todos. Se trataba de crear “una experiencia sensible que se inscriba en la experiencia del mundo” (Rolnik 2019, p. 54) y que desde allí nos proponga vías para encontrar sus resonancias en un lenguaje poético que nos permita reencontrar nuestros cuerpos con la posibilidad de la creación y compartir esa búsqueda en medio del panorama de emergencia mundial.

7 Es necesario poner en detalle algunos aspectos de producción que envolvieron al proceso de Aliento y vacío. Primero, retomar el trabajo fue una apuesta por seguir encontrándonos en la creación a distancia. Por ello, los encuentros presenciales que precedieron esta etapa de encierro fueron un primer punto del cual asirnos. Segundo, se buscó la posibilidad de contar con un presupuesto que permitiera retribuir económicamente a los artistas performativos. Tercero, se trabajó desde casa y con las restricciones del momento, lo que nos llevó a apostar por la mediación de la cámara y las pantallas. Si bien estas variables hoy son más previsibles con el camino recorrido en las experiencias de las artes escénicas, en agosto de 2020, era un territorio inexplorado. Más que ello, era un espacio de resistencias y de apuestas a la vez.

Así, meses después de haber detenido el proceso presencial, los y las artistas performativos recibieron, en sus espacios privados, yeso en vendas y algunas piezas del mismo material que fueron armadas durante los ensayos presenciales, como moldes de manos, brazos, torso, cabeza e incluso algunas piezas unidas que ellos habían creado juntando partes de su cuerpo en las exploraciones. Esos restos se convirtieron en las huellas del proceso anterior, pero también en puntos de partida para reescribir el material ya producido y repensar el trabajo colectivo

Los y las artistas performativos tuvieron como consigna reexplorar cómo se vinculaban con la situación de encierro y pandemia, y para ello tendrían el yeso, material de indagación en los ensayos presenciales. Dicho proceso sería registrado con un celular o cámara bajo ciertas indicaciones técnicas del artista audiovisual que realizó el montaje de las imágenes. Una vez realizadas las primeras entregas, la directora se comunicaría individualmente con ellos para una retroalimentación.

Se pensó que el recuerdo de la experiencia en común en los ensayos presenciales podría ser un punto de partida para el trabajo individual y que el artista performativo podría generar una relación con el material escénico en solitario bajo la reverberación de lo anterior. ¿Qué sensaciones de ese tiempo compartido quedaban aún en su cuerpo? ¿Cómo el cuerpo del otro podía aparecer en sus exploraciones a través del recuerdo del toque y de las piezas ya moldeadas por el yeso? ¿Es que la memoria de los estados corporales podría ser convocada como una referencia para la creación individual? Estas preguntas creaban un puente con la experiencia presencial de todos los involucrados. Sin embargo, demostraron que su naturaleza era porosa y que inscribirse en la experiencia del mundo, como señala Rolnik, en ese momento, atravesaba linderos complejos.

Algunos artistas performativos manifestaron en las entrevistas la dificultad que tuvieron para iniciar las exploraciones con el yeso. La primera fue el reconocer su espacio privado como propicio para el trabajo creativo. Otra fue la ausencia del otro (compañero creador de afectos). Según Miguel, se hacía notar “la falta de otras respiraciones, miradas, movimientos y corporalidades que dejaron un vacío en las dinámicas de exploración”. Mientras, Kimiko comentó que “en la presencialidad, todo el tiempo estamos reconfigurando nuestras acciones en función de lo que nos provoca del otro o la otra bajo una idea colectiva”.

Para entender mejor esta dificultad, recordemos que el imaginario que daba pie a la dramaturgia de la obra se alimentó de las relaciones entabladas a través del tacto; la carga de los gestos y sus posibles lecturas nacían de la calle a doble vía que esta propone: cuando toco, soy tocado. Sin embargo, activar la memoria de los estados corporales requería de la presencia del otro. Las respiraciones a las que hace referencia Miguel tienen la capacidad de transformar el propio cuerpo y el ajeno, de devenir movimiento continuo y, sobre todo, de generar una memoria del toque. En ese sentido, el yeso nos abría a una confrontación con un nuevo material escénico a partir del gesto detenido en los moldes y con ello nos permitiría acceder a una capa de creación mucho más íntima, aunque eso aún no lo sabíamos.

En la virtualidad, el yeso nos permitió transitar la ausencia; era un estímulo externo que evocaba la memoria de la exploración, y los cuerpos de los y las artistas performativos se dejaron reescribir por su materialidad para configurar una nueva relación que respondía a la atención a su propio proceso de una forma muy personal.

Así, la reescritura de los materiales recogió tanto el tiempo vivido como el que envolvía a los y las artistas performativos en ese momento, y en distintos tiempos y espacios se fue entretejiendo un hacer colectivo cuyo hilo en común fue el yeso. Este suceso nos lleva a pensar en las diversas formas en las que puede aparecer la cocreación en la virtualidad. Sin embargo, algunos artistas performativos manifestaron que no eran conscientes de ese crear juntos a la distancia, a excepción de Sebastián, quien comentó que los materiales en la carpeta digital de los compañeros lo hacían sentirse acompañado, tocado por los otros.

(2)

Lucero: Pero, aun así, ¿cómo nos hemos “tocado” durante la virtualidad?

Cristina: ¿Puedes sentirte “tocado” si no eres consciente de ese tocar?

Lucero: Creo que sí. Por medio de la mirada del otro que nos toca a destiempo, y así nos adentramos en una reorganización de la mirada también en doble vía; al ser mirados, ya estamos siendo afectados por los otros. Me gustaría saber qué se preguntaron los artistas performativos mientras grababan, cómo sabían que esa era la toma que iban a compartir en sus carpetas para que otros las vieran, qué significó mirar.

En este ida y vuelta de ideas, la huella de la ausencia nos persiguió. Si en la creación en modalidad presencial es un punto común que la experiencia pase por la comunidad de cuerpos, podríamos decir que el foco en la experiencia virtual no borra al cuerpo, sino que propone una reorganización. Como principio del montaje, la memoria corporal del gesto de “tocar” fue un eje de investigación, como lo vimos en el apartado anterior. A la distancia, la cámara se convirtió en el dispositivo de relación con esa memoria del pasado que se proyectó en el presente de la acción. Por ello, nos adentraremos en la puesta en juego de la intermedialidad y su efecto con la mirada y el cuerpo de los y las artistas performativos.

Una apuesta al retomar el proyecto fue explorar la interrelación entre el lenguaje audiovisual y el lenguaje escénico y preguntarnos de qué manera podríamos reorientar los principios que iniciaron el proceso presencial, como la memoria corporal, el tacto y los estados corporales.⁸ Nos propusimos, entonces, seguir con la consigna del proceso presencial donde no se contaría con un texto previo, un guion o un guion gráfico, sino que indagaríamos en las posibles formas de articular el material escénico con base en las coloraciones, texturas y atmósferas que emergiesen de las exploraciones con los cuerpos.

Sin embargo, frente a la ausencia de la presencia física en la virtualidad, la ausencia de guion fue sentida por los y las artistas performativos ante la pregunta sobre qué guiaría la experiencia del espectador. Para responder esa pregunta, la consigna de la dirección fue proponer la exploración de imágenes que estimularan la sensorialidad de los espectadores, especialmente, la sensación de tactilidad. ¿Cómo llegar a esas imágenes y sensaciones? Las primeras entregas del material nos fueron revelando sus espacios privados a través del cohabitar de la cámara con el cuerpo de los y las artistas performativos.

⁸ Cabe señalar que la relación entre lo audiovisual y lo escénico ha sido abordada en nuestro medio por artistas como Arias y Aragón, el grupo Íntegro, Diego Gargurevich, Alfonso Casabonne, entre otros. Sin embargo, la relación entre estos lenguajes cobra otra envergadura en las condiciones de emergencia sanitaria, al ser la cámara y las pantallas los únicos medios para mostrarnos y abrir nuestras ventanas al mundo.

En este rumbo, habitar los espacios cotidianos e íntimos implicó dejarnos afectar por la suma de relaciones del tiempo vivido y, además, por la presencia de la cámara como dispositivo en relación con nuestro cuerpo. Hacemos referencia a la preposición “con” porque queremos pensar las relaciones que emergen no sobre el cuerpo, sino con el cuerpo, que, como señala Marie Bardet, nos abren a “la posibilidad de abarcar de manera precisa una continuidad entre corporeidades, medio ambiente, creación técnica, organización social, modos de vida, maneras de senti-pensar” (2019, p. 97). Esa continuidad entre los cuerpos y sus afectos durante la contingencia sanitaria fue perceptible a partir de sus formas de habitar y activar los espacios cotidianos a través del movimiento y el yeso. El encuadre nos devolvió la especificidad de su mirada. Uno de los ejercicios que el equipo de investigación propuso a los y las artistas performativos fue describir cómo se veían en determinadas secuencias que ahora constituían su material personal y añadir lo que no se veía en la cámara, lo que quedó fuera del encuadre. En resumen, ¿qué vemos en la imagen y qué no? Al respecto, al comentar uno de los materiales entregados, Moyra compartió lo siguiente:

Yo me veo en ese video rehabilitando la casa, siendo otra en ese espejo que todos los días me refleja, que forma parte de mi rutina: lavarse los dientes, lavarse la cara, mirarme, detenerme frente a mi reflejo como modo de reconocermme. Veo mis canas. Veo que busco crear un refugio-hogar en esa habitación. Lo que no se ve es el resto de la habitación, solo se enfoca (aquello a) lo que yo puedo dar acceso a través de lo que la cámara captura. La habitación tiene un mueble con cosas que no son mías, las cosas que son mías las evité en la toma, busqué que se vea lo más despejado posible.

La circunstancia de Moyra fue muy particular durante los ensayos. Era la única artista performativa fuera del país e iba cambiando de casas. Por lo tanto, el cuerpo en sus espacios iba acoplándose al momento, y sus exploraciones mostraban ese recorrido. ¿Qué memorias podía guardar su tacto para rehabetar cada espacio ajeno? Cristina Rivera Garza (2013) señala que el lugar es una relación, es la manera —o maneras— en que se desplaza el cuerpo por este, y, por tanto, pueden ser infinitas. En ese sentido, el cuerpo de Moyra iba convirtiendo los espacios en refugios para así generar una relación con ellos desde la cual volver a mirarse, esta vez desde la cámara, y generar una continuidad en su exploración.

En el proceso, la mirada de la cámara nos permitió conocer y redescubrir los espacios en detalles —la esquina de una habitación, el parqué del piso, las paredes descascaradas o lisas, el espejo del baño, por ejemplo— y nuestra relación corpórea con ellos al mirarlos. El acercamiento del lente permitió crear paisajes de estos espacios, pero también de partes del cuerpo y de la piel. Estos, al develar su textura, devolvieron la sensación de tactilidad al espectador. Mínimas partes del cuerpo se transformaron entonces en horizontes. Lo micro podía transformarse en lo macro.

En las entrevistas, una pregunta recurrente fue el lugar de la mirada de la directora, tan presente en los ensayos presenciales, donde se la ve mirar a quien dirige la pieza. Sin embargo, en el proceso virtual, el artista performativo investigaba desde las premisas de la directora y decidía dónde, qué, cómo y cuánto tiempo se grababa. Esto significó también apropiarse individualmente del manejo de la técnica, donde se imbrican tanto el conocimiento como la ubicación de la herramienta en el proceso de creación con el cuerpo. Esta mirada nos permite incidir en la suma de relaciones y decisiones presentes en el gesto de grabarse a sí mismo, a sí misma, para otros.

Rocío Becerril (2021), al referirse a experiencias de videodanza, propone el acto de componer, como un juego de miradas, otras miradas desde la presencia de la cámara. Allí, tres preguntas guían al artista performativo: ¿cómo yo miro?, ¿cómo yo decido mirar? y ¿cómo el espectador o espectadora es invitado a mirar, y, entonces, “mi ojo decide al mismo tiempo dos miradas”? Que en esas decisiones se reorganizara el acto del mirar propio y el de un cuerpo ausente de quien mirará en un futuro fue uno de los hallazgos y retos del proceso, y el camino a esa conciencia no fue sencillo para todos.

Al respecto, uno de los artistas performativos, Sebastián, señala lo que se generó en él:

(una) conciencia muy específica del ojo que me estaba mirando. Eso hacía que si tenía que meter la mano (en el encuadre), solo se iba a ver la mano. Por detrás (de la imagen capturada) yo generaba una tensión con mi cuerpo para estar lo suficientemente quieto para que mi mano entre con tal delicadeza al encuadre, para que se vea lo que quiero que se vea. Y si mi mano giraba, yo estaba girando con la parte de atrás con dificultad sin que me importe cómo se ve esa parte de atrás, pero sí cómo se ve en este ojito de aquí (la cámara).

A partir de la cita, podemos pensar en cómo esta reorganización también generó una nueva conciencia sobre la atención a partes específicas del cuerpo. Importaba más lo que estaba en la cámara, el instante que se podía atrapar en ella. La expresión no se alojaba más en el cuerpo pensado como totalidad, sino que podía condensarse en un solo miembro o fragmento de este. Durante los ensayos presenciales, las dinámicas para desarrollar la atención de los y las artistas performativos estaban basadas en entender el cuerpo como una totalidad que se deja atravesar por las ficciones recreadas en las exploraciones. Sin embargo, en la virtualidad, la mirada del artista performativo sobre sus materiales de creación lo llevaron a priorizar ya no la vivencia de ese estado corporal en la totalidad de su cuerpo, sino cómo procurar la expresión de ese estado para el espectador. Si bien la pantalla solo podía quedarse con la imagen de un brazo o un primer plano del rostro, el cuerpo generaba una nueva atención al detalle. Ese gesto podía contener el todo.

▼ *Figura 2 - Yolanda sostiene una flor en la mano.*
Fuente: Elaboración propia.



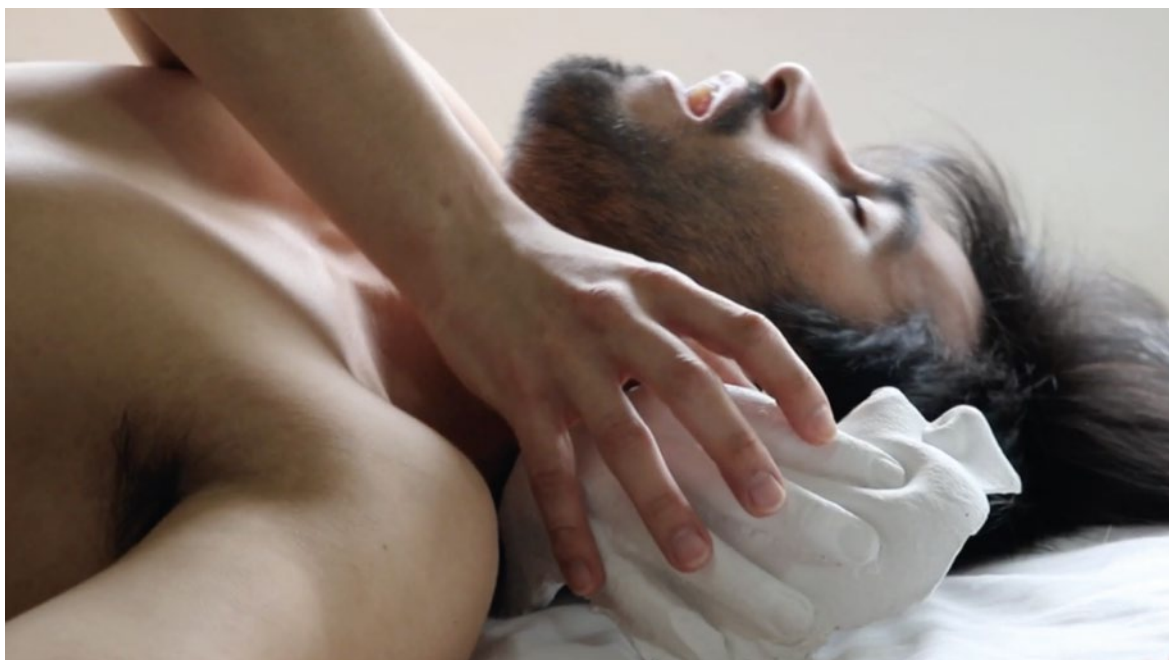
El gesto de tapar el sol con una flor sostenida por una mano es solo un plano detalle, y, sin embargo, tiene un efecto en nosotros, nos afecta, nos toca. Siguiendo el ejercicio del ¿qué vemos en la imagen y qué no se ve?, Yolanda comentó:

Veo una mano que ingresa a un cielo craquelado de nubes. Un brazo que se encuentra con algo que la empuja a articular un poco más sus dedos y muñeca. Que ese “algo” es el sol. Y que poco a poco el brazo se permite más movilidad. Que luego de salir del encuadre vuelve a ingresar por otro lado y con otra distancia en relación a la cámara/espectador. Que se sacude a veces fuertemente. Lo que no se ve es que partí de la idea de una mano/ brazo que no sabe o ha olvidado para qué sirve. [...] “¿Qué pasa con el cuerpo luego de estar enterrado días bajo los escombros... sin nada, solo con los muertos?”. Y que cuando se sacude quiere sacarse el polvillo. No se ve que la pantalla de mi celular se pone negra al estar en contraluz y que no sé si entré bien en el encuadre. Que también el aparato se está recalentando al punto que una vez dejó de funcionar mientras grababa.

Yolanda comenta sobre los factores que condicionaron su cuerpo en relación con la cámara de su celular y reflexiona sobre la imagen que ese gesto proyecta en su imaginación. Sebastián, en respuesta al mismo ejercicio, comparte una reflexión que nos permite conocer la tensión que atravesaba su cuerpo al momento de grabarse para lograr expresar la idea que tenía en mente:

Lo que no se ve es que tengo la ansiedad de que suenen cosas alrededor mío, que vayan a tocar la puerta e interrumpirme. No se ve la tensión por caer en el espacio preciso para que mi cabeza entre en el encuadre de la cámara. Tampoco se ve la incomodidad ni el dolor que puede producir el yeso por ciertas zonas o ciertos apoyos sobre mi nariz. Creo que tampoco se ve la fusión que quise que se vea. Me hubiera gustado que se sienta que realmente la máscara me posee. No sé qué tan real es esa sensación hacia afuera. Yo creo que no se termina de lograr, se presenta, sí, por eso lo pongo arriba, pero no se consume por completo.

▼ *Figura 3 - Sebastián sostiene una pieza de yeso en la mano. Fuente: Elaboración propia.*

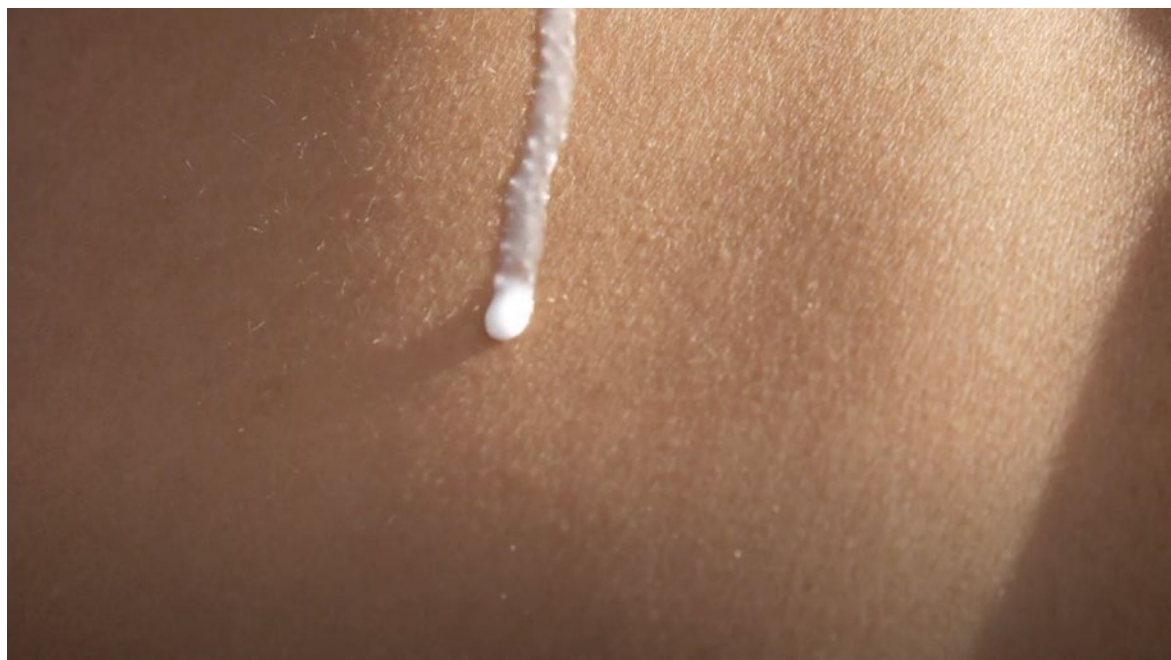


Este límite entre lo que se ve y lo que no se ve es un punto que nos puede llevar a reflexionar sobre las evocaciones en la creación y cómo estas “dos miradas” a las que se refería Becerril también implican atención a procesos complejos que se traslapan en la creación y, una vez más, traen el cuerpo de aquel que va a mirar después pero que ya está implicado en la acción. En respuesta al mismo ejercicio, Joselyn responde:

Lo que se ve es un cuerpo fracturado por las líneas que dibujaban las gotas de yeso sobre mi piel, un cuerpo agrietado, un nuevo mapa de un mismo cuerpo. No se ve (qué) es lo que estoy pensando y sintiendo en ese momento. No se ve la posición de la cámara, ni todo el artificio para encontrar la ubicación necesaria. Por mi mente estoy tratando de descifrar esa superficie amplia y confusa de la piel, en la cual a veces perdía la dirección del recorrido vertebral. Me preguntaba durante toda la acción, ¿voy bien? No se ve... los errores inevitables al pegarme la venda, las primeras capas del yeso —fueron tres—. Tampoco se ve mi ansiedad —que recorría en ese momento mi cuerpo— por terminar de pegar las vendas, ni la desesperación cuando una venda no se pegaba en el lugar que debía... o cuando la venda se arrugaba, ni mis manos que se trababan con la textura endeble de la venda mojada, ni el viaje del sol en esos catorce minutos, dos segundos de duración de esta acción. Lo que no se ve es cómo sentí la espera de secarse las vendas sobre mí, cómo se endurecieron y se despegaron. Tampoco la cámara puede aprehender que mi cuerpo estaba expuesto a dos temperaturas, el frío del piso y la temperatura caliente del sol.

Una gota blanca recorre una zona de piel, y se ven los poros y vellos en su trayecto: la gota parece encontrar su propio rumbo. Esta imagen es la que acompaña la reflexión que comparte Joselyn, y la traemos porque ella trabajaba pegando vendas en su espalda, así que la cámara le permitía entrar en zonas a las que no accedemos en la cotidianeidad. Este encuadre propició un nuevo paisaje donde la sensación de tactilidad podía ser aprehendida en el pasaje de lo micro a lo macro.

▼ *Figura 4 - Una gota de yeso en estado líquido atraviesa la espalda de Joselyn. Fuente: Elaboración propia.*



El acceso al cuerpo desde los encuadres reveló un conocimiento de sí que se puso en juego durante todo el proceso. Podemos decir, a partir de la última cita, que la conciencia se fue generando en la interacción cuerpo-técnica, pero sus alcances fueron muy particulares, como en la siguiente cita de Kimiko:

Mirarse siempre. Hay que adherirles una propuesta visual, una composición visual para hacer llegar una sensación particular que estás proponiendo desde el cuerpo... En ese momento no encontraba una manera... cuando estás en escena, estás preocupada en los vínculos, en las relaciones, en la presencia; estás preocupada en cómo estar en el momento, en el ahorita, qué decisiones, cualquier imprevisto. Creo que en esta construcción audiovisual estás más preocupada en cómo vas a construir la propuesta audiovisual. Y, claro, se ha seguido desarrollando en todas las propuestas zoom, si pongo la cámara, cuántas cámaras, dónde y qué quiero que se vea. Cuando cambias de espacio, en realidad no cambias tu espacio, cambias de posición la cámara; en realidad, cambias la mirada del otro o de la otra. Ahora entiendo que estos nuevos medios o formas de trabajar la escena desde la virtualidad comienzan a transformar nuestra sensibilidad.

Estas reflexiones son pertinentes y relevantes en la medida en que movilizan un pensamiento sobre el propio hacer. Kimiko se refiere a una transformación de la sensibilidad donde la memoria del tacto y su mediación para un otro están presentes. Esta sensibilidad nos permite ponernos en relación con todo lo que atraviesan las circunstancias, visibles o no. Rolnik llama a esto el “saber-del-cuerpo” o “saber-de-lo-vivo”, un saber intensivo, distinto a los conocimientos sensibles y racionales propios del sujeto (2019, p. 47). Este saber se asienta en las relaciones del cuerpo, multidimensionales, que en el caso de *Aliento y vacío* involucraron generar convivencias de funciones creativas y sus respectivos procesos de pensamiento, un rol distinto del artista performativo al trabajar en solitario.

Cristina: Me lleva a pensar en todo aquello de lo que no somos conscientes y al no hacerlo no lo integramos como posibilidad en nuestra existencia. Alva Noë (2016) se pregunta cómo vemos tan poquito cuando hay tanto alrededor de nosotros a percibir, y propone pensar en la percepción, en la consciencia, o en la experiencia como algo que no ocurre al interior de nosotros o en el cerebro. La consciencia es una actividad, es como “intervenimos (involvement) dinámicamente con”, un intercambio con el mundo alrededor de nosotros; es algo que enactuamos (enact) o performamos (perform).

Lucero: En ese sentido, me parece fundamental la relación del artista performativo con la mediación, pero no vista como el aparato que está frente a él o ella, sino el aparato cuya mirada lo envuelve, así como su mirada lo envuelve, en el mismo tiempo de desastre que nos envuelve a todos. Tomo ese verbo de Varela (2000), “envolver”, al referirse a la experiencia como inscrita corporalmente, envuelta en el mundo.

Siguiendo la línea propuesta por Bardet, a partir de los planteamientos de Deleuze y Haudricourt, “cada gesto, cualquiera que sea, no solo es estudiable desde el punto de vista de un cuerpo biológicamente concebido ni desde su biomecánica, y mucho menos desde su anatomía, sino como una relación cuerpo/objeto/fuerza/contexto” (2019, p. 89). Por ello,

el gesto de grabarse se constituye en un acto de ser testigo de sí y, además, de quién mirará en el futuro, y documenta ese acto del proceso. Entonces, esta conciencia del cuerpo implicó un volver a mirar, mirar por el otro, mirarnos mirándonos para un posible mañana.

Aliento y vacío nos ha permitido observar desde un lugar crítico algunos principios propios de las disciplinas artísticas escénicas, como si la ausencia de las condiciones comunes (cuerpos que comparten de manera presencial el mismo espacio y tiempo) hiciera más evidente las imbricaciones que damos por sentadas en la construcción escénica. Una de ellas es la sensación de totalidad del cuerpo y cómo el artista se prepara para habitarlo desde todas sus partes y desarrollar una conciencia de esta totalidad, ya que se piensa el cuerpo como un todo integral en su manera de “estar” en el escenario. Por el contrario, en el trabajo intermedial, el escoger un punto de vista —la posición de la cámara— implicó una segmentación del espacio y también una segmentación del cuerpo. Kimiko señalaba en la cita del apartado anterior que era necesario realizar una composición visual para poder transmitir una sensación vivida en el cuerpo del artista performativo. En este sentido, la vivencia de la sensación no bastaba para transmitir la sensación. Al respecto, Miguel señala que “la situación de la cámara frontal inmóvil te aleja de la dinamicidad del cuerpo moviéndose, ya solo ves un video”. Y Joselyn se preguntaba “¿cómo traspasamos eso que el artista performativo comunica cuando está en escena, cuando (el artista performativo) está a punto de caerse, ¿cómo transmitimos ese riesgo si la cámara es un plano bidimensional?”.

El proyecto implicó que los y las artistas performativos no solo utilizaran su saber-hacer (corporal, expresivo, creador de gestos y significados), sino que incorporaran, a través de la experimentación, un saber-mirar. En los procesos presenciales, es el director el primer espectador que mira y retroalimenta en función de lo que vio. En la experiencia *Aliento y vacío*, la intermedialidad significó un cambio de posición de la mirada del artista performativo. Esta nueva posición contenía dos estadios. En el primero, el artista performativo se ve a sí mismo percibiendo y sintiendo y se confronta con su propia imagen. En el segundo, el artista performativo se vuelve espectador y se deja afectar como tal por su propio material. La selección del material grabado que los artistas performativos presentaron en sus carpetas no solo dependía del sentido y la coherencia que encontraron en ese material al momento de crearlo, sino también del juicio que, como primeros espectadores, pudieran elaborar sobre este. El artista performativo se convierte, entonces, en su propio espectador. Mirarse desde ese lugar condiciona la experiencia de la creación del material escénico. Si durante una grabación la exploración era vivida en su plenitud y el cuerpo, habitado en su totalidad, pero al momento de ver tal grabación estas vivencias no se lograban transmitir, el artista performativo volvería a realizar la experiencia condicionando su manera de “estar”, fragmentando la conciencia sobre partes del cuerpo, replanteando el uso del espacio y, sobre todo, incorporando los condicionantes del dispositivo de grabación a esa nueva conciencia.

Es así como el cuerpo que es objeto de la mirada suma capas escópicas en su hacer por medio de las cuales aparece otra conciencia sobre la expresión de sus vivencias y su manera de exhibirse a través del dispositivo de mediación.

¿LA MEMORIA CORPORAL ES INDIVIDUAL O COLECTIVA?

Este proceso virtual y asincrónico nos ha llevado a reflexionar también sobre el crear colectivo. Colectivo, de acuerdo con la RAE, es aquello “que tiene virtud de recoger o reunir”. En *Aliento y vacío*, dicha noción estuvo atravesada por la memoria y el tiempo: la memoria de los estados, los cuerpos, los toques y las respiraciones que fueron constataciones de ese haber compartido juntos y que trazaban las distintas posibilidades de la resonancia de lo colectivo a la distancia.

El ejercicio de reflexión, que antecede a este apartado sobre cómo se tejieron las exploraciones individuales que respondían al trabajo colectivo, nos abre nuevas preguntas que están relacionadas con las maneras de cocrear. ¿Qué nuevas formas de cocrear se pueden dar desde la virtualidad? Donna Haraway describe la simpoiesis como el acto de “generar con”, dado que “nada se hace a sí mismo, nada es realmente autopoiético o autorganizado” (2019, p. 99). Por tanto, el trabajo colectivo implica un reconocimiento de los hilos subyacentes, de los mundos que habitamos, es decir, hacer visible el envoltorio, dialogar sobre las experiencias compartidas para crear, y recordar que la consciencia se desarrolla a lo largo del proceso.

El grupo seguía reunido por un propósito común: continuar. En el acto individual de hacer, de explorar, de seguir creando, se fue generando lo colectivo y, desde allí, una intimidad que buscaba su lugar dentro del proceso. Entonces, fue la acción lo que nos permitía seguir convocando el encuentro a la distancia y, en cada proceso personal, los materiales presenciales fueron reescritos desde sus múltiples posibilidades y en resonancia con la idea del proceso grupal. Como señala Pardo, “construir la propia intimidad equivale a reconstruir o recrear una comunidad” (citado en Sánchez, 2016, p. 120), así que reescribir implicó situarnos en un presente personal y colectivo y, desde allí, proponer formas de encontrar el propio lugar en el proceso.

Este propio lugar, desde el cual emergieron los materiales reescritos, tiene una íntima relación con la memoria corporal y, con ello, aparece la tensión entre memoria y olvido. Las experiencias vividas en los ensayos presenciales dejaron huellas en cada uno de los cuerpos de los y las artistas performativos, pero también dieron lugar a territorios a los que ya no podrían acceder sin el toque del otro. Esas porosidades fueron las vías para que el material sea reescrito y convoque la potencia de lo anterior, quizá su semilla transformada para ser presente y donde la opacidad también era parte.

Entonces, el acto de reescribir constituyó nuestra forma de hacer presente nuestro cuerpo y el de los otros en su continuo devenir, de dar cuenta de su tiempo a modo de testigos. Es más, fue a través del cuerpo y su memoria que emergieron “imágenes-presente”. Tomamos este término de Henri Bergson (1987), quien señala cómo estas se constituyen por el recuerdo puro, el recuerdo-imagen y la percepción como un continuum. Así define el presente:

Es la vez un sistema combinado de sensaciones y movimiento [...] es decir, que mi presente consiste en la conciencia que tengo de mi cuerpo [...] situado en la materia que influye sobre él y la materia sobre la que él influye. Mi cuerpo es un centro de acción (p. 152).

En la experiencia de creación de *Aliento y vacío*, podemos decir que el cuerpo reconfiguró el mundo para hacer emerger imágenes-presente y dejar huellas de ellas a partir del registro.

Para los que asistimos en cada entrega de material audiovisual, fue al acto de compartir diversas memorias del toque, que ahora adquirirían vitalidad desde su conciencia del devenir. Entonces, la memoria desplegada en el proceso no solo era individual sino colectiva, y su interrelación estaba en el cuerpo y en su acción de persistir a pesar de su fragmentación de tiempos y espacios.

Podríamos decir que era el material de creación el que se pensaba a sí mismo para generar sus conexiones a partir de lo que el cuerpo podía reescribir. Todo el material contenía diversos paisajes del cuerpo, con el cuerpo o desde el cuerpo y también un cómo mirar —o volver a mirar— ese cuerpo en medio de la pérdida, la nostalgia y el impulso vital de hacerse presente, que se transformaba a cada momento para seguir vivo. Es aquí donde ese vacío medio, que fue impulso de *Aliento y vacío*, nos acompañó, atravesando nuestra experiencia de arte/vida. Fue en ese vacío que la memoria del cuerpo devino presente, y, día a día, nos reencontramos para vivir mañana todavía.



REFERENCIAS

- Bardet, M. (Comp.) (2019). *El cultivo de los gestos. Entre plantas, animales y humanos de André- Georges Haudricourt*. Cactus.
- Becerril, R. (junio de 2021). *Fenomenología de la mirada y videodanza* [Conferencia]. Seminario permanente de fenomenología de la danza, Cátedra extraordinaria Gloria Contreras en Estudios de la danza y sus vínculos interdisciplinarios. Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Bergson, H. (1987). *Materia y memoria. Ensayos sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Cactus.
- Cheng, F. (2008). *Cinq méditations sur la beauté*. Éditions Albin Michel.
- Delgado, W. (1959). *Para vivir mañana*. Edición del autor.
- Haraway, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- Noë, A. (2016). *Strange Tools: Art and Human Nature*. Hill and Wang.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Tusquets editores.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* [Trads. C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus]. Tinta Limón Ediciones. [Trabajo original publicado en 2018].
- Sánchez, A. (2016). Palabras íntimas, fragmentos. En O. Cornago (Coord.), *A veces me pregunto por qué sigo bailando. Prácticas de la intimidad* (pp. 103-123). Continta me tienes.
- Suquet, A. (2006). *Escenas. El cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción*. En A, Corbin, J.-J. Courtine y G. Vigarello, G. (Eds.), *Historia del cuerpo (III)*. En el siglo XX. Santillana.
- Varela, F. (2000). *Four batons for the future of cognitive science*. [Conferencia] Envisioning Knowledge, Colonia, Alemania. https://www.u-cursos.cl/facso/2011/1/PSI-MTCCC/1/material_docente/bajar?id_material=577386



THE POETICS AND POLITICS OF EMPATHY: THEATRE AS EDUCATION

Tim Prentki

AUTHOR NOTE

<https://orcid.org/0000-0002-5973-9139>

Tim Prentki, Professor Emeritus of Theatre for Development at the University of Winchester,
United Kingdom.

Correo electrónico: tim.prentki@winchester.ac.uk

Recibido: 22/06/2022

Aceptado: 06/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.002>

ABSTRACT

This article is built upon the premise that there is an urgent need to create a kinder, more cooperative world in order to address the crises which threaten to destroy it. The key component in this enterprise is empathy, and theatre can play a major role in training young people in the exercise of empathy. Recent developments in neuroscience (Bråten, 2007; Damasio, 1994; Denes, 2016; Singer & Lamm, 2009; Stamenov & Gallese, 2002) have demonstrated that the human brain's capacity for empathy can be strengthened by frequent use. In addition, the discovery of so-called mirror neurons has revealed the extent to which the operation of our brains reflects the way in which theatre is also conceived. We are in a state of constant dialogue with ourselves and, due to the way mirror neurons stimulate us when we observe the actions and words of others, we respond like theatre audiences. Given this new scientific data, I propose that curricula in formal education need to be reconceived to take account of neurological understandings, resulting in the placing of drama processes/methodologies at their core.

Keywords: empathy, neuroscience, theatre, education

LA POÉTICA Y POLÍTICA DE LA EMPATÍA: EL TEATRO COMO EDUCACIÓN

RESUMEN

Este artículo se basa en la premisa de que existe una necesidad urgente de crear un mundo más amable y cooperativo para hacer frente a las crisis que amenazan con destruirlo. El componente clave de esta empresa es la empatía, y el teatro puede desempeñar un papel importante en la formación de los jóvenes en el ejercicio de esta. Desarrollos recientes en neurociencia (Bråten, 2007; Damasio, 1994; Denes, 2016; Singer & Lamm, 2009; Stamenov & Gallese, 2002) han demostrado que la capacidad del cerebro humano para la empatía puede fortalecerse mediante su uso frecuente. Además, el descubrimiento de las llamadas neuronas espejo ha puesto de manifiesto hasta qué punto el funcionamiento de nuestro cerebro refleja la forma en que también se concibe el teatro. Estamos en un estado de diálogo constante con nosotros mismos y, por la forma en que las neuronas espejo nos estimulan cuando observamos las acciones y palabras de los demás, respondemos como el público de un teatro. En vista de estos nuevos datos científicos, propongo que los currículos de la educación formal necesitan ser rediseñados para tener en cuenta estos descubrimientos neurológicos, lo que resulta en la colocación de procesos/metodologías dramáticas en su núcleo.

Palabras clave: empatía, neurociencia, teatro, educación

A POÉTICA E A POLÍTICA DA EMPATIA: O TEATRO COMO EDUCAÇÃO

RESUMO

Este artigo parte da premissa de que é urgente criar um mundo mais gentil e cooperativo para enfrentar as crises que ameaçam destruí-lo. A componente chave deste empreendimento é a empatia, e o teatro pode desempenhar um papel importante na formação de jovens para exercê-la. Desenvolvimentos recentes na neurociência (Bråten, 2007; Damasio, 1994; Denes, 2016; Singer & Lamm, 2009; Stamenov & Gallese, 2002) mostraram que a capacidade de empatia do cérebro humano pode ser fortalecida pelo uso frequente. Além disso, a descoberta dos chamados neurônios-espelho revelou até que ponto o funcionamento do nosso cérebro reflete a forma como o teatro também é concebido. Estamos em um estado de diálogo constante com nós mesmos e, por causa da maneira como os neurônios-espelho nos estimulam quando observamos as ações e palavras dos outros, respondemos como uma plateia de teatro. Diante desses novos dados científicos, proponho que os currículos da educação formal precisam ser redesenhados para levar em conta essas descobertas neurológicas, resultando na colocação de processos/metodologias dramáticas em seu núcleo.

Palavras-chave: empatia, neurociência, teatro, educação



THE POETICS AND POLITICS OF EMPATHY: THEATRE AS EDUCATION

What I am proposing in this article is that “critical empathy” needs to be placed at the centre of curricula in formal and non-formal education, and that theatre is the most effective vehicle through which such critical empathy can be “taught”. By critical empathy I understand a process by which an empathic connection is created with another person, whether real or fictional, before that connection is then distanced or framed in ways which enable a critical examination of it. Critical empathy asserts the importance of empathy as a psychosocial means of achieving cohesion between individuals and societies while simultaneously recognising the dangers of “unframed” empathy. The motive for this emphasis arises from nothing more or less than the survival of the human species. Survival is not possible if we continue in our current practices of consumption of finite resources and competition based on the divisions promoted by nationalism and its cognate partner consumer capitalism. The OECD’s position paper *The Future of Education and Skills 2030* lays out the situation clearly:

Children entering school in 2018 will need to abandon the notion that resources are limitless and are there to be exploited; they will need to value common prosperity, sustainability, and well-being. They will need to be responsible and empowered, placing collaboration above division, and sustainability above short-term gain.

In the face of an increasingly volatile, uncertain, complex, and ambiguous world, education can make the difference as to whether people embrace the challenges they are confronted with or whether they are defeated by them (OECD, 2018).

If this was true in 2018, the COVID pandemic has further underlined the importance of global co-operation and empathic collective action in meeting challenges – COVID, climate change – which do not respect national boundaries. The core question I am posing in this article is: *how* can education make a difference? Furthermore, if education is so important in human development, why has it, at most times and in most places, failed to address the big issues facing the survival of the species? I write from the comfort of a “developed” global North perspective where formal education is available to all children. The formal curriculum in the Anglosphere is increasingly inept at offering a problem-solving approach to the great issues that threaten to overwhelm the young people in its schools. However, the question still resonates with non-formal and informal education as well. Popular education has a long and distinguished history in Latin America (Boal, 1979, 1992, 1995, 1998; Freire, 1972, 1974, 1978, 1985, 1998; Kane, 2001). The accumulated wisdom of the continent forms a solid foundation from which to build a new curriculum capable of responding both to the needs of its diverse inhabitants and to the perilous condition of our planet. This formal curriculum will be framed within Freirean pedagogy and delivered through applied arts which offer training in empathy. The pedagogy advocated by Paulo Freire is grounded in the idea that our understanding of the world derives from an encounter between each person’s lived experience, and that new knowledge is exposed through the dialogues between the teacher as student and the student as teacher:

Dialogue is the encounter between men, mediated by the world, in order to name the world...

Dialogue cannot exist, however, in the absence of a profound love for the world and for men. The naming of the world, which is an act of creation and re-creation, is not possible if it is not infused with love (Freire, 1972, pp. 61-62).

Freire's (1972) insistence on the primacy of love as the bedrock of dialogical pedagogy points to a significant role for empathy in the educational process; a process which can only operate as "the practice of freedom" (pp. 60-95) if we, the learners, are open to feel and understand the experience of others. Boal's (1979) transposition of this pedagogy into a theatrical form demonstrates how theatre can use fiction to generate a new reality but that reality can only come into being if it takes account of concrete experience:

Often a person is very revolutionary when in a public forum he envisages and advocates revolutionary and heroic acts; on the other hand, he often realises that things are not so easy when he himself has to practice what he suggests...

Maybe the theatre itself is not revolutionary, but these theatrical forms are without doubt a *rehearsal of revolution*. The truth of the matter is that the spectator-actor practices a real act even though he does it in a fictional manner (pp. 139, 141).

THEATRE

While theatre can be many things, it is also a process which formalises, intensifies, and reflects the way in which we all conduct our lives, moment by moment. Even in those moments when we are not in the presence of another, we rehearse the pattern of our thoughts; we plot the next action of our lives; we calculate our response to information from the outside world. Performance is not turned on and off like a tap; rather it is the continuous state of being conscious. To be a living human is to be an actor. Judith Butler's (2006) work on the fluidity of identity offers a philosophical analysis of this notion. However, unless we choose to engage in theatre, we are typically the actors of our own characters. We ask ourselves how we, the characters, will act or speak in a given situation. Those who engage in formal theatre ask themselves how another, different character will act or speak in a given situation or, in the case of a scripted drama, why those particular words and actions have been allocated to that character. In theatre, the daily, the frequently unconscious or semi-conscious business of living becomes a process in which mind and body, or, more properly, embodied mind makes highly self-conscious decisions which are worked on and subjected to the rigours of the rehearsal room. This becomes a process of organised empathy whereby the actor, in order to make credible the portrayal of the role, attempts to engage with the thoughts, feelings, and actions of the character as if she were actually that character. The deeper the exploration of character, the more the actor discovers about herself; how she would think, feel, and act in a comparable situation. As audiences we might be taken over by the illusion and, thanks to the responses generated by mirror neurons (see the next section of this article), enter into an empathic relationship with the character. If unconvinced, we mostly detach ourselves from the moment declaring the character unrealistic or the acting stilted.

There is also another position created by the framing effect of the theatrical form. An audience member experiences an empathic connection with the character while

simultaneously becoming aware of the wider social consequences arising from the behaviour of that character and, by extension, of the empathised audience. The theatre thereby can be used as a laboratory for testing the limits and consequences of empathy through the application of critical distance. The results of such proposed tests have important outcomes for the conduct of social living and, even more, for the possibilities for social change. This is the vision which Bertolt Brecht espoused for his type of epic, and later dialectical, theatre:

I wanted to apply to the theatre the principle that it is important not only to interpret the world, but to change it. The changes, whether big or small, that ensued from this intention – an intention which I only gradually came to recognize – were only ever changes within the framework of theatre... (Kuhn *et al.*, 2014, p. 251).

It is within this theatrical framework that the elements necessary for social change can be tried out. The theatre demonstrates that empathic engagement, the capacity to feel the position of another, is the mainspring of action that might produce social change.

As she was standing between courtyard and gate,
She heard or thought she heard a low voice calling.
The child called to her,
Not whining, but calling quite sensibly,
Or so it seemed to her.
“Woman”, it said, “help me”.
And it went on, not whining, but saying quite sensibly:
“Know, woman, he who hears not a cry for help
But passes by with troubled ears will never hear
The gentle call of a lover nor the blackbird at dawn
Nor the happy sigh of the tired grape-picker as the Angelus rings”.
[She walks a few steps toward the CHILD and bends over it.]
Hearing this she went back for one more look at the child:
Only to sit with him for a moment or two,
Only till someone should come,
His mother, or anyone.
[Leaning on a trunk, she sits facing the CHILD.]
Only till she would have to leave, for danger was too great,
The city was full of flame and crying.
[The light grows dimmer, as though evening and night were coming on.]
Fearful is the seductive power of goodness!
[GRUSHA now settles down to watch over the CHILD through the night. Once, she lights a small lamp to look at it. Once, she tucks it in with a coat. From time to time she listens and looks whether someone is coming.]
And she sat with the child a long time,
Till evening came, till night came, till dawn came.
She sat too long, too long she saw
The soft breathing, the small, clenched fists,
Till toward morning the seduction was complete
And she rose, and bent down and, sighing, took the child
And carried it away.
[She does what the SINGER says as he describes it.]



As if it was stolen goods, she picked it up.
As if she was a thief, she crept away (Brecht, 1966, pp. 138-139).

In this example Brecht depicts a moment certain to arouse an empathic connection to Grusha but does so using theatre's capacity for aesthetic distance. Grusha exhibits empathy for the baby and therefore wishes to rescue it from immediate danger while the audience experiences empathy for Grusha because her altruistic feelings result in danger to herself. Simultaneously, the Singer reminds the audience of the wider socio-political context into which Grusha is being drawn. By exploiting the epic possibilities of his theatre, Brecht succeeds in showing at once that empathy lies at the core of action, but, of itself, is not enough to achieve social change unless accompanied by sustainable, strategic goals which are enabled by critical distancing. The point is made directly by Brecht in the dialogue from the *Katzgraben Notes*:

Hurwicz: But you're anti-empathy, Brecht.

B.: Me? No. I'm in favour of it, at a certain stage of rehearsals. It's just that something else is needed as well, namely an attitude to the character you're empathising with, a social evaluation (Kuhn *et al.*, 2014, p. 262).

This "social evaluation" is closely linked in Brecht's theatre to the notion of "historicization" (Silberman *et al.*, 2015, pp. 156-158). The performance draws attention to the historical moment in which the character acts so that the audience can see what social forces were dictating aspects of that character's behaviour and how changes to social structures enable people to behave differently. Through empathy we engage with the situation of a character while simultaneously, through critical or historicised empathy, we perceive that conditions and with them, people, are in a constant state of change; in Freirean terminology, we are incomplete and always in a state not of being but of becoming (Freire, 1998).

This combination of empathy with critical distance is the aim of applied theatre which most often works with those whom Augusto Boal named "non-actors". The goal may be personal and/or social change but the process involves an engagement with the Other, resulting in a change to the position depicted at the outset. This is why Brecht spoke of intervention as a core theatrical principle: an intervention into the *status quo* in order to produce a new reality. The application of theatre to a point of psychological or sociological *stasis* is intended to provide the motivation to seek change. Typically, an applied or social theatre process is initiated by the telling of stories. Participants recount aspects of their lives in the form of narratives which illustrate the barriers, internal and/or external, to their self-development. Story-telling moves into drama when other members of the group are co-opted into the roles required for the dramatisation of that story. Once the story is opened out in this way, it begins to move away from being a private, personal recollection into the communal property of the participants, each of whom brings her own life experience to bear upon the role assigned to her. Should the intention be to create a piece of theatre for an audience, rather than confine the drama to the workshop, this becomes public property susceptible to all the interpretations and felt responses of each member of that audience. Boal developed the figure of the Joker in order to focus those responses in ways which transcend a simple empathic response to the oppressed person. Part of the Joker's role is to channel empathy

towards community and personal change, always grounded in the reality emanating from lived experience:

We propose a “Joker” who is a contemporary and neighbour of the spectator. For this it is necessary to restrict his “explanations”; it is necessary to move him away from the other characters, to bring him close to the spectators. Within this system, the “explanations” given periodically are designed to make the performance develop on two different and complementary levels: that of the fable (which can use all the conventional imaginative resources of the theatre), and that of the “lecture”, in which the “Joker” becomes an exegete (Boal, 1979, p. 175).

The Joker prevents the audience from being swept along on a cathartic tide of empathy, directing that tide instead against the walls of injustice and inequality. Boal’s description fits the character of Azdak in *The Caucasian Chalk Circle* precisely. He constantly offers a perspective which requires the audience to look again at what it is seeing. This “double seeing” was rendered yet more sophisticated in the original Berliner Ensemble production directed by Brecht in 1954 through the device of having the Singer and Azdak played by the same actor.

Professional actors are trained to represent the thoughts, emotions, and consciousness of another. That is their craft. Non-actors, those who are employing performance to express their reality rather than to earn a living, offer up their own stories or their own responses to events which they have encountered first-hand. Theatre is always a re-presentation of lived experience, not the experience as it happens. Therefore, even when someone is telling her own story, she is retelling it; like an artist, the narrative is being shaped. Some incidents are omitted while others are highlighted, and the telling is adjusted as the teller gauges the reactions of the listeners. A psychological distance, however small, opens up between the teller of the narrative and the subject of the narration. This gap between the actor and the character, one the protagonist in reality, the other the protagonist in the fiction, enables the actor to establish a critical distance from her own actions and feelings which may lead to a change in behaviour or the taking of a different decision. When this process transforms into a drama, the subject becomes a character in her own story. This distance enables her to view herself from the outside and to make critical judgements about herself. Might she have acted differently? Could she have behaved in a manner which produced a different outcome? Even when the actor and the character are the same person the process of theatre creates a dialectical relationship between empathy and distance which alters the nature of each.

The Italian drama therapist Salvo Pitruzzella (2017) observes that the theatrical process is inherently therapeutic because it opens a space for dialogue between ourselves, the actors, and our virtual others, the characters, while in the same moment enabling a critical reflection upon that relationship:

Creative acts produce aesthetical distance. This is one of the key functions of the dramatic process as conceived in dramatherapy. Differently from the theatre performances, which, once started, ought to be driven to the end (“the show must go on”), the dramatic reality established in dramatherapy is constantly reversible. At any moment, the actor can take a step back, exiting for a while from the dramatic reality, in order to observe it from outside.

When the emotional weight of the character becomes overwhelming, or too painful to be handled, it is always possible to utter: “This is not me”, and put ourselves in a Brechtian “epic” position (p. 133).

This movement of the actor in and out of the character describes the typical process of improvisation from an applied theatre workshop. Traditionally the difference between applied theatre and dramatherapy has been the emphasis of the former upon social action whereas the latter deals predominantly with psychological change. However, Pitruzzella’s use of Brecht as a stimulus for his dramatherapy groups has largely dissolved this distinction, as he made clear in a recent chapter (Prentki and Abraham, 2021, pp. 245-251).

The nature of the intersubjective matrix as articulated by Pitruzzella is of an endlessly malleable triad of actor, character, and audience. This is how human consciousness operates in its infinite negotiations with its virtual other. The particular significance of an applied theatre process is that it frames or makes conscious that which we engage in automatically in order that we can critique the encounter and thereby make changes to our own behaviours and, where possible, to the world around us:

The boundaries between the actor and the audience, as well as the distance between the actor and its role, become flexible and permeable and sometimes they vanish entirely. Each of us is an actor, audience, and character at the same time, and narrations become scenarios for improvising in a relentless process of creation and representation, into which the world’s stage and our inner theatre... overlap and interconnect (Pitruzzella, 2017, p. 106).

The so-called “safe space” of an applied theatre workshop is created in order that many of the typical social constraints and self-consciousness that govern our daily interactions can be suspended in the interest of discovering deeper emotional resonances and profound empathic connections between the self and the other. Paradoxically, while safe from the thoughtless judgements typified by today’s anti-social media, we are able to enter the territory of the unspeakable beyond the realm of common sense in order to experience the possibilities of other ways of organising our social and personal living.

In drama, the world of narrations that each person has created finds space and non-judgemental welcoming. They can be respectfully explored, recounted in many different styles, they can be transformed, and their meaning can change. People’s stories mutually reverberate and influence each other, and they provide the raw materials to create new stories, the stories of change (Pitruzzella, 2017, p. 109).

The key quality which enables social and individual change is imagination, allied to the reality of lived experience. Applied theatre is a process whereby the participants bring their realities in the form of stories into a creative space where they can be subjected to the possibility of different outcomes. It is at once free of the constraints of lived experience and grounded in responses to that experience. The drama workshop can be a space for the unlocking of the collective imagination. Improvisation requires not only the acceptance of the actions and words offered by another, but also the possibility of the taking of those words and actions in new directions that might lead to new insights into psychosocial motivations.

The drama process, whether located in formal theatre or in the multiple contexts of social theatre, is the closest external replication of the internal neurological patterns of our brains.

It turns out that, as we observe the behaviour of other individuals, our brain appears to share a rich mosaic of neural activity with the observed individuals, including representations of his bodily actions, his feelings, and his facial expressions (Keysers, 2011, p. 112). Keysers observation reflects the process of a drama workshop or play rehearsal where what he describes becomes the business which engages all participants (Howard-Jones, Winfield & Crimmins, 2008; O'Grady, 2020; Zaki, 2019, pp. 47-51). We are, whether we wish it or not, living in a continual dramatic scenario in dialogue with our virtual other or with the characters we encounter in our everyday lives. The advantage of engaging self-consciously in the drama process is that our awareness of how we function is raised to a point where we can be self-critical as a prerequisite of potential personal and social change:

Drama can be the place where body, relationships, knowledge, roles, and narratives, gradually and delicately, can be put again into play; we can play with them, disassembling and then reassembling them, and creatively redefining and recombining them. We can let them encounter others" bodies, relationships, knowledge, roles, and narratives, building a new intersubjective matrix that can temporarily replace the old worn out one, enabling us to acknowledge, explicitly or implicitly, that things can change, and changes are doing us no harm. By communicating with others, we can allow ourselves to be influenced and inspired by them, and revive our empathic predispositions, helping each other in our own search for new balances (Pitruzzella, 2017, p. 107).

NEUROSCIENCE

The full implications of recent discoveries in the field of the neuroscience of the human brain (Bråten, 1998; Stamenov & Gallese, 2002; Stern, 2000), enabled by the invention of fMRI scanning¹, are only now in the process of being felt across a range of disciplines. One of those is theatre and its subdiscipline, applied or social theatre. I am neither qualified nor intend to offer a scientific response to the work being conducted in neuroscience, but I do wish to consider implications for applied theatre and, even more specifically, for theatre as an educational process aimed at the development of a kinder, more humane world than the one we currently experience.

In order to appreciate the significance of recent research into these neurological structures it is necessary to disabuse ourselves of many of the foundations upon which Western philosophy, particularly since the Enlightenment, has been based. The binary of mind versus body runs deep in our cultural histories and is at the core of Judeo/Christian mythology from the expulsion from Eden onwards. It has led to a mistrust of emotions and a belief in the superiority of our reasoning capacity. This is a fundamental distortion of how

1 Functional magnetic resonance imaging (fMRI) detects changes in blood flow and oxygen levels that result from brain activity. It uses the magnetic field of the scanner to affect the magnetic nuclei of hydrogen atoms, so they can be measured and converted into images.

our brains operate as expressed by Dutch neuroscientist Christian Keysers (2011):

We have to stop thinking in dualistic terms that assert the conscious logical rational mind in opposition to gut reactions. The body, brain, and conscious mind are partners, in permanent exchange. Many of the important processes for social cognition in particular occur inside the brain but outside the conscious mind (p. 105).

Such a partnership gives rise to the notion of embodied knowledge (Merleau-Ponty, 2013) which is fundamental to an activity such as theatre in which body, brain, and conscious mind are all employed in the service of social cognition directed at representations of the world as we experience it and, sometimes, as we may wish to change it. The artificial separation of body from mind has been a contributory factor in the recent rise in populism witnessed around the globe. In particular, in relation to climate change there has been a tendency for governments to temper what experience of climate change has taught them in order to associate themselves with popular messages, even at the cost of planetary survival. The attempt to separate knowledge from embodied experience will produce fatal consequences for us all, whereas an understanding of how lived experience works, in partnership with a growing awareness of what must be done to mitigate and finally reverse global warming, is the only hope for life on earth.

Once free of the false Cartesian binary of body/mind (*"je pense, donc je suis"*), (Descartes, 2005), the gate into a large field of post-humanist discourses is opened (Damasio, 1994; Braidotti, 2019). Within this contextual frame, the importance of the identification of what has been termed "mirror neurons", initially achieved through the work of Vittorio Gallese and his team at the University of Parma, becomes evident. Daniel Stern describes the operation of mirror neurons as follows:

The visual information received when watching another act gets mapped on to the equivalent motor representation in our own brain by the activity of these mirror neurons. It permits us to directly participate in another's actions, without having to imitate them (Bråten, 2007, pp. 36-37).

As James Thompson has suggested in conversation with the author, the term mirror neuron is therefore too limiting to encompass this process. Rather than a mirror which can only imitate, albeit with distortion, these neurons are the means by which we enter into an empathic relationship with another. Sympathy, telepathy, and empathy all lead to the transmission of feelings generated by watching and listening to another. In other words, in the social interactions of our daily lives we are constantly behaving like a theatre audience, reading and responding. Keysers (2011) expresses it thus:

It turns out that, as we observe the behaviour of other individuals, our brain appears to share a rich mosaic of neural activity with the observed individual, including representations of his bodily actions, his feelings, and his facial expressions (p. 112).

This interpretation of the actions of mirror neurons falls into line with Colin Trevarthen's (1995) work on consciousness which he developed in part through observation of musicality in young children:

The human consciousness seems to emerge from a completely non-rational, non-verbal, concept-less and totally non-theoretical potential for participation and communication with other persons that one can see first in infants (p. 8).

Trevarthen's observations were endorsed by the experiments of Stern who coined the term "intersubjective matrix" to describe the core process of human development from the prenatal stage until the grave:

In light of new evidence of other-centred participation shown by infants in their many forms of imitation, as well as the new findings on mirror neurons and adaptive oscillators, I am now convinced that early forms of intersubjectivity exist almost from the beginning of life (Stern, 2000, p. xxii).

Without intersubjectivity there is, in fact, no functioning human being, and the traumas and violence which afflict the lives of so many, damage the neural system in ways which inhibit the effective operation of that matrix. As Stern went on to express it: "Intersubjectivity is not simply a capacity, it is a condition of humanness" (Bråten, 2007, p. 36). This definition of what constitutes a human is a far cry from the vision of the isolated individual offered by Piaget's view of child development and therefore requires a fundamental overhaul of formal systems of learning. I would, however, caution against any simplistic substitution of heteronomy for autonomy and suggest a dialectical rather than a binary assessment of their relationship. Elements of autonomy may prove essential for the wellbeing of each of us, even as any society is made up of individuals and any individual cannot function outside social frameworks.

Rather than any traditional binary which sets up an opposition between society and its individuals, the paradox offered by Ivar Frønes takes us closer to an understanding of the contradictions that comprise the ways in which empathy affects our notions of human relationships: "The more we know about others, the further, deeper, and more different the other becomes, while at the same time becoming closer" (Bråten, 2007, p. 215). We define ourselves through our relations with others, even as others define themselves through a network of relations which may include us. Part of that process of self-definition is an assessment of the ways in which we differ from others whom we perceive as close to us. The other who is merely a distant stereotype offers only difference, but the other to whom we relate shows us who we are and who we might become. In this eternal quest for a better understanding of being human, neuroscientific discoveries can work hand in hand with the social sciences and the humanities, involving a complete reconsideration of notions of identity.

The wiring of our brains not only exerts a profound influence upon our relations of empathy, but it also affects our understanding of ethics. Altruism, it transpires, is not necessarily altruistic, but rather an aspect of the way in which our emotions motivate our actions in relation to others:

Shared circuits might be much more powerful than intellect when it comes to morals. We do not primarily think about whether it is right or wrong to make people suffer, we feel it (Keysers, 2011, p. 194).



Altruism is a component of the self and, in denying it, we damage ourselves. In the words of Karsten Hundeide: “the care of others is not only something we do for others, but something we do in order to recreate our own human subjectivity – our deepest moral core” (Bråten, 2007, p. 253).

EDUCATION

The place where most people are first likely to encounter a person from beyond their immediate family or neighbourhood circle is in a nursery, playgroup, formal school situation, or simply playing out on the street with other children. Young people’s brains have the greatest capacity for neuroplasticity.² Therefore, it is vital for their empathic growth that education offers continual and abundant opportunities to practise the art of empathy. Time is running out on our species to get education right. As with climate change, so with empathy; without changes to the ways in which we educate our children and ourselves, the human race will extinguish itself through selfishness, conflict, and apathy. I am not suggesting that education alone, still less theatre alone, can bring about the changes required for survival, but a fundamental reconsideration of how and why we educate ourselves in the light of new understandings of who we are, may be brought to bear upon the structural inequalities that govern our world. These structures are created and operated by people, and it is, finally, people who must change them. Unlike climate awareness, education has barely even recognised its problem. Psychologist Jamil Zaki (2019) expresses his concern thus:

If you wanted to design a system to break empathy, you could scarcely do better than the society we’ve created. And in some ways, empathy has broken. Many scientists believe it’s eroding over time (p. 8).

The global migration of people from intimate, rural communities to an urban existence of overcrowded isolation has been proceeding ever since hunter-gatherer societies were displaced by settler-farming ones, but today the position has reached crisis point, fuelled not least by the internet. Ironically developed to improve and speed up communication between people who would otherwise not make contact with each other, all too often it has fallen prey to anti-social media where ideologies become battlefields and stereotypes are readily endorsed. However, it does not have to be so.

...the brain is not hardwired at all. It changes, and these shifts are not random. MRI studies have now repeatedly shown that our experiences, choices, and habits mould our brains. When people learn to play stringed instruments or juggle, parts of their brain associated with controlling their hands grow. When they suffer chronic stress or depression, parts of their brain associated with memory and emotion atrophy (Zaki, 2019, p. 20).

Our neuroplasticity enables our brains to be trained to expand our empathic capability. To create a more caring world, it should be the first duty of formal education to focus upon

² “Neuroplasticity, also known as neural plasticity, or brain plasticity, is the ability of neural networks in the brain to change through growth and reorganisation. It is when the brain is rewired to function in some way that differs from how it previously functioned”. Wikipedia [Accessed 31/08/2022]

building empathy. This will require a fundamental realignment of the curriculum away from the traditional divisions into subject disciplines founded upon the false dichotomy of a mind/body split where knowledge can be imparted abstractly as a function of reason, and towards one which understands that the neurological structure of the brain is designed to develop embodied knowledge. Feeling is a key aspect of learning. Consequently, most learning needs to be grounded in the lived experience of the learner, not handed down by some exterior mechanism. Narrative lies at the heart of this process. As we learn about the stories of others and the contexts in which they lived, our capacity to empathise with them, a prerequisite of compassion is aroused. A connection is established with people from other times and other places without which a more caring world cannot exist.

Zaki (2019) cites the experiment conducted by Tania Singer based upon the Buddhist concept of *metta*, “loving-kindness meditation”. Singer and her team:

Examined not just their empathic physiology – how students’ brains reacted to other people – but their anatomy as well: the shape and size of their cortex. Remarkably, they found that empathy-related parts of the brain grew in size after kindness training (pp. 48-49).

Other studies operating within this paradigm have demonstrated that acting training leads to improvement in the capacity to empathise with others. Regular use of the elements developed by the actor enables her to grow, physiologically and psychologically, the faculties that enhance the practice of empathy. The three phases which constitute the concept are sharing, thinking about, and caring about. These are also features of applied or social theatre. Where formal theatre depends upon sharing and thinking about, only the process of application leads into the territory of caring about which relates to compassion and the taking of action as a consequence of compassionate engagement.

These understandings are underlined by the results of the Drama Improves Lisbon Key Competences in Education (DICE) research project into the effects of educational theatre, conducted over two years in twelve European Union partner countries. The results were published in 2010:

...we believe that there is a competence not mentioned among the Key Competences, which is the universal competence of what it is to be human. We have called this competence “All this and more” and included it in the discussion of the research results. (Drama Improves Lisbon Key Competences in Education, n.d.)

Therefore, the exposure to drama processes during formal education, I believe, has the effect of increasing the chances of the young person developing the capacity to achieve her human potential; a potential which is intimately associated with the ability to relate empathically to other members of the species. If the findings of the DICE project are to be taken seriously, drama/theatre has to occupy a central position in the curriculum. Nothing is more important than offering young people the chance to experience what it is to be human; to create spaces where their agency puts them in empathic relationships with others in contexts where they can critique that experience and release their innate creativity in order to imagine a different world. Unless education highlights this aspiration, it will continue along its current, deadly path of training young people as fodder for a job market (“employability”)

that will not exist by the time they are ready to take up their place in it. This is not just a matter of ensuring that drama finds a place somewhere in a traditional curriculum, but rather involves a reconceptualising of that curriculum based upon our recently discovered insights into the operation of the human brain. This means creating a dramatic curriculum: that is, a curriculum which puts experiential learning at its heart and teaches as many of the standard disciplines as possible via the medium of human stories that create opportunities for learners to engage empathically in the situations of the characters. Not only will this practice give rise to embodied knowledge in the learner, but it will also result in a *de facto* empathy training which, if sustained throughout the period of school attendance, will increase the empathic capacity of future generations and may, in all likelihood, stimulate changes in the structure of their brains.

My contention is that the type of relational empathy (Freire) stimulated by the practice of theatre (Boal), allied to the historicising processes that give rise to an understanding of the effects of social conditions upon human behaviour (Brecht) should form the bedrock of any curriculum designed to address the potentially overwhelming problems with which our species is confronted today.

CONCLUSION

Ten years ago, I concluded an article on theatre as personal, social, and political change with these words:

We are not saying: “Wouldn’t it be nice to have such provision for our children?” We are saying that the building of a more just world – a world capable of surviving without destroying the planet – depends upon it. In the words commonly attributed to [Abraham] Lincoln, “The philosophy of the school room in one generation will be the philosophy of government in the next” (Prentki and Pammenter, 2014).

Today, thanks to the work of neuroscientists and neuropsychologists I am more convinced than ever that the way to a more humane world is signposted by empathy and a vital means of developing more empathic humans is through the practice of drama and theatre. Zaki (2019) concludes:

It’s easy to live in a less intentional way. Building a new sort of empathy takes effort and sacrifice, for people who might not repay it. But in the face of escalating cruelty and isolation, we are fighting for our moral lives. Doing what’s easy is seldom worthwhile, and in moments like these, it’s dangerous. We each have a choice, and the sum of our choices will create the future (p. 173).

REFERENCES

- Boal, Augusto (1979). *Theatre of the Oppressed*. London: Pluto.
- Boal, Augusto (1992). *Games for Actors and Non-Actors*. London & New York: Routledge.
- Boal, Augusto (1995). *Rainbow of Desire*. London: Routledge.
- Boal, Augusto (1998). *Legislative Theatre*. London & New York: Routledge.
- Bråten, Stein (Ed.). (2007). *On Being Moved: From mirror neurons to empathy*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Brecht, Bertolt (1966). *Parables for the Theatre*. London: Penguin.
- Butler, J. (2006). *Gender Trouble*. London & New York: Routledge.
- Damasio, A. R. (1994). *Descartes' Error: Emotion, Reason and the Human Brain*. New York: C.P. Putman's Sons.
- Denes, G. (2016). *Neural Plasticity Across the Lifespan*. London & New York: Routledge.
- Descartes, R. (2005). *Discourse on Method and the Meditations*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Drama Improves Lisbon Key Competences in Education. (n.d.). *About DICE*. Drama Network. www.dramanetwork.eu
- Freire, P. (1972). *Pedagogy of the Oppressed*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Freire, P. (1974). "Education as the Practice of Freedom" in *Education for Critical Consciousness 85-164*. London: Sheed and Ward.
- Freire, P. (1978). *Pedagogy in Process*. London: Writers and Readers Publishing Cooperative.
- Freire, P. (1985). *The Politics of Education: Culture, Power and Liberation*. London: Macmillan
- Freire, P. (1998). *Pedagogy of Freedom*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Howard-Jones, P., Winfield, M. and Crimmins, G. (2008). "Co-constructing an understanding of creativity in drama education that draws on neuropsychological concepts" in Howard-Jones, P. (Ed.). *Education and Neuroscience*. London & New York: Routledge.
- Kane, L. (2001). *Popular Education and Social Change in Latin America*. Latin America Bureau.
- Keysers, C. (2011). *The Empathic Brain*. Social Brain Press.
- Kuhn, T.; Giles, S.; and Silberman, M. (Eds.). (2014). *Brecht on Performance*. Bloomsbury.
- OECD (2018). *The Future of Education and Skills 2030* [PDF file]. <https://www.oecd.org/education/2030/>

[E2030%20Position%20Paper%20\(05.04.2018\).pdf](#)

O'Grady, A. (2020). *Pedagogy, Empathy and Praxis*. Palgrave Macmillan.

Pitruzzella, S. (2017). *Drama, Creativity and Intersubjectivity*. Routledge.

Prentki, T.; and Abraham, N. (2021). *The Applied Theatre Reader*. Routledge.

Prentki, T.; and Pammenter, D. (2014). Living beyond our means, meaning beyond our lives: Theatre as education for change. *Applied Theatre Research*, 2(1), 7-19. https://doi.org/10.1386/atr.2.1.7_1

Silberman, M.; Giles, S.; and Kuhn, T. (Eds.). (2015). *Brecht on Theatre*. Bloomsbury.

Singer, T., & Lamm, C. (2009). *The Social Neuroscience of Empathy*. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1156, 81-96.
<http://dx.doi.org/10.1111/j.1749-6632.2009.04418.x>

Stamenov, M., & Gallese, V. (Eds.). (2002). *Mirror neurons and the Evolution of Brain and Language*. John Benjamins.

Stern, D. (2000). *The Interpersonal World of the Infant*. Routledge.

Trevarthen, C. (1995). "The child's need to learn a culture" in *Children and Society* 9 (1), 5-19.

Zaki, J. (2019). *The War for Kindness*. Robinson.



BAILAR SOBRE LOS ESCOMBROS: COLECTIVIZANDO EL LUTO, COMPARTIENDO EL DOLOR

Conversaciones con la performance *Insuflación
de una muerte crónica*

Sandra Bonomini Martínez

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0001-7032-165X>

Sandra Bonomini Martínez, doctoranda en Artes Escénicas por la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO), Brasil. Magíster en Artes Escénicas por la misma institución.

Correo electrónico: bonominisan@gmail.com

Recibido: 01/07/2022

Aceptado: 19/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.003>

RESUMEN

Este artículo aborda el diálogo y la discusión con la *performance Insuflación de una muerte crónica* del proyecto Mujeres en cuarentena, São Paulo Brasil, presentada en el año 2020 durante la pandemia de la covid-19. Se destacan las nociones de colectividad y cuidado como atributos que, tanto en el arte como en la vida, pueden contribuir al ayudarnos a transformar el dolor y a pensar de forma radical en una posible reexistencia. A partir de perspectivas feministas contrahegemónicas y de la valoración de la propia experiencia como saber, se proponen la *performance* y los relatos autobiográficos de la autora como espacios micropolíticos de resistencia y posibilidad frente a la situación de precariedad, incertidumbre y violencia tras el periodo de pandemia en Brasil. Partiendo de la necesidad de compartir el dolor y de colectivizar el luto, se sugiere este proceso de creación como espacio-tempo anticapitalista y posibilitador de devolver a la vida su condición de vida digna.

Palabras clave: performance, pandemia, feminismos, colectividad, luto, autobiografía

DANÇANDO SOBRE OS ESCOMBROS: COLETIVIZANDO O LUTO, COMPARTILHANDO A DOR. CONVERSAS COM A PERFORMANCE *INSUFLAÇÃO DE UMA MORTE CRÔNICA*

RESUMO

Este artigo trata do diálogo e discussão com a performance *Insuflação de uma morte crônica* do projeto Mulheres em Quarentena, São Paulo, Brasil, apresentada em 2020 durante a pandemia da Covid19. Destacam-se as noções de coletividade e cuidado, já que são esses atributos - tanto na arte quanto na vida - que podem nos ajudar a transformar a dor, e pensar radicalmente numa possível re-existência. É a partir de perspectivas feministas contra-hegemônicas, e da valorização da própria experiência enquanto saber, que se propõe a performance e as narrativas autobiográficas da autora como espaços micropolíticos de resistência e possibilidade, diante da situação de precariedade, incerteza e violência, após o período de pandemia no Brasil. Partindo da necessidade de partilhar a dor e de coletivizar o luto, sugerimos esse processo de criação como espaço-tempo anticapitalista, que permite devolver a vida o status de vida digna.

Palavras-chave: performance, pandemia, feminismos, coletividade, luto, autobiografia

**DANCING ON DEBRIS: COLLECTIVIZING MOURNING, SHARING THE PAIN.
CONVERSATIONS WITH THE PERFORMANCE *INSUFFLATION OF A CHRONIC DEATH***

ABSTRACT

This article deals with the dialogue and discussion with the performance *Insufflation of a Chronic Death* by the Women in Quarantine project, São Paulo, Brazil, presented in 2020 during the Covid-19 pandemic. The notions of collectivity and care are highlighted as attributes that, both in art and in life, can contribute by helping us transform pain and think radically about a possible re-existence. Based on counter-hegemonic feminist perspectives and the assessment of one's own experience as knowledge, the author's performance and autobiographical accounts are proposed as micropolitical spaces of resistance and possibility in the face of the situation of precariousness, uncertainty, and violence after the pandemic period in Brazil. Starting from the need to share pain and to collectivize mourning, this creation process is suggested as an anti-capitalist space-time and an enabler of returning life to its status of a dignified life.

Keywords: performance, pandemic, feminisms, collectivity, mourning, autobiography



**BAILAR SOBRE LOS ESCOMBROS: COLECTIVIZANDO EL LUTO, COMPARTIENDO EL DOLOR.
CONVERSACIONES CON LA PERFORMANCE *INSUFLACIÓN DE UNA MUERTE CRÓNICA***

*¿Cómo hemos de impedir la guerra en su opinión?
Susan Sontag (2003)*



▲ *Insuflación de una muerte crónica - Proyecto Mujeres en cuarentena, SP, 2020 / captura de pantalla*

Este artículo, antes que nada, deslinda del objetivo de ser un análisis formal y exhaustivo sobre una producción performativa. No es una opinión “sobre” y sí, más bien, un intento de diálogo, una conversación horizontal entre una artista-investigadora y la *performance* estudiada *Insuflação de uma morte crônica [Insuflación de una muerte crónica]*, parte del proyecto *Mulheres em quarentena: programas performáticos de manutenção [Mujeres en cuarentena: programas performativos de mantenimiento]*, creada durante el confinamiento impuesto a raíz de (y durante) la pandemia causada por el nuevo coronavirus (covid-19). Es a partir de un enorme interés por esta propuesta performativa de larga duración que me siento provocada y convocada para intervenir y abrir una discusión en la que el cuidado, el afecto, la colectividad y la posibilidad de vivir el luto —permanentemente negado— emergen a la superficie, entrelazando el arte con la vida que, interconectados, se desplazan y se ponen al centro. Al mismo tiempo, es gracias a lo que este proyecto artístico pone de manifiesto en la superficie de tiempos de pandemia que me permito excavar, tocar mis propias ruinas, revisar mis pérdidas y vivir mis propios lutos.

Pocos meses luego de declarada la pandemia en marzo del 2020, en pleno confinamiento

obligatorio, surge, en la ciudad de São Paulo, Brasil, el proyecto *Mujeres en cuarentena: programas performativos de mantenimiento* bajo la curaduría de la directora teatral y artista performativa paulista Eliana Monteiro. Este proyecto lo forman directoras, guionistas, productoras, montadoras, actrices, investigadoras, iluminadoras, artistas performativas, cineastas, fotógrafas y músicas cuyos trabajos también se vieron perjudicados por la coyuntura de emergencia sanitaria. Ante la situación de ese momento, el objetivo fue posibilitar formas “otras” para, además de seguir con el trabajo cotidiano de cuidados domésticos y de pagar las cuentas, intentar dar una respuesta, desde el campo de la creación escénica, a lo que venía ocurriendo como resultado de la covid-19 y de la (necro)política brasileña. Fue en tal contexto y ante el aumento progresivo e imparable de muertes —que, más o menos, se estimaban en unas cinco mil— que la artista visual y cineasta Bruna Lessa se percató, de manera angustiante, de que la normalización de la muerte atravesaba el cotidiano y la humanidad, de pronto, se convertía en simples cifras, en fríos números y porcentajes. Evidentemente, esto va mucho más allá de mostrar números y de horrorizarnos. El valor de una vida interrumpida, de sus vínculos e historias, no tiene precio; sobre ello, sobre el valor de la vida y sobre cuáles son las vidas que importan —las vidas vivibles, como nos sugiere Judith Butler (2019)— y las que no, escribiré más adelante. La vida, los vínculos, los sueños y los afectos no pueden ser reducidos a cifras y menos comparados con otras realidades. “Porque cuando hablas de cinco mil hablas de cinco mil; cuando dices seis mil es seis mil, pero ¿cuál es el volumen de todo esto? Parte mucho de la idea de volumen, de alguien que está muriendo sin aire” (B. Lessa, comunicación personal, 2021), me cuenta Bruna. Para Bruna, artista e idealizadora de esta *performance*, uno de los disparadores fue la poca o nula noción que se tiene de la real dimensión de semejantes cantidades de cuerpos sin vida (volumen) ocupando un espacio, es decir, de vidas que ya no están. Y, a partir de su inquietud, me pregunto cómo honrar, valorar la vida —la presencia— cuando estamos inmersos en un sistema capitalista neoliberal en su fase más feroz, que lucra con los cuerpos y que normaliza, banaliza y nos acostumbra a no ver la muerte. Ese “acostumbrarnos a no ver la muerte” es parte de las características más latentes de lo que la antropóloga y feminista argentina Rita Segato llama *Pedagogías de la crueldad* (2018), que más adelante relaciono con la coyuntura de pandemia y la realización de esta *performance*.

▼ *Insuflación de una muerte crónica - Proyecto Mujeres en cuarentena, SP, 2020 / captura de pantalla*



Cuatro mujeres trabajan juntas en un departamento ubicado en el centro de la ciudad de São Paulo, Brasil, confinadas voluntaria y especialmente para realizar una performance que, durante catorce días y noches, sin interrupción (del 03 al 16 de agosto del 2020), ocupó y cambió sus vidas. La acción es concreta y, al mismo tiempo, simple y compleja: inflar, amarrar, contar y soltar globos negros sin parar por todos los rincones de la casa y convivir con estos mientras realizan las tareas cotidianas hasta alcanzar una meta, un número acordado, un compromiso: cien mil globos inflados en consideración y respeto por las cien mil primeras víctimas de covid-19 en Brasil. Fueron cien mil globos negros que ocuparon por completo el departamento, literalmente del suelo hasta el techo. Sin embargo, hoy podemos decir que, honrar estas vidas, se extiende, aquí, en este espacio de escritura y utopía, un espacio para lo posible, a todas las víctimas que, por increíble que parezca, han pasado las 600 000 en Brasil, las 200 000 en el Perú¹ y las 6 350 765 en el mundo².

La *performance* se transmitía en vivo durante veinticuatro horas, todos los días, a través del canal de YouTube del proyecto³, por medio de dos cámaras de seguridad estratégicamente instaladas en el departamento, pues era lo que el proyecto permitía por cuestiones económicas, pero también porque la acción, la verdad, tenía que ver más con dimensionar el espacio-tiempo y no tanto con una excelencia a nivel de imagen, a pesar de que las imágenes que iban surgiendo impactaban por su belleza y ferocidad. Las cámaras de seguridad ubicadas en el departamento conseguían abarcar la dimensión y el volumen; además, para quienes seguían la *performance* desde sus dispositivos, era posible ver el día y la hora de transmisión. Al lado izquierdo inferior de la pantalla, la numeración indicaba la cantidad de globos inflados en correlación y actualización constante con el número de muertes⁴.

Las artistas⁵, Joana Coutinho, Bruna Lessa, Cacá Bernardes y Carina Iglecias, de distintas generaciones y disciplinas dentro de las artes, asumieron la difícil tarea de trabajar día y noche inflando globos y contabilizándolos de acuerdo con la actualización del número de muertes por medio de un contador⁶, un botón que no podían olvidarse de apretar, porque no apretar sería no contar. Apretar era accionar la memoria reciente, recordar violentamente, como escuchar un disparo que en ese instante anunciaba la presencia de una ausencia más,

- 1 Según la información actualizada en la web Coronavirus Brasil del Gobierno Federal, las defunciones confirmadas hasta el día 30 de julio del 2022 llegan a 671 416. Para acompañar la actualización de muertes referentes al coronavirus, entrar al enlace: <https://covid.saude.gov.br>. La información actualizada hasta el día 26 de junio del 2022 en la web del MINSa (Ministerio de Salud del Perú) reporta 213 462 personas fallecidas por covid-19 en el Perú. Ver enlace: https://covid19.minsa.gob.pe/sala_situacional.asp.
- 2 Al momento de escribir de este artículo, septiembre del 2022, los casos actualizados y revelados por la Universidad John Hopkins reflejan lo que cada país actualiza. Disponible en: <https://www.trt.net.tr/espanol/covid19>.
- 3 Disponible en: <https://www.youtube.com/c/mulheresemquarentena>.
- 4 Fueron exactamente, tal cuadro vivo, los globos siendo inflados obsesiva y repetidamente por cuatro mujeres, llenando el espacio doméstico, acompañados por números reales en la pantalla en sincronía con las muertes por covid-19, los que despertaron en mí urgencia y deseo como artista e investigadora.
- 5 **Joana da Silva Coutinho**, 24 años. Diseñadora de sonido, instrumentista de vientos y percusión. Mujer negra, habitante de la periferia en la Zona Norte de São Paulo. Estudia música, literatura y teatro. Trabaja con el colectivo *Amaiemá* y compone bandas sonoras
Bruna Lessa, 38 años. Cineasta y artista visual. Nació en Itajaí (SC) y vive en São Paulo hace 15 años. Graduada en Cine, trabaja como directora, guionista, montadora y productora audiovisual para cine y teatro.
Cacá Bernardes, 47 años. Fotógrafa de bodegones, realizadora y directora de fotografía. Nació en Frutal (MG) y vive en São Paulo hace 25 años. Como fotógrafa de escena, cuenta con aproximadamente 300 espectáculos teatrales fotografiados, con publicaciones de sus fotos en diversas revistas, periódicos y libros nacionales e internacionales.
Carina Iglecias, 43 años. Es cantante, locutora, compositora, artista performativa y técnica de sonido directo. Trabaja con el Teatro Oficina desde 2011 y ha actuado en más de diez espectáculos. Participó como artista performativa de la muestra VB50, trabajo de la artista italiana Vanessa Beecroft en la 25ª Bienal Internacional de São Paulo. Vive y trabaja en São Paulo. Datos disponibles en la nota hecha por el colectivo Jornalistas Livres.
<https://jornalistaslivres.org/mulheres-convivem-com-a-tragedia-alem-dos-numeros/>
- 6 Las artistas disponían de un contador que accionaban en la medida en que iban inflando los globos para llevar la cuenta y para que las personas que estaban en casa viendo (el público) pudieran hacer seguimiento.

la muerte sistemática y absurda. Para Lessa, la situación —el botón— las obligaba a recordar constantemente la llegada de una muerte más; “el botón era exactamente eso” (B. Lessa, comunicación personal, 2021).

Andaba en bicicleta regresando a casa con mi hijo y sentipensé: la escritura es una herida abierta, sangrante, pero también es una cicatriz. Sobre la escritura que duele, pero devuelve el peso o la sensación de cable a tierra, ha sido necesario agarrarme a la tierra, que mi cuerpo se aferre a la vida. En este trayecto de escritura sensible busco esa conexión que me devuelva lo tangible; el suelo; el cuerpo no virtual, no remoto, no distante. Mientras tanto, (fui)mos la mitad del torso para arriba. La escritura es el aterrizaje, forzoso o no, que me da certeza de la existencia, de la realidad, del abismo de esta realidad, pero también de los deseos y sueños, de la necesidad —y posibilidad— de pensar y de crear utopías, esas utopías de las que Paul Preciado (2020) y María Galindo (2021) nos vienen nutriendo y proponiendo a contracorriente para intentar posponer el fin del mundo contando alguna historia más, como nos enseña el líder indígena, filósofo y poeta Ailton Krenak. La escritura es “la capacidad de responder al miedo sin parálisis” (Galindo, 2021) o a pesar de ella; y, a pesar de ella, lo que permanece latente es el deseo de vivir. La escritura es la práctica deseante, la fuerza subversiva, un estado absoluto de vulnerabilidad.

Es así que llego y es así como elijo seguir, guiada por la fuerza de mis ancestras, a veces animada y vibrante, otras veces cabizbaja, como diría Krenak⁷ (Roda Viva, 2021), pero aquí y ahora. Intuyo que este artículo, completamente atravesado por la pandemia de la covid-19, fluye y se gesta entre el ánimo vibrante, lo cabizbajo y viceversa, y es en tal tránsito, en esa “danza cósmica” (Roda Viva, 2021) o a partir de allí, que busco las palabras (in)ciertas para alimentar el deseo ya manifestado de una escritura porosa, en diálogo y, sobre todo, abierta a la escucha, una escritura que, como mencioné al inicio, duele y es difícil. Pero el dolor de la ausencia, de no escribir, sería mayor. Como la poeta y feminista chicana Gloria Anzaldúa, trato de “estimular las chispas ardientes de la escritura” (Anzaldúa, 1988, p. 219). Para ello, creo necesario excavar en mis entrañas y preguntarme una vez más, así como ella, qué tengo para contribuir, para dar. En el año 1980, Anzaldúa escribió el ensayo *Hablando en lenguas: Una carta a escritoras tercermundistas*, en el que me siento constantemente interpelada, desafiada y abrazada como mujer, artista, investigadora y persona disidente de la heterosexualidad obligatoria nacida y criada en un país del “tercer mundo” o, actualizando el término, en un país del Sur global o “periférico del capitalismo” (Castro, 2020, p. 29), cuya geopolítica del conocimiento ha sido dominada, colonizada y “vista como parcial e incompleta por no tener el dominio de las categorías universales de análisis” (Castro, 2020, p. 29).

Como dice la filósofa y profesora Susana de Castro, es el feminismo decolonial el que se alimenta de varias corrientes feministas contrahegemónicas y denuncia el racismo de género y la forma en la que la geopolítica del conocimiento silencia las voces de intelectuales subalternos, es decir, todas las personas no blancas, indígenas, negras, chicanas, latinas, indias, asiáticas, afrodescendientes, mestizas, migrantes; las voces de la sexualidad disidente; las personas trans, gais y lesbianas⁸ (Castro, 2020, p. 29).

7 El pensador y líder indígena brasileño Ailton Krenak tuvo una importante participación en el programa Roda Viva en abril del 2021. Al final, antes de terminar sus intervenciones, hizo una provocación, respondiendo a una pregunta sobre la alegría de vivir a pesar de todo con una pregunta-respuesta que se queda conmigo. “¿Si te llamaran para una danza cósmica, estarías cabizbajo o vibrante?” (Roda Viva, 2021). Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>

8 Traducción propia. Original: “o racismo de gênero e a forma como a geopolítica do conhecimento silencia as vozes das intelectuais

En el ensayo mencionado anteriormente, Anzaldúa nos da la valentía necesaria para escribir a partir de la propia experiencia y a contracorriente del mundo heteropatriarcal y eurocéntrico, diseñado por y para una supremacía blanca, que pide a las mujeres “tercermundistas” que no hablen en lenguas, que no escriban con la mano izquierda, que blanqueen su piel y sus pensamientos: básicamente, que dejen de existir, porque no tendrán, porque no quieren que tengamos, espacio ni tribuna.

Silencio.

Creo, entonces, que la revolución en curso sería, siguiendo los pasos de Anzaldúa, hablar alto y escribir con las lenguas afiladas y de fuego, porque nuestras lenguas, a estas alturas, queman. “Y escribiré sobre lo inmencionable, no importan ni el grito del censor ni del público. Finalmente, escribo porque temo escribir, pero tengo más miedo de no escribir” (Anzaldúa, 1988, p. 223). Gracias, Gloria, por el coraje y el afecto, dos herramientas indispensables para atravesar este tiempo sin paralizarnos.

No es fácil escribir a partir de acontecimientos tan dolorosos que sangran, hieren y permanecen en constante erupción, impidiendo que se formen las cicatrices. “¿Qué haremos con las cicatrices que todxs cargamos? ¿Qué hacemos con las heridas?”, le preguntaba Paul B. Preciado (Museo Universitario del Chopo, 2021) a María Galindo de Mujeres Creando en un encuentro⁹ que sugería de modo urgente un cambio de paradigma epistémico y apostaba por la vulnerabilidad y por el cuidado como proyectos y ya no más por el poder, vislumbrando otros sujetos políticos de la transformación social. “Si pensamos el sujeto de la política y el sujeto de la revolución como un sujeto constitutivamente vulnerable, entonces la revolución es completamente diferente. Ya no es un proyecto de poder, es un proyecto de cuidado” (Museo Universitario del Chopo, 2021).

No es fácil. Cualquier cosa que coloque aquí me parece, por momentos, insignificante, banal y, sobre todo, ingenua al lado de las muertes que se filtran en la vida hecha escombros. Hago mía la sensación de sin sentido de la escritora Françoise Vergès, que, mientras escribe el prefacio de su libro *Un feminismo decolonial*, advierte que la pandemia de la covid-19 “podría hacer con que mis observaciones parezcan ridículas¹⁰” (Vergès, 2020, p. 21). Escribir algo que tuviera sentido en medio del absurdo de la realidad que habitamos y transitamos ha sido y es el mayor desafío. Pero es necesario salir de la espiral del miedo e intentar aterrizar. Escucho atenta y con entrega las palabras dichas al oído por Krenak: “Cuando sientas el cielo muy encima de ti, es solo empujarlo y respirar¹¹” (Krenak, 2020, p. 28).

Empujar el cielo; respirar; sentir nuevamente el cuerpo en el piso, los huesos en el suelo congelado, mi respiración abundante, intacta, saludable; sentir la vida y no dejarla escapar; cuidarla; cuidarme; cuidarnos; entregar los propios dolores y pérdidas para hacer los conjuros. Porque como sugiere la investigadora y activista Andreza Jorge en su ensayo *La muerte*, “hablar sobre la muerte es también provocar reflexiones sobre la vida” (Jorge, 2020, párr. 13). Hablar de la muerte, entonces, también es repensar nuestras prácticas de

e dos intelectuais subalternos, isto é, todas as pessoas não brancas, indígenas, negras, chicanas, latinas, indianas, asiáticas, afrodescendentes, mestiças, imigrantes, e as vozes de sexualidade dissidente, pessoas transexuais, gays e lésbicas (...)”.

⁹ *Arte, política y contracultura. El mundo hoy* es el título del ciclo de conversaciones organizado por el Museo Universitario del Chopo, México entre abril y mayo del 2021. *Encuentros en el Caos, una conversa entre María Galindo y Paul B. Preciado* fue transmitida en vivo el día 22 de abril. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=ED9BCLvb_5g

¹⁰ Traducción propia. Original: “Enquanto escrevo este prefácio, a pandemia do Covid-19 poderia fazer com que minhas observações parecessem irrisórias” (Vergès, 2020, p. 21).

¹¹ Traducción propia. Original: “Quando você sentir que o céu está ficando muito baixo, é só empurrá-lo e respirar.” (Krenak, 2020, p. 28).

cuidado, reflexionar sobre la urgencia de la colectividad en todas las esferas de la vida y en el arte. Muerte, vida, cuidados y colectividad son las cuatro palabras que pasan por medio de la performance *Insuflación de una muerte crónica* (2020) discutida en este texto.

Sigo el camino sugerido por Achille Mbembe, pues “tal vez debamos comenzar por poner la mirada en todos aquellos y aquellas que ya nos dejaron” (Mbembe, 2020, s. p.). Se trata de la memoria, del derecho a colectivizar y vivir el luto permanentemente negado por la necropolítica imperante. Veo, en esta propuesta performativa, un intento de reconstrucción que comienza por valorar la vida, y los pequeños pactos colectivos que aquí son evidentes se muestran indispensables y trazan la ruta que seguir. Las Mujeres en cuarentena ponen la mirada y la vida al centro.

PRIMERA IMAGEN: UN GLOBO NEGRO LLENO DE AIRE

Un globo negro lleno de aire que faltó en el cuerpo de alguien, de aire que cada día comenzaba a faltarles a muchas personas en grandes proporciones y a gran velocidad. Al inicio, la artista se imaginó inflando, amarrando y soltando globos negros en el aire, en la calle, pero resultaba irresponsable ecológicamente y no estaba permitido salir a la calle por el confinamiento. Entonces, decidió inflar los globos dentro de su departamento, que fue desocupado y habilitado especialmente para la realización de la *performance*. Si la vida nos pedía volver y quedarnos dentro de casa, entonces con el arte y la creación no fue diferente. El desafío era grande: crear imágenes y acciones en casa lo suficientemente potentes como para dar cuenta de todo, de la tragedia —hoy demostradamente intencional¹²— en que se convirtió la pandemia de la covid-19 en Brasil.

Me parece difícil no relacionar esta pandemia en Brasil con el lamentable accionar del actual gobierno de ultraderecha liderado por el presidente electo en el 2018, Jair Bolsonaro, a partir de esta *performance* donde el luto, la pérdida, la colectividad y los cuidados se entrelazan. Es justamente el pésimo manejo de la pandemia en Brasil por parte del gobierno y sus políticas de exterminio uno de los grandes detonantes para la concepción de esta *performance* de larga duración.

Cuatro artistas reunidas, cuyos cuerpos vivos simbolizan la (doble) fuerza de trabajo —de producción y reproducción de la vida— resisten en una microcomunidad autogenerada con el objetivo de coser los tejidos rotos por la violencia, el abandono y el dolor, pero también para intentar tener noción del real significado de las cifras y del volumen ocupado por cien mil cuerpos que ya no están.

¿En qué momento nos volvimos números? ¿Cómo materializamos el volumen de cien mil vidas-muertes? Tales fueron algunas de las preguntas que las artistas intentaban responder a lo largo de su experiencia durante los días.

¹² El ministro de salud y el presidente de la república hicieron presión constante para la aplicación del tratamiento precoz a base de Cloroquina e Ivermectina —sin comprobación científica— lo más rápido posible. Cuando, en enero del 2021, la capital del estado de Amazonas, Manaus, necesitaba de oxígeno, el presidente Bolsonaro y su entonces ministro de salud, Eduardo Pazuello, ofrecían el tratamiento precoz. El estudio publicado *A linha do tempo da estratégia federal de disseminação da Covid-19 / La línea de tiempo de la estrategia federal de diseminación de la Covid-19*, elaborado por el Centro de Estudios y Pesquisas en Derecho Sanitario (CEPEDISA) de la Universidad de São Paulo (USP), y actualizado por solicitud de la CPI de la covid-19 (Comisión Parlamentaria de Interrogatorio), rebela el carácter genocida e intencional de la propagación del virus. Disponible en: https://cepedisa.org.br/wp-content/uploads/2021/06/CEPEDISA-USP-Linha-do-Tempo-Maio-2021_v3.pdf.

Para honrar la vida, es necesario que primero nos preguntamos al respecto de su valor, y esto es algo que la pandemia de la covid-19 ha llevado al centro y al límite de la reflexión, haciendo que nos preguntemos cuánto vale una vida, si todas las vidas valen igual y qué vidas importan y cuáles no. O, como advierte Paul B. Preciado (2020) en su artículo *Aprendiendo del virus*, si “lo que estará en el centro del debate durante y después de esta crisis es cuáles serán las vidas que estaremos dispuestos a salvar y cuáles serán sacrificadas” (p. 1).

La *performance* fue pensada para ser realizada por cuatro mujeres trabajando veinticuatro horas diarias, inflando globos durante catorce días, confinadas y en silencio absoluto. Las transmisiones en vivo carecían de sonido y la propuesta era, en lo posible, que ellas permanecieran en silencio mientras trabajaban, acompañadas únicamente por el ruido —cada vez más ensordecedor, pero soportable— del motor del inflador como una forma de ritualizar ese momento que, con el paso de los días, se volvía automático, mecánico y rápido, pero doloroso tanto física como emocionalmente.

Primero: aprender a inflar y amarrar el globo. Después todo tiene que ser más rápido y automático, se volvió muy automático. Fuimos creando una cierta dinámica y las manos quedaban muy adoloridas, terminamos destruidas físicamente (...). Comenzamos a inflar los globos con unas bombitas manuales, pues pensábamos que la bomba eléctrica era muy ruidosa, pero al tercer día desistimos, con la mano no lo conseguiríamos y dijimos: “al diablo con la bulla”. Y así, lo que es insoportable se va volviendo soportable (Lessa, comunicación personal, 2021).

Me cuelgo de la última frase de Bruna (“lo que es insoportable se va volviendo soportable”), porque dibuja un paralelo perfecto relacionado a la situación vivida durante la crisis sanitaria: la normalización de lo que no es normal. Por un lado, la normalización de la muerte y el aumento de esta, es decir, la invisibilidad de la muerte, la negación, por lo tanto, la inexistencia y, como resultado, la dificultad de reparación o restauración del trauma de la pérdida. La antropóloga y feminista decolonial Rita Segato se pregunta “Cuál es la característica de la muerte pandémica” (R. Segato, comunicación personal, 2021). La respuesta de Segato tiene que ver con un comportamiento psicopático que es parte de su concepto de pedagogía de la crueldad (2018), ya que esa pedagogía nos enseña a acostumbrarnos a la muerte y, por lo tanto, a no verla. Es lo que ocurre con las muertes causadas por la covid-19 en Brasil, pero también en otros países gestionados por una administración negacionista y antivacunas que prioriza el lucro y la no desaceleración de la economía a costa de la propia vida. “Hay algo que nos impide creer en la muerte por la covid-19. No creer en la muerte es no creer en la vida, la vida se volvió distante” (R. Segato, comunicación personal, 2021).

A partir de las apreciaciones de Segato sobre la muerte durante la pandemia, entiendo esta propuesta artística remota de las *Mujeres en cuarentena* de mantenerse en estado de *performance* por tiempo prolongado y sin interrupción, devolviendo simbólicamente el aire a quienes lo perdieron (y a quienes se les negó) como una construcción afectivo-resistente, una contrapráctica del olvido de “cercanías y tecnovínculos, por medio de una perspectiva feminista” (Fisher, 2021, p. 24) en donde el espacio doméstico y nuestras existencias se politizan (Fisher, 2021), y en esa politización, creo, son las prácticas de cuidado y la priorización de los vínculos las que reorganizan el espacio y el tiempo.

Cuando en esta *performance* se opta por convivir, simbólicamente, con la muerte, para valorizar la vida como vida vivible, pasible de luto (Butler, 2019), podemos entender y ver

el proyecto de las *Mujeres en cuarentena* como un proyecto revolucionario de cuidado que sigue las ideas de Preciado, un proyecto de cuidado construido de modo completamente opuesto al actual proyecto capitalista patriarcal-colonial de precarización de la vida en el que *cosificación* y *cuerpos-mercancía* son palabras de orden. Si imaginamos que cada globo inflado representa una vida que recupera su dignidad, su espacio y su valor, entonces tenemos aquí un rito de duelo en donde las vidas sí son susceptibles de ser lloradas, en donde el luto es posible. Para Butler (2019), “sin la condición de duelo no hay vida, o mejor dicho, hay algo que está vivo, pero que es diferente a una vida. En vez de eso, hay una vida que nunca habrá sido vivida, que no es preservada (...) y que no será llorada cuando no esté¹³” (p. 33). Aquí, y para las artistas performativas, cada una de las cien mil vidas tiene importancia, y cada globo lleno de aire materializa lo que el Estado, con su gestión genocida, se esfuerza en no cuidar, desaparecer, descartar, invisibilizar, en fin, dejar morir. Sobre la condición precaria de la vida, Butler nos dice que significa poner énfasis o resaltar nuestra condición de “reemplazables” y sustituibles, caer en un anonimato radical que se relaciona con la muerte o con modos que facilitan la muerte en la sociedad. Por lo tanto, nos advierte que es exactamente porque un ser vivo puede morir que es necesario cuidarlo para que pueda vivir. Únicamente en condiciones en que la pérdida tiene importancia, el valor de la vida aparece efectivamente. Por lo tanto, la posibilidad de estar en duelo, de ser llorada, es un presupuesto para toda vida que importa. (Butler, 2019, p. 32).



13 Traducción propia. Original: Sem a condição de ser enlutada, não há vida, ou, melhor dizendo, há algo que está vivo, mas que é diferente de uma vida. Em seu lugar, há uma vida que nunca terá sido vivida, que não é preservada (...) e que não será enlutada quando perdida.

08-09-2020 Sun 04:36:41

MULHERES EM
QUARENTENA

41390

Camera 01

08-10-2020 Mon 07:53:26

MULHERES EM
QUARENTENA

50528

Camera 01

▲ *Insuflación de una muerte crónica - Proyecto Mujeres en cuarentena, SP, 2020 / captura de pantalla*





La académica y teórica de la performance, Diana Taylor, en su texto *El trauma como performance duracional*, narra su experiencia al visitar un antiguo centro de tortura ubicado a las afueras de Santiago de Chile —Villa Grimaldi¹⁴—, hoy un espacio que se asemeja a una ruina y que conserva partes antiguas junto a nuevos edificios. Ella es acompañada por Pedro Matta, un guía, un hombre sobreviviente de la dictadura chilena y la tortura quien realiza repetidamente ese doloroso recorrido por el lugar llevando visitantes. El recorrido de Matta, cuenta Taylor, es su performance constantemente repetida, su manera de restaurar el trauma que lo acompaña y con el que aprendió a convivir. Por otro lado, “él revive, trae el pasado para los demás a través de la performance de su recorrido¹⁵” (Taylor, 2020, p. 190). A partir de tal experiencia, Taylor (2009) considera que las historias trágicas que nos marcan como sociedad, así como la existencia de lugares específicos o de espacios memoriales, son, por varios motivos, responsabilidad nuestra. Para la autora, el hecho de habitar en un contexto político que opta por desaparecer ciertas poblaciones nos hace, de alguna manera, responsables por nuestro contexto, y es aquí donde conecto su experiencia con la tragedia, la crisis sanitaria, social, política y personal que trae la covid-19 y que atraviesa la performance de las Mujeres en cuarentena. No somos responsables por las muertes o desapariciones, pero pensándonos de forma colectiva, como sociedad, nuestra responsabilidad tal vez radica en no haber hecho lo suficiente para impedir o detener ciertas prácticas institucionalizadas de violencia e injusticia que acaban por normalizarse y, de paso, nos producen un estado de adormecimiento o anestesia (casi) general.



14 Villa Grimaldi, como cuenta Taylor, es uno de los espacios más infames usados para la tortura, la detención y los asesinatos bajo el régimen de Augusto Pinochet durante la dictadura chilena. Taylor visitó este lugar reiteradas veces entre el 2006 y el 2016, por lo que existen dos textos publicados: uno del año 2009 y el más reciente y ampliado, parte del libro *Presente!*, publicado por la autora en el año 2020.

15 Traducción propia. Original: “He makes the past alive for others through the performance of his”.



Insuflación de una muerte crónica no es un espacio memorial, sino una performance hilvanada a lo largo de los días a partir de la memoria reciente y latente —y de la repetición obsesiva de sus acciones—, a partir de hechos concretos y vivos y de vidas que continúan desapareciendo¹⁶. Eso, como sociedad, nos ha dejado y dejará marcas profundas. Las artistas nos ubican todavía más cerca de la atrocidad, como si la realidad no bastara. El dispositivo, la pantalla de la laptop, del celular o del televisor permiten que la avalancha o la marea de cuerpos negros de látex y aire creada por las artistas irrumpa en nuestras casas, dormitorios, cocinas y camas si quisiéramos. Es más, es gracias al dispositivo tecnológico que esta propuesta logra que nuestras miradas (las de quienes apreciamos a distancia y en la comodidad de nuestros hogares) y cuerpos se vean profundamente tomados, afectados por la barbarie y, al mismo tiempo, la belleza. Y a medida que pasan los días y somos testigos de la repetición —de las muertes por la pandemia y de las acciones de la performance—, todo se intensifica. De cierta forma, la performance nos enseña a no distraernos, a poner la mirada en el lado correcto, empático de la historia, a no huir porque llega un momento en que no queremos ver más. Pero aquí, nos invitan a ser sujetos activos y colaborativos desde su microcomunidad para pensar en una reconstrucción y en el trabajo de limpiar los escombros personales y políticos, “porque si nos enfocamos sólo en el trauma personal, corremos el riesgo de evacuar la política” (Taylor, 2020, p. 190).

Entendemos, entonces, que el dolor de las cien mil muertes —hoy multiplicadas por seis y más— no es apenas personal: es de orden político y social. Lo que las artistas permiten mientras honran la vida de las víctimas desde su casa-núcleo combativo es, como escribe Taylor en relación con la visita a Villa Grimaldi, que seamos “testigos no sólo de la pérdida personal y colectiva, sino de un sistema de relaciones de poder, jerarquías y valores que no apenas permitían, sino que exigían la destrucción de los otros¹⁷” (Taylor, 2020, p. 190).

16 Al momento de la presentación/transmisión de esta *performance*, durante los catorce días, el número de muertes sólo aumentaba y estábamos lejos de ver alguna luz. La llegada de las primeras vacunas contra la covid-19 a Brasil se dio en marzo del 2021. <https://www.unicef.org/lac/comunicados-prensa/brasil-recibirá-este-domingo-las-primeras-vacunas-de-covid-19-través-del>.

17 Traducción propia. Original: “we bear witness not just to the personal and collective loss but to a system of power relations, hierarchies, and values that not only allowed but required the destruction of others”.

Participamos de tales contextos políticos, y la performance de los globos negros lo pone en evidencia, nos lo “refriega” en el rostro con la obsesión de quien limpia una mancha de café en una superficie blanca y, además, nos invita a deshacer la mirada racista colonial de “el otrx”, el extranjero, extraño, diferente, vulnerable, carente de inmunidad, marginalizado que no soy yo.

Silencio.

El silencio acordado por las artistas se asemeja al de la vida, de las calles, del mundo confinado del 2020. Pero tampoco hay palabras, solo una respiración profunda ante la pérdida, una reverencia, pues como dice Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás*, “la guerra agotó las palabras, se debilitaron, se deterioraron” (Sontag, 2003, p. 35). Sin embargo, conforme pasaba el tiempo, fue casi imposible mantener el pacto de silencio. Hubo momentos —cuenta Bruna en nuestra entrevista— en que se contaron cosas muy profundas unas a otras. Mientras la marea de globos iba cubriendo los espacios y cobrando dimensiones impresionantes al punto de sumergir y desaparecer a las artistas, los gestos de sobrevivencia afectiva y cómplice se hacían imprescindibles. El último día de la performance, cuando los cien mil globos estaban inflados, el sonido de la transmisión en vivo fue encendido para que quienes asistíamos remotamente detrás de la pantalla pudiéramos no solo ver, sino escuchar el sonido de los globos rozándose unos a otros y comenzando a ser pinchados, el sonido de la avalancha de látex avanzando por el espacio y de la sonoridad alcanzando un protagonismo especial luego de catorce días de silencio cargado. Silencio que corresponde al luto y al espacio-tiempo de ritualización de la muerte que la performance devuelve y permite vivir, a diferencia del comportamiento psicopático y anestésico que amenaza nuestro cotidiano.

Pensar en cien mil muertes, cien mil globos inflados dentro de un departamento ya era absurdo y escandaloso, una masa oscura y densa que poco a poco tomó por completo todos los espacios de la casa, haciendo que muebles y puertas de acceso a los dormitorios y baños quedaran impedidos; la luz natural que entraba por las ventanas durante el día ya no era suficiente. Las artistas quedaron en la oscuridad absoluta, perdieron el mapa del espacio físico y se perdieron en él. Una de las artistas performativas, Cacá Bernardes, incluso quedó “enterrada” y necesitó ayuda para salir. Este proyecto artístico no es solo sobre la pérdida escandalosa de vidas, lo que ya sería suficiente, sino que nos muestra la pérdida en una dimensión más amplia si pensamos, paralelamente, en el espacio de la performance con todo lo que allí ocurre y en el espacio-territorio sociopolítico del Brasil y del Perú actuales. Se trata de las geografías del cuerpo, de la casa y del país enfrentando la muerte crónica y, tal vez, sugiriendo vías colectivas para comenzar a limpiar los escombros o para arar nuevamente el terreno de un país abandonado, que también puede ser una casa, un cuerpo, un vínculo.

Es también sobre perderse, sobre cómo todxs hemos perdido como sociedad. Al ser espectadora de esta performance a lo largo de catorce días desde mi casa, sentía que, de alguna manera, todxs nos ahogábamos, nos perdíamos en ese departamento, sumergidos, enterrados en el dolor propio y ajeno, a pesar de saber que no es posible sentir, literalmente, el dolor del otro. “Pues todo lo que se muestra es un ancho camino lleno de baches y sembrado de rocas y balas de cañón que dobla progresivamente sobre una árida llanura ondulada hasta el vacío distante” (Sontag, 2003, p. 62). El desierto árido, seco o quemado; el lugar devastado; la ruina en que se convierte el espacio de la acción; la casa luego de pinchados y reventados todos los globos esparcidos en el suelo traen a la superficie la pregunta de cómo volver a plantar, cómo reconstruirnos, cómo arar el terreno luego de la guerra.



Pero ¿y los dolores?
No sé.

¿Cómo conversar con el dolor de otrxs sin antes encarar, entrar, cavar, aceptar mi propio dolor y mi propia pérdida? Es necesario hablar, pues es más grande el “deseo de no desistir ante el cansancio y la desesperanza en relación con el mundo allá afuera, sigamos temporalmente guardadas, pero no calladas”. (Fisher, 2021, p. 24)

PARÉNTESIS

Perdí a mi abuelo el 16 de noviembre del 2020 mientras el Perú se desangraba debido al ejercicio de protesta legítimo de la ciudadanía contra un golpe de Estado perpetrado por el Congreso de la República tras aprobar la vacancia del entonces presidente Martín Vizcarra y proclamar a Manuel Merino como presidente ilegítimo. Producto de la represión y violencia policial, dos jóvenes que protestaban pacíficamente fueron asesinados: Inti Sotelo y Brian Pintado. El Perú ya estaba de luto por la cantidad de víctimas del coronavirus, pero esta vez había que tomar las calles, y las protestas no podían ser desmanteladas, como escribió Silvia Federici (2020) al referirse a los diversos modos de control y vigilancia de la población por parte de los gobiernos usando la pandemia como justificación. Para Federici, “el miedo de morir era y es legítimo, pero también viene siendo instrumentalizado por el poder para silenciarnos” (Federici, 2020, párr. 12).

Yo estaba confinada en mi casa, en Rio de Janeiro, cuando recibí una llamada. Estaba sentada en el sofá de tela de planetas de mi hijo cuando recibí la noticia; entonces quise huir hacia alguno de ellos, de los planetas del sofá —Urano, tal vez. Mi papá me narraba los últimos gestos de mi abuelo, la última bebida, la última respiración, y dijo: “la adoración, preocupación y admiración de él por ti eran extremas, no hubo un día del calendario en que no preguntara cuándo volverías”. No murió de covid-19, pero comenzó a faltarle la respiración, y su saturación cayó. Ante los intentos —fallidos— de la enfermera por reanimarlo

manualmente o boca a boca, mi papá le pidió que pare, que lo dejara ir en paz. “¿Cuándo vienes?” fue la última pregunta que me hizo varios meses atrás, cuando yo todavía creía ingenuamente, así como Bruna y muchxs, que en unos meses más la vida volvería a la normalidad a la cual tampoco había que volver. Tomaría un avión a Lima que nunca tomé y beberíamos el vino que nunca más bebimos. No te cases, ten un hijo, pero no te cases, por favor, me dijo. Abuelo Mingo, me casé, pero de cierta manera creo que te obedecí, porque me casé con una mujer y tuvimos un hijo, tu bisnieto. Nunca te dije las palabras exactas, porque confieso que durante un buen tiempo tampoco me salían, pero ya las he escupido con fuerza y orgullo lésbico. Y a pesar de que las políticas de identidad tienen límites visibles y necesarios, necesario es seguir reivindicando nuestro derecho a vivir en libertad, y tengo libertad de palabra. Soy lesbiana y siempre lo supiste.

Según el filósofo Paul B. Preciado (2019), nuestra vida comienza y termina en la inconsciencia, por lo que la consciencia, lo que hacemos durante la existencia, “no son sino islotes en un archipiélago de sueños” (Preciado, 2019, p. 17). Por lo tanto, la vida no sería un sueño, sino que los sueños también serían vida, la vida en las utopías. Preciado, cual Calderón de la Barca invertido, me permite entender las confesiones —íntimas— que un día me hiciste. Experimentaste casi todo en tu vida y apenas te faltó algo que tal vez no ocurrió por los tiempos conservadores en que creciste, y que todavía hoy nos amenazan a pesar de algunos avances. Tus pupilas dilatadas, brillantes, de noventa y siete años me hablaron. Casi susurrando, dijiste que nunca podrás saber lo que sería haber besado y estado con un chico, que, cuando eras más joven, algunos te parecían bonitos, muy “buenosmozos”. Ese día, el jaguar y el ciborg te prestaron sus voces, inventaste el lenguaje de la encrucijada y escapaste de cualquier epistemología colonial-capitalista-heteronormativa (Preciado, 2019): ese día lloramos. No pude llegar, abuelo, pero tengo la certeza de que nos encontraremos en Urano¹⁸.

Por la cercanía de fechas entre la presentación de la *performance Insuflación de una muerte crónica* y tu muerte, entiendo y siento que uno de esos globos negros inflados también te pertenece. Yo te devuelvo el aire. Y mientras me atrevo a incluir este relato personal en un texto académico, te oigo, te honro y agradezco nuestro encuentro.

Cierro paréntesis.

La *performance Insuflación de una muerte crónica* es un espacio-tiempo transitorio donde la lucha anticapitalista se da de manera frontal y micropolítica y prevalece la importancia de las artes en diálogo con abordajes feministas contrahegemónicos para poder visualizar la ruta de las luchas, los caminos para seguir y salir a flote durante uno de los momentos más oscuros de la historia reciente, luego del período de dictadura militar en Brasil. Sí, el proyecto colonial continúa vigente y no comenzó con la pandemia, pero es durante la pandemia, como observa Silvia Rivera Cusicanqui en diálogo con María Galindo, que el “contrato colonial se vuelve más explícito, mucho más nítido” (Radio Deseo, 2021), tan nítido como las imágenes devastadoras, a pesar de bellas, que emergen de la *performance* y traen la urgencia de

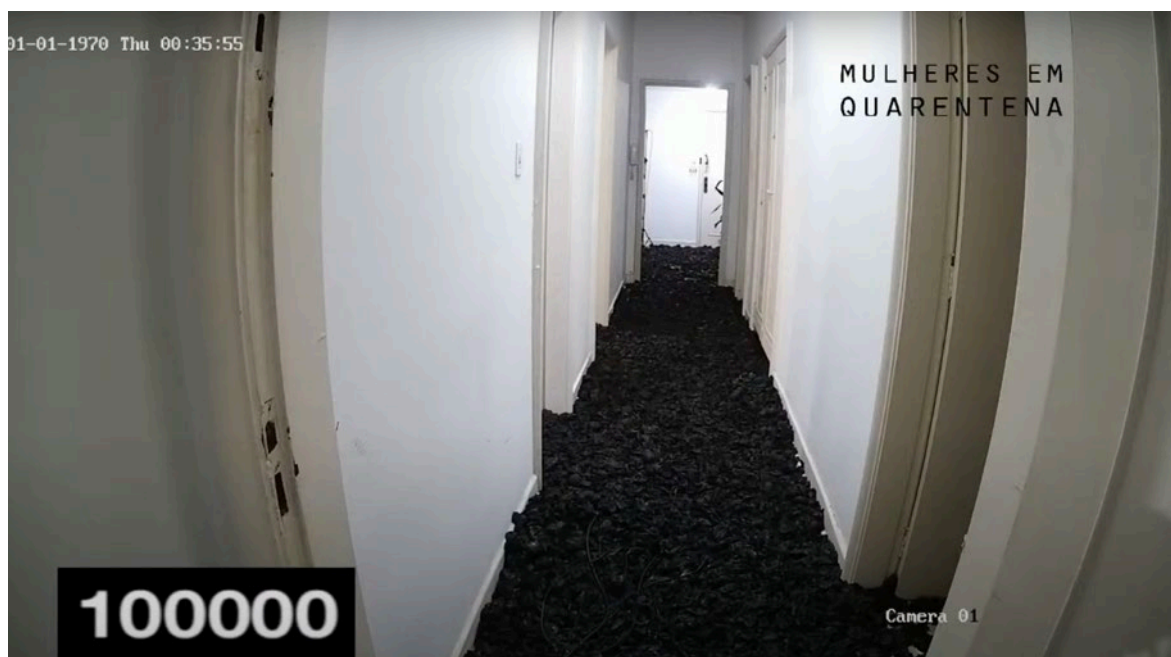
18 Urano es el planeta más helado del sistema solar, es un Dios de la mitología griega y es el origen del término “uranista” acuñado por Karl Heinrich Ulrichs (1825 -1895), activista alemán por los Derechos de los homosexuales, para referir-se a los amores del tercer sexo. De ahí la manifestación utópica de Paul B. Preciado de querer tener un apartamento en Urano, lugar donde no existiría el mundo occidental binario y dicotómico, cortado por la mitad como nuestros deseos y nuestra subjetividad. “En cada palabra del Ulrichs que eles habla a los juristas de Múnich desde Urano se ore la violencia que produce la epistemología binaria de occidente. El universo entero cortado en dos y solamente en dos”. (PRECIADO, 2019, p.23). Por las confesiones que oímos con mi abuelo algunos años antes de morir, y envalentonada por las utopías, es que conecto su deseo con el mío de, algún día, poder habitar Urano.

mirar hacia afuera del Estado, del cuadro, del centro. Es ahí —nos avisa Cusicanqui— que se encuentran juntas las luchas decoloniales y despatriarcales. “¿De cuál descolonización estamos hablando? (...) Las luchas descolonizadoras y despatriarcalizadoras están fuera del Estado” (Radio Deseo, 2021, 1h26m00s). Ese “estar fuera”, para mí, queda dentro del departamento de las mujeres en cuarentena rindiendo homenaje con sus cuerpos exhaustos y afectos movilizados a quienes el Estado dejó morir.

Silvia Federici, en el texto *Capitalismo, reproducción y cuarentena*, critica al actual sistema capitalista por no garantizar nuestro presente ni futuro y, al contrario, por ser un aliado de las múltiples muertes. “Este sistema nos está matando de muchas maneras” (Traficantes de sueños, 2020, 0m16s), y en la pandemia eso se volvió evidente. Federici resalta la labor indispensable de los movimientos feministas y de mujeres que hace tiempo están en la lucha; destaca su relación directa con la reproducción de la vida y las prácticas de cuidado y la necesidad de reconstruir “lo común” a partir de una perspectiva feminista. Reproducción, parafraseando a la autora, implica cuidar, educar, preparar alimentos, curar, acompañar, proteger la naturaleza, pensar en la construcción de un futuro otro que huye del individualismo como forma de vida y que, al contrario, piensa en respuestas, acciones y soluciones colectivas, comunitarias que generen bienestar y, consecuentemente, el buen vivir (Traficantes de sueños, 2020, 3m53s). Cuando la autora relaciona las prácticas comunitarias de mujeres con la posibilidad de producir nuevas realidades, una identidad colectiva y formar “un contrapoder en sus casas y en la comunidad, iniciando un proceso de autovalorización y autodeterminación con el que tenemos mucho que aprender” (Federici, 2019, p. 386), veo la relevancia de la *performance* aquí discutida y entiendo su propuesta, también, como una pedagogía del cuidado, por lo tanto, revolucionaria y transformadora. Trayendo las ideas contrahegemónicas afectivas de Federici, es posible ver y pensar la *performance* de las *Mujeres en cuarentena* como práctica artística que no solo resiste a la necropolítica del Estado y del cis-tema, sino que experimenta y propone, para ellas mismas y para nosotrxs, espectadorxs tras la pantalla, formas de convivencia solidarias, empáticas y dignas, es decir, donde la vida está presente a pesar del dolor, y la fragilidad es abrazada. Cuando las artistas performativas tomaban decisiones sobre quién trabajaría siempre durante el día porque por las noches su ritmo disminuía y su salud (física y mental) comenzaba a verse afectada; cuando apenas una de ellas podía ingresar a la cocina —pues estaba tomada por globos inflados y no había más espacio— y preparaba los alimentos para todas; o cuando una de ellas cruzó todo el espacio para traer algo y no supo cómo regresar, pues perdió la orientación y se perdió entre los globos que ya alcanzaban proporciones monstruosas y todas se adentraron en la avalancha para salir a flote juntas son apenas algunos ejemplos cotidianos de su convivencia en comunidad, compartiendo el aire y la vida.

Como afirma Lessa, esta *performance* nació en su imaginación, pero era únicamente en colectivo que podía ocurrir, “yo no consigo inflar cien mil globos sola” (Lessa, comunicación personal, 2021).

En cierto modo, y siguiendo las pistas de Preciado (2020) en *Aprendiendo del virus*, las artistas, las mujeres en cuarentena, lograron crear una microcomunidad afianzada en fuertes vínculos en medio de un contexto que llamaba fuertemente a la descolectivización a partir de encerrarnos cada unx en nuestras casas. Pero dentro de ese departamento convertido en laboratorio de (re)producción de presencia, construyeron poco a poco un contramonumento de cien mil globos en reverencia a la vida. Inventaron un espacio de posibilidad y de mucha resistencia en el que no existió el metro y medio de distancia que las separaba; por el



contrario, compartían y se volvían parte de la misma marea negra de látex, canalizando la energía que oscilaba de la vida a la muerte y de la muerte a la vida.

Cuando Preciado (2020) nos proponía utilizar “el tiempo y la fuerza del encierro para estudiar las tradiciones de lucha y resistencia minoritarias que nos han ayudado a sobrevivir hasta aquí” (p. 2), as Mujeres en cuarentena, con Insuflación de una muerte crónica, representaban esa resistencia minoritaria y nos ayudaban a encontrar sentidos y a sobrevivir. Las artistas convocadas por Bruna aceptaron rápidamente la propuesta, pero solo luego de inflar el primer globo entendieron la real dimensión de la energía que estaban movilizando. Luego de los primeros cien globos inflados, comenzó una montaña rusa de emociones que las acompañó durante los catorce días, pero ninguna quiso desistir; tenían el compromiso de llegar hasta el final. Las artistas tenían el compromiso de, simbólicamente, devolver “el derecho universal a la respiración” (Mbembe, 2020) a todas las víctimas sin excepción, pues, como nos alerta Achille Mbembe, el derecho a respirar no es cuantificable, no puede ser apropiado ni privatizado y corresponde a todo ser vivo. El autor nos ayuda a entender este derecho universal como un derecho fundamental a la propia existencia, que “escapa a toda soberanía, porque sintetiza el principio de la soberanía en sí mismo” (Mbembe, 2020, s.p.)

REFERENCIAS

- Anzaldúa, G. (1988). Hablar en lenguas: Una carta a escritoras tercermundistas. En C. Moraga, & A. Castillo (Eds.), *Esta Puente mi espalda: Voces de mujeres tercermundistas en los Estados Unidos*, (pp. 219-231). San Francisco: ISM Press.
- Butler, J. (2019). *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Castro, S. (5 de octubre de 2020). Feminismo decolonial: origem e ideias centrais. *Revista Cult*. <https://revistacult.uol.com.br/home/feminismo-decolonial-origem-e-ideias/>
- Federici, S. (24 de abril de 2020). Capitalismo, reprodução e quarentena. [Trad. T. Breda]. *N-1 Edições*. <https://www.n-1edicoes.org/textos/92>.
- Federici, S. (2019). O feminismo e a política dos comuns. En H. Buarque de Hollanda (Comp.), *Pensamento feminista: Conceitos fundamentais*, (pp. 367-383). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Fisher, S. (2021). A cena interdita: ativismos artísticos feministas na pandemia. *Pitágoras 500*, 11 (2) 13-27. <https://doi.org/10.20396/pita.v11i2.8667443>
- Galindo, M. (marzo de 2021). Contracultura, contrapoder o ¿cómo hacer una revolución? ¿Qué es la revolución feminista? *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/40bbe834-fb20-4252-b346-0fa53d532b0b/contracultura-contrapoder-o-como-hacer-una-revolucion>.
- Jorge, A. (2020). A morte. *N-1 Edições*. <https://www.n-1edicoes.org/textos/43>.
- Krenak, A. (2020). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Lessa, B., & Bonomini, S. (29 de junio de 2021). Entrevista de Bruna Lessa. [Comunicación personal].
- Mbembe, A. (2020). Necropolítica: Biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. São Paulo: N-1 Edições.
- Museo Universitario del Chopo. (22 de abril de 2021). Paul B. Preciado y María Galindo. Arte, Política y Contracultura. El Mundo Hoy [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ED9BCLvb_5g
- Museo Universitario del Chopo. (18 de mayo de 2021). Rita Segato y Francisco Carballo. Arte, Política y Contracultura. El mundo hoy. [Archivo de video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=AFafaY5_KUQ
- Preciado, P. B. (2019). Un apartamento en Urano: Crónicas del cruce. Barcelona: Anagrama.
- Preciado, P. B. (27 de marzo de 2020). Aprendiendo del virus. El País. Recuperado de https://elpais.com/elpais/2020/03/27/opinion/1585316952_026489.html
- Radio deseo 103.3. (12 de agosto de 2021). ¿Existe Bolivia? Debate con Silvia Rivera Cusicanqui y María Galindo [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8geutNBlvqc>



- Roda Viva. (19 de abril de 2021). Roda Viva | Ailton Krenak | 19/04/2021 [Archivo de video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>
- Segato, R. L. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Taylor, D. (2009). O trauma como performance de longa duração. [Trad. G. Ruiz]. *O Percevejo Online*, 1 (1). <https://doi.org/10.9789/2176-7017.2009.v1i1.%25p>
- Taylor, D. (2020). *PRESENTE! The Politics of Presence*. Durham: Duke University Press.
- Traficantes de Sueños. (16 de abril de 2020). *Silvia Federici #Luchasporlavida* [Archivo de vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=owGL58FdCPs>
- Vergès, F. (2020). *Um feminismo decolonial*. São Paulo: Ubu Editora.



TEMPORARY PERFORMANCE ARTIST COMMUNITIES

The Case Model of the Venice International Performance Art Week

Andrea Pagnes (VestAndPage)

AUTHOR NOTE

<https://orcid.org/0000-0003-3696-2503>.

Andrea Pagnes, lecturer MA Performance Practices at ArtEZ University, Netherlands.

E-mail: pagnes@vest-and-page.de.

Recibido: 02/06/2022

Aceptado: 22/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.004>

ABSTRACT

This article addresses the case model for the Live art exhibition project Venice International Performance Art Week, founded and curated by artist duo VestAndPage (Verena Stenke and Andrea Pagnes) in 2012. Since its inception, it has promoted performance art and Live art practices on a local, national, and international scale through live performance events, exhibitions, formative learning programs, and co-creation experiences. Founded on the principles of sustainability, hospitality, and care, it has become a recognized international platform where dialogue and exchange, artistic expressions and cultures can flourish proactively among performers. The project formats have evolved over the time, progressively focusing on forming temporary performance artist communities in terms of a social sculpture. Its core mission is to foster *exchange* among performers, Live artists, and people: a *gathering reunion*, a people's project made by the people for the people. It functions as a think-tank for outlining conceptual visions which declaredly overcome imposed and external human conditioning, generating accretive reflection on topics such as poetic and civil sovereignty, inclusiveness, and accessibility through performance practices. As the project founders, we have also conceived it as a breeding ground for future professional opportunities of the participating artists, curators, and cultural operators, as well as a means to broaden the audience for performance art and Live art, both locally and internationally. The Venice International Performance Art Week has now adapted into an experiential co-creation artist-in-residence format. This enables to expand performance art and Live art beyond works of presentation and display, focusing instead on real time co-creation of interdisciplinary collective productions.

Keywords: performance, co-creation, artist-in-residence, artistic community, education

COMUNIDADES TEMPORALES DE ARTISTAS DE PERFORMANCE: EL CASO MODELO DE LA SEMANA INTERNACIONAL DEL ARTE DEL PERFORMANCE DE VENECIA

RESUMEN

Este artículo aborda el caso modelo para el proyecto de exhibición de arte en vivo Semana Internacional del Arte del *Performance* de Venecia, fundado y curado por el dúo de artistas VestAndPage (Verena Stenke y Andrea Pagnes) en 2012. Desde su inicio, ha promovido el arte del *performance* y las prácticas de arte en vivo en un escala local, nacional e internacional a través de eventos de actuación en vivo, exhibiciones, programas de aprendizaje formativo y experiencias de cocreación. Fundada sobre los principios de sostenibilidad, hospitalidad y cuidado, se ha convertido en una plataforma internacional reconocida donde el diálogo y el intercambio, las expresiones artísticas y las culturas pueden florecer de manera proactiva entre los artistas. Los formatos del proyecto han evolucionado con el tiempo con un enfoque progresivo en formar comunidades temporales de artistas de *performance* en términos de una escultura social. Su misión principal es fomentar el intercambio entre artistas, artistas en vivo y personas: una *reunión de encuentro*, un proyecto de la gente hecho por la gente para la gente. Funciona como un grupo de expertos para delinear visiones conceptuales que superan los condicionamientos humanos externos e impuestos, lo que genera una reflexión enriquecedora sobre temas como la soberanía poética y civil, la inclusión y la accesibilidad a través de prácticas escénicas. Como fundadores del proyecto, lo hemos concebido también como un caldo de cultivo para futuras oportunidades profesionales de los artistas, curadores

y operadores culturales participantes, así como un medio para ampliar la audiencia de las artes del *performance* y las artes en vivo, tanto a nivel local como internacional. La Semana Internacional del Arte del *Performance* de Venecia ahora se ha adaptado a un formato experimental de cocreación de artistas en residencia. Esto permite expandir las artes escénicas y el arte en vivo más allá de las obras de presentación y exhibición, mediante un enfoque, en cambio, en la cocreación en tiempo real de producciones colectivas interdisciplinarias.

Palabras clave: performance, cocreación, artista en residencia, comunidad artística, educación

COMUNIDADES TEMPORÁRIAS DE ARTISTAS PERFORMÁTICOS: O MODELO DE CASO DA SEMANA INTERNACIONAL DE ARTE DA PERFORMANCE DE VENEZA

RESUMO

Este artigo aborda o modelo de caso do projeto de exposição Live art Semana Internacional de Arte da *Performance* de Veneza, fundado e com curadoria da dupla de artistas VestAndPage (Verena Stenke e Andrea Pagnes) em 2012. Desde sua criação, tem promovido a arte da *performance* e práticas de arte ao vivo em escala local, nacional e internacional por meio de eventos de *performance* ao vivo, exposições, programas de aprendizagem formativa e experiências de cocriação. Fundada nos princípios de sustentabilidade, hospitalidade e cuidado, tornou-se uma plataforma internacional reconhecida onde o diálogo e o intercâmbio, as expressões artísticas e as culturas podem florescer proativamente entre os artistas. Os formatos do projeto evoluíram ao longo do tempo, focando progressivamente na formação de comunidades temporárias de artistas performáticos em termos de uma escultura social. Sua missão principal é promover o intercâmbio entre *performers*, artistas ao vivo e pessoas: uma *reunião de encontro*, um projeto de pessoas feito pelas pessoas para as pessoas. Funciona como um círculo de reflexão para delinear visões conceituais que superam declaradamente os condicionamentos humanos impostos e externos, o que gera reflexões acretivas sobre temas como soberania poética e civil, inclusividade e acessibilidade por meio de práticas performáticas. Como fundadores do projeto, também o concebemos como um terreno fértil para futuras oportunidades profissionais dos artistas, curadores e operadores culturais participantes, bem como um meio de ampliar o público para as artes da *performance* e as artes ao vivo, tanto local quanto internacionalmente. A Semana Internacional de Arte da Performance de Veneza agora se adaptou em um formato experimental de cocriação de artista residente. Isso permite expandir as artes da *performance* e as artes ao vivo para além das obras de apresentação e exibição, concentrando-se na cocriação em tempo real de produções coletivas interdisciplinares.

Palavras-chave: performance, cocriação, artista residente, comunidade artística, educação

TEMPORARY PERFORMANCE ARTIST COMMUNITIES: THE CASE MODEL OF THE VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK

ETYMON AND DEFINITION

The adjective *temporary* means lasting for only a limited time, and it derives from Latin *temporarius*. The noun *performance* means accomplishment, completion (of something), and it stems from the Anglo-Norman French *parfourmer*, an alteration (by association with *forme*: form) of Old French *parfournir*: provide.

The noun *artist* derives from Medieval Latin *artista*, from the Arian root *ar*, which in Sanskrit means mostly moving towards something and bringing closer.

In the late XIV century, the noun *community* appeared from Old French *comunité*: community, commonness, from Latin *communitas*: community, society, fellowship, friendly intercourse; courtesy, condescension, affability, from *communis*: public, shared by all or many.

The notion of temporary community refers to various types of conglomerations of individuals gathering together, occupying space for a determined period of time, and having particular attitudes, interests, visions, or circumstances in common. The formation of small communities within societies comes from different social, political, or religious circumstances and reasons. For instance, states of emergencies limiting people's freedom, or tragic events such as natural disasters and wars, often cause people to abandon their place of origin to seek refuge elsewhere in provisory settlements. These dramatic occurrences generate forced displacement and migratory flows as consequences. In turn, they form temporary communities in enclosed refugee camps regulated by the hosting countries. Temporary communities of this kind are precarious, often multicultural, multi-ethnic, and multilingual (Taibi & Ozolins, 2016).

THE CASE MODEL OF THE VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK

Since 2006, together with my partner German artist Verena Stenke with whom I work under the acronym VestAndPage, we have organized performance art and Live art projects that involve collaborative partnerships and are conceived on notions of collectivity and values of solidarity, cohesion, like-mindedness, cooperation, and mutual support. We operate horizontally and heterarchically and do not rely on common expectations or understandings of joint activities. In fact, we consider the individual actions under these values of greater importance and where the organization components and roles are unranked and non-hierarchical.

In 2012, we laid the foundations of the Live art exhibition project Venice International Performance Art Week and its related Educational Learning Program establishing the ideas of precariousness and temporary performance artists community as the foci of the overall project. Thematizing the project this way gave a sense of direction to the organizational team, collaborators, donors, partners, patronaging institutions, taking part artists and curators who have contributed to its realization. For example, the Chilean performance artist Alperoa, as soon as he received the invitation to participate in the inaugural edition in December 2012, had the project's title tattooed on the left side of his chest. Since then, his tattoo has represented the logo and the institutional image of the Venice International Performance Art Week (Figures 1 & 2).



▲ *Figure 1& 2 - Tattoo for the Venice International Performance Art Week.*

Note. Figure 1 (left). Alperoa. *Tattoo for Venice*. Tattoo artist: Daniel Campos, Concepción, 2012. Still from the video. Figure 2 (right). Alperoa. *Venice International Performance Art Week institutional logo*, 2012. Courtesy of the artist and the Venice International Performance Week Archive.

The constitution of a community is constantly subjected to contingencies and its life to obstacles and obstructions. Consequently, it is liable to change and often does not immediately come into effect as desired. Our idea of a temporary performance artist community is a resilient, transformable, not complete, imperfect, uncertain, context-sensitive model with its limitations and exceptions.

Situations that may harm the realization of a temporary performance artists community are several: communication difficulties and misunderstandings among the members to interact openly and constructively; organizational set-backs due to human errors; unpredictable events escaping rapid monitoring (VestAndPage, 2017). It is not a given that several performance artists, barely knowing each other, form a temporary community just because they gather together in a space and engage in performance art-related activities for a fixed time. However, since the project's foundation, the four terms *temporary*, *performance*, *artist*, and *community* have represented the aspirational description within the theoretical framework that guides our endeavor and curatorial effort. It inspired us to choose current and future courses of action and fulfil the projects' objectives, functioning as a filter to separate what is essential from what is not. Upon conception of the project, we did not rely on replicating the usual schematisms of hypertrophic art platforms or standard performance art festival formulas. In light of the emergence of the Social Age (Azua, 2009), which is all about human connections and social innovations, we thought of a model that, in the first analysis, placed human values would not be second to the artistic and curatorial propositions of the model itself. We envisioned a space of encounters and dialogue between artists of different generations and cultural backgrounds. A space wherein to share common interests, exchange ideas, and plan future joint activities while spending qualitative time together as like-minded professionals, ethics and aesthetics converge.

After the project's inception, we coined the expression *temporary artistic community*, reflecting on our previous militancy in Community Theatre, Applied Drama, and Social Theatre (VestAndPage, 2017). These theatre practices often happen in non-theatrical spaces where aesthetics is not a ruling objective but a tool for social development, critical thinking, participation, and radical inclusion of all people regardless of gender, social status, religion, race, and abilities.

As to the organization strategy, we looked at turning the hierarchical organization approach with vertical relationships into a horizontal structure to improve decision-making processes among the organization team members to enforce a sense of democracy based on permission, participation, and open communication. Being performers ourselves, we chose performance art and Live art as the content and backbone of the project. We consider the multifaceted practices of performance the most appropriate for diverse reflection concerning human civilization's evolutionary and devolutionary processes in the present times.

Right from the very first edition of the project, we displayed selected pioneer performers' documentation (as a tribute to those artists whose lesson has been determinant to the formation of our poetics) alongside contemporary performances in line with our curatorial focus. We wanted to re-shape the idea of cultural *event* into a recognizable place of magmatic creativity, intellectual freedom, and a shared sense of humanity. We thought of the Venice International Performance Art Week as a non-institutionalized inspired and inspiring place, where the audience and artists could feel closer. The way to advertise the project was not only through the usual channels and media outlets but through awareness. Young emerging artists and students living in the city of Venice and its metropolitan area, having become aware of the project, helped its growth through word of mouth. Indebted to Joseph Beuys's theoretical hypothesis of the *Soziale Plastik* or *Soziale Skulptur* (Social Sculpture), our idea of a temporary artistic community is that of a people's project created by the initiation and extension of our urgencies: to design the spaces which we have to call, thus implement communication among individuals through performance-making.

Beuys's vision of a utopian society is infused with political intention and social values. It is based on the concept that every aspect of life can be approached and processed creatively. Therefore, everything is art, and, as a result, everyone has the potential to be an artist. "Only on condition of a radical widening of definitions will it be possible for art and activities related to art to provide evidence that art is now the only evolutionary, revolutionary power. Only art can dismantle the repressive effects of a senile social system that continues to totter along the deathline" (Tisdall, 1974, p. 48).

Performance art and Live art can symbolize avant-garde counter-models to conventional perspectives and positions. They move freely, equipping spaces with the strength of encounters in difference. They can challenge the circuits of power and cultural production by fostering "dialogues across disciplinary and professional boundaries, local and national contexts, creating think tanks and networks of communication capable of permeating the cavernous space of the mainstream bizarre" (Gómez-Peña, 2005, p. XXIV).

To organize the Venice International Performance Art Week, we never relied on public funds. Our currency was our urgency. We shared this with our network of artists, curators, collaborators, volunteers, in-kind supporters, and donors. We created a linkage of people and professionals and asked them to reflect on the value their contribution would have made in



an art project built by people for the people, and not for art's sake. We invited performance artists and live artists from all around the world both to perform and to publicly debate on a daily basis their ideas. We held the space to create an atmosphere of reciprocity, where the participant artists could envision future collaboration and working opportunities with each other.

Late Singaporean artist Lee Wen (Figure 3) portrayed the spirit of the project with these words: "This is not a circus, this is not a show, this not a biennale, this is a meeting of artists and people who looked for the pearls in the rivers of human civilizations and came to share what they found" (Wen, 2012).



▲ *Figure 3 - Lee Wen. Sebastian Performance.*

Note. Venice International Performance Art Week, 2012. Photo: Monica Sobczak. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive.

In 2016, after completing the three biennial editions of Venice International Performance Art Week titled *Trilogy of the Body*: "Hybrid Body - Poetic Body" (2012), "Ritual Body - Political

Body” (2014) and “Fragile Body - Material Body” (2016)¹(Figures 4 & 5), we acknowledged the extent to which performance art and Live art were becoming institutionalized, also used as an expedient to entertain. Performance and Live art risk being turned into orthodox art forms emptied of their inherent confrontational, thus depriving them of their deepest motive, namely to “subvert the strategies of corporate multiculturalism” (Gómez-Peña, 2005, p. 249).



▲ Figure 4 - *La Pocha Nostra, Corpo Insurrectu.*

Note. Venice International Performance Art Week, 2014. Photo: Monica Sobczak. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In the figure: Guillermo Gómez-Peña and Balitrónica Gómez.

Figure 5 - *Franko B, I Am Thinking of You.* ▶

1 From December 2012 to June 2022, the Venice International Performance Art Week, in its various editions and formats, has presented live performances and audiovisual documentation of over six hundred performers, live artists and performance collectives. For concepts, work descriptions, participant artists and image selections of the Venice International Performance Art Week's *Trilogy of the Body* (2012, 2014, 2016):

<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/fragile-body-material-body-2016>
<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/ritual-body-political-body-2014>
<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/hybrid-body-poetic-body-2012>



Note. Venice International Performance Art Week, 2016. Photo: Edward Smith. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In the figure: Franko B and ORLAN.

Thus, in 2017, we thought of a new format. We wanted to implement the idea of a temporary artistic community as a co-creation experience on site. Performance and live artists were engaged in experimental processes with the purpose of creatively and collectively addressing this rising global tendency and increasing emergency; in short, to counteract the flatteries of dominant cultural powers. The definition of a festival is therefore inapplicable to the Venice International Performance Art Week; it is a creative think-tank addressing existential matters like *inclusiveness* and *equality* through performance-making. Teamwork is fundamental to implementing an artist-run temporary performance artists community model, and it begins by building trust with each person that contributes to the organization. In that, motivating participation, transversal collaboration on activities to pursue common goals, cooperativeness, loving-kindness, and attentiveness to the needs of the others are quintessential to succeed and work easier and quicker.

The notion of community pertains to the fields of ethics, social, and political sciences. For our team members, we established the following core points (VestAndPage, 2017):

Cooperation: it implies a willingness to engage and act with humility, inspire others, support, and nurture co-creative processes; it requires mutual assistance to foster internal cohesion and the team's capacity for collective action.

Responsibility: take action so that the effects are compatible with the continuation of the others' actions. It is to care for the complex reality by coexisting and co-operating. Understanding what is to be done also includes: questioning all aspects that come into play, recognizing that each community member can be the creator of something that might initiate a change and bring positive results for others.

Compassion: this is the willingness to be concerned for the well-being of others. It can be regarded as a dynamic, processual, and relational quality. The acts of noticing, feeling, and responding contribute uniquely to the realization and organization of a temporary community. Acting with compassion can lead to mindful awareness and understanding of who we and others are since it makes people feel listened to and recognized. Compassion is a supposed cognitive connection through perspective-taking empathy (Miller, 2007). Whereas the artistic drive is an innate, determined urge to attain an objective, compassion can function as a propeller to fulfil quests by stipulating a clear focus on the other.

Sense of belonging: belonging also means acceptance. If people animated by the same aspiration and purpose gather and meet in a place for a destined time to engage in specific activities in order to give shape to time-based artistic situations, a climax of reciprocity can spring up more quickly. Operating with mutual respect motivates participation, and it increases the sense of belonging to the community. When there is motivated partaking and involvement, there is also a more vital connection, as everyone in the community understands that their presence, proposal, and service can contribute to bettering the community.

In terms of teamwork, if the competencies of the team members are interchangeable, they enforce considerably the sense of allegiance of each member to align organizational structure to the project's stated mission, vision, creative strategy, and objectives.

Each person has beautiful stories to tell. Sharing one's differences and accepting them creates peace and revolves around the clarity and coherence of the narrative. Performance art and Live art focus on people, life, and society. In the first instance, they are different from



conventional art. They allow artists to connect with others, people with people, which is even more important than the art itself. They are practices aiming to propose to others how to reflect on something the artist has experienced. Shared experiences can make a difference for others with similar drives and concerns. In that, to validate the others' stories means to offer recognition, acceptance, and feedback about the other person's reality and identity in a non-judgmental way. Validation builds a sense of belonging and strengthens relationships despite maintaining different opinions (Hall & Cook, 2012).

Awareness of feeling: in recent years, many areas of the humanities, social, and environmental sciences have witnessed an affective turn to respond to economic and ecological crises, the insurgency of populist and nationalist movements, identity politics and an array of political struggles. "Deleuze, following Spinoza, displaced the traditional opposition of reason and emotion with the new opposition between sad and joyful passions, which diminish or increase our capacity to think and act, replacing judgment with effect as the very movement of thought" (Meiborg & Van Tuinen, 2016, p. 9). For Deleuze, this is a question of emancipating the thought of socializing the passions in a political body. The liberation of thought is the active becoming of passion, which involves joy, hence affect is a collective becoming inseparable from cognition (Deleuze, 2004). The French philosopher, putting passion at the core of thought, argues that through passion, we acquire our capacity for action and thus "the ability to produce concepts or what Spinoza calls common notions, which are adequate expressions of our communal being" (Meiborg & Van Tuinen, 2016, p. 12). These thoughts inspired us to redefine the Venice International Performance Art Week model in a more open, dynamic, and accessible way, without losing depth in approaching artistic and social issues.



THE EDUCATIONAL LEARNING PROGRAM OF THE VENICE INTERNATIONAL PERFORMANCE ART WEEK



In 2013, we devised the ongoing educational learning program of the Venice International Performance Art Week², to address the scarcity of openly accessible non-institutional education spaces in the performance art and Live art sectors. Education either functions as an instrument which is used to facilitate the integration of generations into the logic of the present system and bring about conformity to it, or it treats the practice of freedom, which requires individual and collective responsibility. It is in this way that we can deal critically and discern how to partake in the transformation of their reality (Freire, 1970).

Within the present global scenario of uncertainty, temporariness has become an essential means of maintaining cultural production. This counts especially within those artistic areas considered to be the most precarious and less commercial, such as performance art and Live art, which ephemeral in their very nature, are much harder to commodify. This aspect amongst others, reminds us of its potential to dislocate the fixities of trite art-systems (Jones, 2013).

Short-term, intensive laboratorial activities, and temporary learning groups seem to be a logical outcome in times of increased economic hardship. They form fast and bring desirous artists together to share and implement their art practices, looking at the present

² Information, participant artists and image selections of the seven *Educational Learning Program Summer Classes* of the Venice International Performance Art Week (2013-2020): <https://veniceperformanceart.org/summer-class>

time critically. They enforce a collective understanding of the necessity for cultural-making processes to expand beyond the scope of resistance.

At this time, the formation of autonomous temporary learning groups is also a social-political matter. They function as an antidote to the norms of cultural hegemony, to the domination achieved by the ruling classes to legitimate social and economic structures according to their worldview, through ideological and cultural means to influence people's thoughts, expectations, and behaviors.

We foresaw the educational learning program as a liminal territory where emerging performance artists and live artists could exercise, embody, and perform creative ideas without the pressures of extrinsically motivated goals. We aimed at opening new territories for the exploration of performance-making in an extended, intensive time. The performance space was a common ground to practice creative freedom and facilitate performance-making processes rather than concentrating exclusively on the results of the artistic operations (the final performances).

We undertook regular analysis and feedback of the work activities and of the relationships between the tutors and students to improve the program's pedagogical aspect. Within this frame, the respect for oneself and the other attributes value to the individuality and necessities of everyone and encourages the participants to take responsibility and become educators of themselves.

From 2013 to 2020, every summer, we set customized summer classes and workshop paths, considering the specificity of each participant's cultural and social background, inviting external tutors of international fame who would support them in the pedagogical path. The selection of the participating artists in the summer classes and workshops always took place through an open call forwarded worldwide (Figure 6).

Note. Venice International Performance Art Week Workshop Series. Moments of the Summer Class. Still from the video. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In the figure: Amy Mauvan.

▼ *Figure 6 - Joint Performance Summer Class by La Pocha Nostra and VestAndPage, 2017*



THE CO-CREATION LIVE FACTORY FORMAT

In a city like Venice, the contemporary art scene is overruled by the hegemony of cultural institutions of established tradition and influential international art enterprises.

To keep our project uncompromised but evolving and detached from usual exhibition or festival set-ups, in 2017, we gave utmost importance to establish co-creative processes in a context of mutual sharing. We re-structured the Venice International Performance Art Week from a display of artist talks, documentative exhibitions, and live performance presentation programs into a think tank and a transformative space of creative inquiry. We felt the urgency to create a hub where emerging performance artists, live artists, body artists and body movers could gather and meet, confront themselves with different performing arts practices and find where they converge.

To shape the project's new identity and trajectory, VestAndPage conceived the format of *Co-Creation Live Factory*.³ We focused explicitly on emerging performers selected through an open call. Together with our tutor collaborators, such as the internationally acclaimed performance artists Marilyn Arsem and Guillermo Gómez-Peña, and artist duo Andriago and Aliprandi, we helped them to give voice to their social concerns and urgencies in front of an international audience.

In this frame, we began to operate as filters to allow the participant artists to navigate creatively inside the community, respectfully and autonomously.

The core mission of *Co-Creation Live Factory* is that participating performance artists' choices and actions contribute to building a growing creative community. Our idea of co-creation is that every choice, belief, idea, effort, and interaction between the artists involved in the process reflects their lives and informs their approach to art. Being together and acknowledging one another can help artists to better frame and improve their understanding of reality, which is also the main reason why performance artists and live artists perform. Creativity implies the responsibility to choose and actively decide how to acknowledge the current transformative moment, developing agency by consciously participating in it. It strengthens values and mobilizes hopes. Post-truth and unceasing wars are caging the human spirit and progressive thinking behind a wall of diffused pessimism. Protests, public discourse, and criticism are indeed valuable. However, they alone are not enough to reject the viral propagation of devious trends and outbreaks on all levels of society; changes cannot happen without the emergence of new meaningful alternatives. Our standpoint is that those who have a vision, yearn for knowledge, and those who still hope and trust for societies to change, progress and evolve, should interweave in multiple co-creative processes of communication and interaction that endeavor to convey the immediacy of their experiences in order to keep culture in motion. Live art is choosing to oppose dominant, oppressive influences through performance-making, increasing the desire for self-actualization, the need for achievement, belonging, motivations based on thought patterns, social influences, and a sense of justice for good. It is to find ways to surpass traditional and hierarchical binary assumptions while examining interconnected co-creation processes as alternatives. (Figures 7, 8 & 9)

³ Extensive information, participant artists and image selections of the two editions of *Co-Creation Live Factory* (2017, 2020):
<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/co-creation-live-factory-2020>
<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/co-creation-live-factory-2017>



▲ *Figure 7, 8 & 9 - Co-Creation Live Factory:
Prologue 1, 2017*

Note. Venice International Performance Art Week. Moments of the final collective performance. Photos: Lorenza Cini. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In figure 7: Diane Rafaela. In figure 8: Ria Jade Hartley and Alex Talamo. Figure 9 (from left to right): Ria Jade Hartley, Sara Simeoni, Enok Ripley, Ash McNaughton, Alex Talamo, Daiane Rafaela, Madeleine Virginia Brown, Marisa Garreffa.

Clustered around the temporary performance artist community concept, the *Co-Creation Live Factory* wished to be a collective journey of relational artistic creativity and a challenging quest into the unknown, for it assumes no material goal. Its two editions, *Prologue 1* (2017) and *Co-Dissenting Bodies Marking Time* (2020), have been participatory processes of

collaborative creative inquiry to facilitate understanding of one's positioning in society: which new kind of relationships can performers and live artists interlace to interconnect socio-cultural backgrounds and personal identities through performance-making processes? Creativity emerges from visions, and visions shape different aspects of the creative process. Alfonso Montuori and Gabrielle Donnelly have investigated the application of creativity and its transformative potential in terms of consciousness, social change, and innovation to better understand how to live in a complex, pluralistic, and uncertain world. The human being is a creature and creator in creation. Their creativity does not have to manifest in earth-shattering revolutionary ideas but in a greater response-ability, de-automatization and less unquestioned reliance on rote, habitual responses. It is the ability to participate with greater freedom and openness to change, create more choices, and act upon them. Further, creativity is how a human being enables and generates space for another to create (Montuori & Donnelly, 2013).

A creative inquiry focuses on the relationship between theory, action, analysis, and practice. It is an ongoing reflection on concepts of being, knowing, acting, and relating (to one or more contexts). It is a continuous exploration of personal, interpersonal, organizational, communitarian, and social transformation processes and their interconnections. However, to understand the concept of creativity, it is essential to consider how history has informed ways of thinking, feeling, and acting. Revising the past to reconsider the present, and imagining alternatives to embody the future, invites artists to develop a complex relationship with knowledge and how they should engage in the world. Hence, creatively inquiring down cognitive pathways means finding a sense of reality in non-reductive, non-simplistic, but not incomprehensible ways. It means understanding one's potential and limits, looking at the process of becoming as an unabated process of self-creation, and triggering a relentless integrative dialogue between complexity and simplicity.

Thinking, acting, reflecting, analyzing, and practicing in creative participatory contexts offers the opportunity to learn, test, and shape ideas. For us, they are qualities that may lead performance and live artists to make headway for other practices to address new areas of creativity. When thoughts are embodied in actions and inform performance practices, the theoretical dimension of art-making processes is enriched. Emotional intelligence and analytical capacity allow artists to challenge the binary system of modernity that has led to excessive polarization and opposition of thought.

Being a relational, participatory, and non-closed, pliable situation, the idea of a temporary performance artist community can offer opportunities to shape understanding and manifest it in various interactions and directions, inspiring, in turn, new generative contexts.

Crucial to this process is to foresee the trends in which creative interactions move and which values are enacted. It is to navigate the strata between the actual crisis and the artistic momentum with the Hegelian *Begeisterung*—an *enthusiasm* integral to inspiration and transformation, “since the artwork serves the inspiration or *Begeisterung* of the people” (Peters, 1997, p. 236).

Suppose the role of the performance artist and the live artist is to explore the unfamiliar, subvert pre-existing schemes, address fears to overcome, search for the unstructured and find new ways of interpreting reality by creating alternatives to collapsing systems and structures. In that case, the creative act should be “not a collection of skills but an eradication



of blocks” (Grotowski, 1968, p. 16). It is also an act of courage: a direct translation of the human drive to be free and create to liberate the self. This courage implies independence of judgment, preference for complexity, tolerance for ambiguity, openness to experience, and mutual support among artists.

HEADING INTO A NEW DIRECTION: RETHINKING PERFORMANCE ARTIST-IN-RESIDENCE

With the sudden suspension of live performance activities due to the outbreak of the COVID-19 pandemic, we reflected on how to adapt the Venice International Performance Art Week model to this new, unexpected situation. We saw a potential way forward in the residential aspect of the project and began to drive it in this direction.

We used the experience of the residential pilot experiment of December 2018, which opened the *Body Matters* cycle. In this short residential journey, we and our performance collaborators gave life to the performance opera *Anam Cara-Dwelling Bodies*.⁴

In preparation for its public presentation, we trained intensely for five days to a common source from which to draw artistic material; we engaged in acts of recognition and belonging, creating the performance opera on-site without relying on a preconceived script. (Figures 10, 11, 12 & 13)

Sharing the idea that performance art and Live art are artistic practices to rethink “subversive possibilities for gender and identity within and beyond the terms of power itself” (Butler, 1999, p. 40), we designed art actions to overcome the myth of masculine force, sexual dualism, the oppressive “patriarchal technological rationality” (Caddick, 1986, p. 62), in short, to deliver an authentic experience of our bodies. We performed as “mirrors for each other, mirrors that reflect back aspects of the self that cannot be acknowledged or lived out, fantasies that can be lived through the other but remain problematic for the self” (Tookey, 2001, pp. 306-307), our performing bodies advocating for equality and “as a site of valuable knowledge production” (Cleary, 2016, p. 1). In an oneiric identification with each other, we performed defining our bodies as an expression of “wholeness, coexistence, and non-conditioned state of the being for the *commencement* of a new mode of existence” (Eliade, 1972, p. 176) and possible futures. Eventually, bodies as profiles of a same soul, which, although “separated by space and the evolution of time” (Nin, 1991, p. 7) are ever defiant of the rigidifying meaning of imposed frameworks of definition by a totalitarian ideology and white supremacy which juxtapose a male body, the subject, with a female body, the object (De Beauvoir, 1956).

4 Information, participant artists and image selections of *Body Matters: Anam Cara-Dwelling Bodies* experiential residency and performance opera (2018):
<https://veniceperformanceart.org/the-art-week/body-matters-anam-cara-2018>



▲ *Figure 10 & 11 - Body Matters: Anam Cara – Dwelling Bodies*

Note. Venice International Performance Art Week, 2018. Moments of the performance opera. Photos: Alexander Harbaugh. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In figure 10 (left): The Silent Choir. In figure 11 (right): Giorgi De Santi and Gülbeden Kulbay.



▲ *Figure 12 & 13 - Body Matters: Anam Cara – Dwelling Bodies*

Note. Venice International Performance Art Week, 2018. Moments of the performance opera. Photos: Alexander Harbaugh; Yansu Wang / We Exhibit (right). Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In figure 12 (from left to right): Sara Simeoni, Verena Stenke (VestAndPage) and Fenia Kotsopoulou. In figure 13 (from left to right): Enok Ripley and Marcel Sparmann.

Artist-in-residencies and exchange programs are essential for the artists' international growth and career. They offer access to networks and possibly new markets; they create links between local art scenes and international artists and audiences. Artist-in-residence has become a fluid concept encompassing a broad spectrum of activity and engagement. New technologies are providing unique experiences, including residencies in the digital space.

They were born to contrast an art made by a few and for a few and universalize the possibilities of making art. The goal was that artmaking could become more accessible even to those artists who, under normal conditions, would not have had the means, the tools,

resources, and the time it takes to create their art. Just as the terminology evokes, it is a concept that refers to the verbs remain, live, dwell, and linger.

Cultural environments have suffered severely in the last two years, forcing people to distance themselves from each other. During this period of stasis, we found essential the task of rethinking the ways of artistic fruition. In our view, transforming and expanding the concept and function of artist-in-residence does not mean renouncing on experiences of connection, interaction and comparison of this type that offer space, time, and visibility to artists for their formation and artistic growth.

Despite the restrictions imposed by the spread of the COVID-19 pandemic, an alternative response to support artists has been to continue artist-in-residencies remotely. The realization of virtual and online artists-in-residence, projects, and initiatives are aimed at carrying out a dialogue with several voices, thus avoiding the isolation of ideas and at the same time guaranteeing support to artists in the form of fees. Websites and online platforms that host virtual and online artists' residences are the devices that give evidence of these processes. They become not only environments where one can enjoy a work of art that can be exhibited online or in some museum, but places that welcome suggestions and ideas arising from discussions and exchanges that take place at time intervals between tutors and participating artists. In this way, the online platforms transform the characteristics of traditional artists' residences into an innovative and experimental online form.

Nevertheless, these itineraries should be methodologically well organized. Both online and physical artist-residencies share the core understanding that the work of art, or finished product, is no longer the most important outcome; the research process is. However, it happens that artists are often left alone in their residential path (where they frequently have to bear the costs of their staying at their own expense). This means they do not receive the necessary feedback and support they look for when they apply to situations of this kind.

When thinking of how to form our performance artist-in-residence in *hybrid-mode*, we did so with the intention of providing adequate guarantees to the selected and invited artists. We wanted the experiential residency path to be highly productive and rewarding.

Thus, in spring 2022, we initiated the hybrid mode *Co-Creation Experiential Residency: Body Matters* as the natural continuation of the Venice International Performance Art Week project, adhering to its core principles of inclusiveness, hospitality, care, accessibility, and togetherness, keeping the objective of enforcing our idea of a temporary performance artist community.

By founding a new cycle of art-in-residence, we aim to involve performers all gender identities and sexual orientations and potentially discriminated groups of different race, class, age, ability, sex, belief, and socio-cultural background and offer the space for them to focus and research on themes such as the self-relationship and the self-in-relation, with the guidance of supporting mentorship.

Additionally, we have planned that the existing website of the Venice International Performance Art Week will transform into a web platform progressively updated with proposals, ideas, and inspiring content from the artists participating in the residencies, responding to the specific thematic areas of each residency. For example, regarding the thematic area of identity issues, the objective will be to continually stimulate a dialogue



around new ways of being, the question of opacity, and the encounter with diversities and opposites.

Research and processes are fundamental to finding alternative possibilities of gathering both in the physical reality and cyberspace. During the pandemic, we began to plan the hybrid artist-in-residence cycle, assuming social distancing, a particularly inconvenient imposition concerning performing arts, as an innovative factor. We look at it as a condition that may favor processes of desirable encounters among artists and people also in the virtual space. This is because meaning in the encounter with the other takes place through a cognitive act which leads to the formation of new knowledge, in proximity as well as in remote. *Body Matters* artist-in-residence program is born to offer performance and live artists space and time to conceive critical projects they might otherwise not undertake. The series of artist-in-residence should function as places of confrontation, hospitality, and contamination between performance artists and live artists from different realities and experiences, who meet, get to know, and exchange practices and ideas, possibly producing new works without foreclosure of form, technique, or style.

Places of thought, study, research, and experimentation allow ideas to grow and projects to develop however needed, whether it be in a physical or digital dimension. In the absence of a physical space for coexistence and sharing, *Body Matters* was conceived of as an experiment which that may open radically new ways of performance production; it was designed for a scenario increasingly interested in de-localized, de-materialized, and distributed forms of performative body representation, allowing the participating performance artists to be responsible for the outcomes.

The pandemic has abruptly reduced the distribution and production of live performances for about two years but enabled performers and live artists to experiment with new forms. It offered them the opportunity to investigate unknown or little-explored performance practices.

The central element of the co-creation experiential residency cycle *Body Matters* should be identified in intersectional interaction, using methods that make performance a collective creation in hybrid. There are several possibilities. For instance, a performance artist acts remotely with a performative proposal that can be expanded, modified, or completed by the audience. This way activates a process that could continue indefinitely, stretching the limits of the possibilities allowed by the digital platform that hosts an operation. The artist who solicits the audience, in turn, expands, modifies, or completes the starting proposal. In this way, the starting proposal becomes a new input from which a renewed output is expected, according to a growth modality inlay.

In hybridization, intersectional interaction is a continuous mixing process between performer and audience, leading to a very primitive output (response from the solicitation). At the same time, it reduces the distinction and obstacles between interacting groups. As in life, it is often impossible to understand if an action was born from one person or as a response to external solicitations. Often, actions stem from a complex dynamic of osmosis between the inside and the outside. Therefore, future digital creations could reach levels so complicated that it will be difficult but fascinating to understand where artists' proposals or public contributions begin and end. This definition is broad enough to realize that intersectional interaction has different degrees of applicability.



Digital performances allow artists and their audiences to interact in ways that are not a substitute for a live event. The audience can interact with the performer's work, reacting, for example, with an impulse of the imagination that completes the contours of what they see and hear differently and perhaps more fluidly from the rhythms and actions that take place on a live stage. If it did not happen, there would be precisely the domain of form, where the only possible action is the contemplation of a rigid structure.

Interacting is, therefore, different from simply reacting: it means overflowing as much as possible from the limits of formal composition—which is not necessarily identified with letting the public enter the show through games—shows of hands, or requests for comments. Even if such things happen, they may be mere variations of a form that leaves no room for free interpretation or imagination. Performance activity on digital media is still challenging, and the human intellect proceeds with difficulty.

In short, what inspires us in developing a format of performance artist-in-residence as such are the critical issues posed by artistic experimentation. As the creative experience matures and technology advances, these problems will probably be left behind. However, pending these future developments, for us, it is a way to continue creating performance opportunities as open laboratories in progress when unpredictable and severe circumstances like the COVID-19 pandemic occurs.

THE CO-CREATION EXPERIENTIAL RESIDENCY BODY MATTERS

COVID-19 has drastically changed the way people tell, interpret, and communicate their stories to others. After the two years of inactivity compelled by the pandemic, in June 2022, we made the Venice International Performance Art Week return with the first *Co-Creation Experiential Residency Body Matters*, reprising the idea of a temporary artistic community in a physical space.⁵

At the beginning of 2022, without the certainty of launching the new residential project in person-attendance, we extended the invitation to fifteen artists (performers, live artists, sound artists, dancers) to participate. We undertook a series of online meetings with them explaining the reasons for our choice and concept of the residency, thus undertaking a dialogue on how to develop it once we would physically reunite.

In one of the online conversations, we undertook with the invited artists in the months before the physical residency took place, performer Sara Simeoni (a dancer in Carolyn Carson's dance company) said: "It is a project that assumes the performative space as a place of precious vulnerability, and hesitation, but also of dynamic opening where memories and processes of transformation entwine. The meaning of the residence takes on a more significant value than the final collective performance. Imagining the future days when we will work together again in proximity, the performance space is like a blank page waiting to be written, a *sacred space-place* that contains a precious vulnerability arousing in me a sense of openness towards the new."

⁵ Information, participant artists and image selections of *Co-Creation Experiential Residency Body Matters* (2022): <https://veniceperformanceart.org/the-art-week/cocreation-residency-2022>

After working and living together for two weeks with fifteen artists, we realized that the *Co-Creation Experiential Residency Body Matters* was a moment of sustained encounters where different artistic research combined with performative responses to confront the emergencies of the present.

In the first stance, the co-creation experiential residency reflected the participant artists' urgency to gather and reunite again inside a physical performance space akin to a blank page. As the days passed, the space became a social-narrative incubator wherein performative systems and methods intertwined, searching for unconventional expressive approaches. An interface for inclusive stories that flow, unfold, blur, collide, merge, and coagulate. It was a space to inhabit, a quantifiable, transformable container of ever-changing identities; a shelter, a research hub activated by human bodies' performative responses to past, present, and future challenges; to generate questions on inclusion, innovation, and diversity. Eventually, an alternative for more sustainable living and artmaking, albeit temporarily, where performance and storytelling translate the essential human capacity to read and construct reality.

Speculative thoughts become easier to access when they take root in real-life possibilities and become tangible facts. However, they may remain aleatory when incorporated into digital constructs. Although allowing a great sense of freedom, some inevitably go adrift.

The participating artists, performers and live artists in the residency approached the performance space as an open box wherein to devise new, unconventional approaches to the normative. It is in this way, collaborating again in proximity, that we have attempted to envision potential habitats for gathering while reflecting on issues crucial to the contemporaneity, pondering on questions such as: after the experience of the pandemic, how do performers and live artists collectively approach a performance space, collectively, in proximity? Is it the same or an *out of place* space? Is it a space like before or somehow a *space-other*, perhaps disturbing, intense, incompatible, contradictory, and yet transformative? Which future environments are performers and live artists expecting to inhabit artistically? What narratives, tools of experience-making, and sources of inspiration do they seek? How do they foresee sustaining themselves in the future? How does the *new normal* brought by the pandemic affect embodied cognition processes? What new social scenarios await them? How do new artistic communities correspond to them? How do they draw on imagery, philosophies, theories, and methodologies to interrogate concepts of home, community, and sense of belonging in these precarious times? Eventually, is the artist-in-residence the ideal place to explore, challenge, test ideas, and receive feedback from each other, dwelling inside a shared space where the unheard may be heard and the untold stories told? For us, allowing a space where different performance practices converge is also a way to explore the idea of a temporary artistic community in terms of the body and the self. So, an artist-in-residence project of this kind may be articulated through its temporality, legacy, sense of inheritance, futurity, or aspiration. It may be conceptualized as occupying the physical, the spatial, the temporal and the cultural realm or as gaining coherence in nomadism, displacement, exile, migration, and threat.

To belong may be interpreted as something cultural or religious. Similarly, belonging could draw from spaces where one feels secure and safe or excluded from a place or community. It spans the personal, the local and the global, and it encompasses geopolitical concerns and their impact on people, communities, and populations. Today, it is also related to the pandemic's consequences and artistic and critical responses ranging from the intimate and personal to the universal.



For the impact of COVID-19 that has strained beyond the health crisis, accentuating inequalities endemic in society, and a new, dramatic war in Europe adding to others already existing, we sought a new way to gather artists to respond to these issues through their practices, challenging and describing the way the world is.

In organizing the first *Co-Creation Experiential Residency Body Matters*, we did not look for singular voices but instead gathered individual voices as a wholeness that can break matter, connect people, heal, and inspire other artists to share and create alternatives.

This *modus operandi* also counteracts performing arts infrastructures that ask mainly for already made works as products to feed the sector. Our artistic and curatorial urgency is to continue to drive performance more towards life itself, opening and holding new spaces for dynamic, ethnographic constellations, and ecosystems of performers and live artists who look for new pathways and realize their visions that they deem unfitted to what is prescribed by accepted standards. Thus, to propose, transform, shift, trust in change, intersect, and entwine in a climax of togetherness where everyone can express their embodied experiences of living and what they have been through the way that they live. In this performance ecosystem, everyone needs to be ready to guide a work session at any time, as well as ready to listen and take the propositions forwarded by their peers as an open invitation to create further. When decisions are taken but to enforce a harmonious constellation and not for the sake of oneself, there is no need to exercise authority as in hierarchical systems.

With this first residency, our idea of a temporary artistic community shifted into a place of belonging wherein to experiment with ways of thinking and seeing while aiming to move away from the mere representation of concepts towards a more in-depth understanding of the ephemeral, impermanent, fragility, that is the human body in action.

In that respect, a temporary performance artist community becomes a place to embrace life's complexity and pressures, listening with care to one another as a responsible action to nurture liveness. Also, it is a shared territory to address the urgency for forming a culture of care, diversity, and hospitality, where different ways of being intersect dynamically through performance practices.

The liveness of the shared co-creation processes triggered during this first residency allowed the participants to co-plan further artistic exchanges. Questions of interest of each participant artist have been explored and discussed collectively as a form to challenge and dissent from the status quo. Research subjects have been, for example, the impact of trauma and how this leads to a disconnection from the physical body, consequently the fetishization, alienation, and isolation that a stigmatic body experiences in everyday life.

Whether physical or emotional, wounds and scars are part of a person's story. From this assumption, we have conceived the cycle of co-creation experiential residencies as a safe place where each participant can share their struggles and accomplishments without judgment, to shatter the stigma they carry through methodologically organized performing arts. (Figures 14, 15, 16 & 17)





▲ *Figure 14, 15, 16 & 17 - Co-Creation Experiential Residency Body Matters*

Note. Venice International Performance Art Week, 2022. Moments of the residential process restitution for a limited audience. Photos: Lorenza Cini. Courtesy of the Venice International Performance Art Week Archive. In the figures, Nicola Fornoni together with (clockwise): Irina Baldini, Ash McNaughton, Emily Welther, Marianna Andriago.

The complex set of social and political identities leads to a multiplication of distinct but overlapping modes of privilege, discrimination, and disadvantage. Adopting an intersectional approach through the practice of care in co-creation spaces increases awareness of where power resides and what the performing arts sector lacks today. Respecting complexity, increasing accessibility, and resisting simplification, the culture of care becomes an organizational practice to integrate and involve minorities that have been excluded historically or ghettoized in the performing arts sector.

Care as an organizational practice means responsibly reflecting on the needs of the communities and individual artists with whom one is committed and acting accordingly for their benefit and support without falling into standard assistance modes.

A few artists who have already collaborated with the Venice International Performance Art Week in the past years have been invited by us to partake in the residency and welcome new invited artists to ensure an accelerated sense of community and belonging. This strategy implies

implementing a sustainability plan to guarantee to each participant a constant and preferably increasing (or at least not less than the current one) residential, social, and economic well-being.

Care as an organizational practice can be defined as the effort to respect everyone's needs or requirements, designing the activities to allow each artist to participate in residential and community life in the most active, autonomous, and valuable way possible. *Inclusion* is the foundation on which this strategy develops in dedicating the necessary attention to the needs of each participant in achieving common goals.

Among the main reasons that can lead to the exclusion and discrimination of a person are race, gender, cultural origin, religion, and disability. Hence, inclusiveness should not be seen as a status but as a constant evolution and the process of change.

We have founded the *Co-Creation Experiential Residency Body Matters* cycle on the principle of diversity and all its variables as reference values. For instance, differently abled artists are considered a resource and should always be supported tirelessly to express their potential at their best, respected for their diversity, and made to feel welcome. To welcome means to go beyond egoistic stances. The reciprocity of hospitality is not a contract, but a common good, to be sustained through care. Enacting hospitality is essential, but it is not enough alone since a factual integration in the collectivity must necessarily sustain it.

The *Co-Creation Experiential Residency Body Matters* cycle espouses the principle of integration: it ensures the co-existence of human and creative differences, so that each artist may become a protagonist of the residency's process formation.

Inside a temporary artistic community of performers, taking care of the presence of the others is an act of responsibility. It is not giving a form from the outside to the presence of the other. It is to encourage the free creativity of each other professionally, emotionally, cognitively, and relationally.

Care as an organizational practice has, therefore, an interpersonal dimension and an external one: a) the relationship between the organizers and the resident artists is subtended by care; b) the relationship between all those involved, and the external environment is also subtended by care.

In this sense, the value of relational responsibility in the encounter with the other is added to the value of creative freedom: the ego's logic is reduced when one takes care of the creative freedom of one's fellow artist responsibly.

Levinas argued that freedom is not an acquired value to be defended. Freedom is built progressively by opening oneself up to the other responsibly—taking care of the other's problems and needs (Levinas, 1969).

In conformity with Levinas's proposition, we believe that a real encounter with the other is what enables care-full dialogue. This organizational practice also extends to the performance space, bringing forth operations that, although perhaps risking being unspectacular from the point of view of the spectator, are liberating, and therefore necessary.



CONCLUSION

Our idea of a temporary performance artist community may also be intended as communities of consciousness. A minority is powerless while it conforms to the majority; it is not even a minority then; however, it is irresistible when it clogs by its whole weight (Thoreau, 1983).

It is not just the sense of togetherness that makes a temporary performance artist community vibrant. It can turn the community into an exclusive and elitist system if wrongly interpreted. The transparent, open dialogue among its members (together with the productive confrontation of ideas and mutual trust) acts not as reliance or attitude. It is not something caused, but something developed.

Another critical aspect necessary to favor free creative dynamics within a temporary performance artist community is that it needs to be an institutionally independent, openly accessible, and self-sustainable space.

Performers and live artists with extensive artistic and educational experience can play a central role in forming new temporary creative communities, offering their expertise to emerging artists to further learning situations. However, facilitating performance processes committedly might be not enough. It is not just formative toolsets that foster creative development; it is above all by taking full responsibility to embody all those human values and qualities that performance art and Live art need today—to be inclusive, accessible, dynamic, and diversified. Indeed, the very essence of life is not just all nature but evidence of compassion, and altruism, which implies the art of listening to another's anguish, grief, annoyance, suffering, anxiety, and ultimately joy, to become hosts for the others.

A temporary performance artist community functions by treasuring individual and collective ethos based on respect, esteem, and appreciation towards the other. They enforce gathering reunions where experiments replace known formulas, where failure becomes a guiding light. Subtle energies affect our states of consciousness, perception, memory, emotions, empathy, thoughts, creativity, and the physical body. They stimulate the human being to be curious, inspired, motivated, intuitive, flexible, and spontaneous. They make people aware that to live the present is also an opportunity to develop competencies beyond rule-based expertise. They stimulate to play with constraints and possibilities rather than merely focusing on one of their parts. Eventually, they lead artists to explore creative paths where the degree of personal responsibility and freedom is much greater. It is arduous because it involves sustaining a crucial emotional aptitude with analytical thought beyond self-assertion. To scale up our emotional intelligence is not just a process of recognizing and understanding who we are, but of handling relationships, inspiring, connecting, communicating, and empathizing with others to overcome seeming separations, distances, challenges, and defuse conflicts.

ACKNOWLEDGMENTS

My gratitude to Verena Stenke (VestAndPage), Aisha Pagnes (text proofreader), WeExhibit, Studio Contemporaneo, Live Arts Cultures, European Cultural Centre, ConCAVe, all the participating artists, associated curators, friends, and supporting cultural institutions who have contributed and still contribute to make this project possible.

WEBSITES

<https://www.vest-and-page.de/>
<https://veniceperformanceart.org>



REFERENCES

- Azua, M. (2009). *The Social Factor*. IBM Press.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.
- Caddick, A. (1986). Feminism and the Body. *Arena*, 74, 60-88.
<http://arena.org.au/wp-content/uploads/2017/01/A-Caddick-Feminism-and-the-Body.pdf>
- Cleary, K. (2016). Feminist Theories of the Body. In A. Wong, M. Wickramasinghe, r. Hoogland, and N.A. Naples (Eds.), *The Wiley Blackwell Encyclopedia of Gender and Sexuality Studies*. <https://doi.org/10.1002/9781118663219.wbegss668>
- De Beauvoir, S. (1956). *The Second Sex*. Jonathan Cape.
- Deleuze, G. (2004). *Desert Islands and Other Texts: 1953–1974*. Semiotext(e).
- Eliade, M. (1972). *Myths, Dreams and Mysteries*. Collins.
- Freire, P. (1970). *The Pedagogy of the Oppressed*. Herder & Herder.
- Gómez-Peña, G. (2005). *Ethno-Techno: Writings on Performance, Activism and Pedagogy*. Routledge.
- Grotowski, J. (1968). *Towards A Poor Theatre*. Methuen.
- Hall, K. D. & Cook, M. H. (2012). *The Power of Validation*. New Harbinger Press.
- Jones, A. (2013). Unpredictable Temporalities: The Body and Performance in (Art) History. In: G., Borggreen & R., Gade (Eds.) *Performing Archives/Archives of Performance* (pp. 53-72). Museum Tusculanum Press.
- Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity*. Duquesne University Press.
- Meiborg, C. & Van Tuinen, S. (Eds.) (2016). *Deleuze and the Passions*. Punctum.
- Miller, K. I. (2007). Compassionate communication in the workplace: Exploring processes of noticing, connecting, and responding. *Journal of Applied Communication Research*, 35(3), 223-245.
<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00909880701434208>
- Montuori, A. & Donnelly, G. (2013). Creativity at the Opening of the 21st Century. *Creative Nursing*, 19(2), 58-63.
<https://doi.org/10.1891/1078-4535.19.2>
- Nin, A. (1991). *House of Incest*. Swallow Press.
- Peters, J. D. (1997). The Root of Humanity: Hegel on Communication and Language. In: D. E., Klemm & G., Zoller (Eds.), *Figuring the self: subject, absolute, and others in classical German philosophy* (pp. 227-244). State University of New York Press.
- Taibi, M. & Ozolins, U. (2016). *Community Translation*. Bloomsbury.

Thoreau, H. D. (1983). *On the Duty of Civil Disobedience*. Penguin.

Tisdall, C. (1974). *Art into Society, Society into Art*. Exhibition catalogue. ICA.

Tookey, H. (2001). I am the Other Face of You: Anais Nin, Fantasies and Femininity. *Women: a cultural review*, 12(3), 306-324.
<https://doi.org/10.1080/09574040110097300>

VestAndPage (2017). Temporary Artistic Community. In: *III Venice International Performance Art Week 'Fragile Body – Material Body'* (pp. 13-43). Exhibition catalogue. ECC & VestAndPage press.

Wen, L. (2012, December 23). *There was no beginning... ..Since there was no end*. Republic of Daydreams.
<https://republicofdaydreams.wordpress.com/2012/12/23/there-was-no-beginning-since-there-was-no-end/>



LA PRESENCIA DEL SIKURI METROPOLITANO EN LAS PROTESTAS DE NOVIEMBRE DEL 2020 Y DOS DE SUS MELODÍAS

Francisco Javier Serrano Finetti

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0001-9431-2969>

Francisco Javier Serrano Finetti, Licenciado en Música por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Integrante del Centro de Música y Danzas de la Pontificia Universidad Católica del Perú Cemduc.

Correo electrónico: fj.finetti@gmail.com

Recibido: 01/06/2022

Aceptado: 17/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.005>

RESUMEN

El presente artículo elabora una breve descripción en torno a la práctica del *siku* y su “artivismo” durante las manifestaciones ocurridas en Lima durante el mes de noviembre del 2020. Se llevará a cabo la transcripción y análisis de dos productos de la actividad del colectivo sikuri metropolitano. Las partituras a continuación también permitirán apreciar el movimiento melódico de la voz (que es similar a lo ejecutado por los sikus) y los bombos. Las letras darán luces sobre los valores que transmiten en su discurso y el análisis musical podrá dar una noción sobre cómo logran mantener la atención del público oyente, si consideramos algunas características propias del instrumento.

Palabras clave: musicología, artes escénicas, cultura, manifestaciones culturales, acción cultural, sikuri

A PRESENCIA DO SIKURI METROPOLITANO NOS PROTESTOS DE NOVEMBRO DE 2020 E DUAS DE SUAS MELODIAS

RESUMO

Este artigo fornece uma breve descrição da prática do siku e seu “artivismo” durante as manifestações que ocorreram em Lima durante o mês de novembro de 2020. Será realizada a transcrição e análise de dois produtos da atividade do coletivo metropolitano sikuri. As partituras abaixo também permitirão que você aprecie o movimento melódico da voz (que é semelhante ao executado pelos sikus) e os tambores. A letra lançará luz sobre os valores que transmitem em sua fala e a análise musical poderá dar uma ideia de como conseguem manter a atenção do público ouvinte, se considerarmos algumas características do instrumento.

Palavras-chave: musicologia, artes cênicas, cultura, eventos culturais, ação cultural, Sikuri

THE PRESENCE OF THE METROPOLITAN SIKURI IN THE PROTESTS OF NOVEMBER 2020 AND TWO OF ITS MELODIES

ABSTRACT

This article provides a brief description of the practice of siku and its “artivism” during the demonstrations that occurred in Lima during the month of November 2020. The transcription and analysis of two musical products of their activity will be carried out. The scores below will also allow us to appreciate the melodic movement of the voice (similar to that performed by the sikus) and the bass drums. The lyrics will shed light on the values they transmit in their speech and the musical analysis will give an idea of how they manage to keep the attention of the listening public if we consider some characteristics of the instrument.

Keywords: musicology, performing arts, culture, cultural events, cultural actions, Sikuri

LA PRESENCIA DEL SIKURI METROPOLITANO EN LAS PROTESTAS DE NOVIEMBRE DEL 2020 Y DOS DE SUS MELODÍAS

La polarización que vivimos en los tiempos recientes desencadenados por la compleja situación que atravesamos como civilización (la crisis sanitaria, el cambio climático, la desigualdad) nos demanda soluciones conjuntas a nuestros problemas comunes. Los puentes de diálogo que las disciplinas artísticas nos enseñan son oportunidades para enfrentar nuestros problemas como sociedad o mantener nuestros logros. Estos puentes de comunicación adquieren un significado especial cuando nos referimos al arte de la ejecución del sikuri, el cual requiere dos ejecutantes que a través de la alternancia coordinada de soplos logran dar forma a numerosas melodías que siguen siendo oídas hasta el día de hoy. El presente artículo recopila 2 temas, se analizarán sus melodías y letras ejecutadas y cantadas durante las manifestaciones de noviembre del 2020 en Lima por parte del colectivo sikuri metropolitano, las cuales se recogieron a través de observación participante los días 12 y 14.

En ese sentido, se considera pertinente preceder la descripción de la actividad artística del sikuri en Lima¹ durante las marchas y el análisis musical, con una revisión bibliográfica acerca de la dualidad del instrumento que se verá apoyada en mi experiencia como músico sikuri en aquella oportunidad. Adicionalmente, el texto busca ser un aporte al conocimiento de esta dualidad musical traducida en el *arka* e *ira*; sus tamaños y timbres, entre otros aspectos musicales, serán mencionados para los interesados en aprender más acerca de la flauta de pan andina.

SOBRE EL SIKURI, CARACTERÍSTICAS Y PARTICULARIDADES

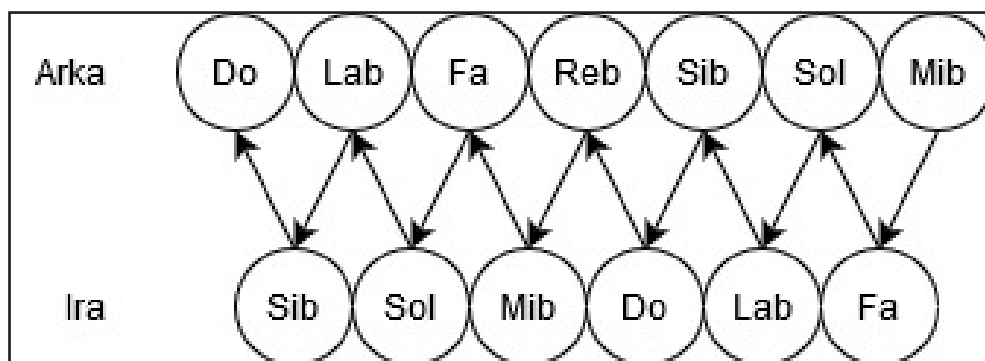
El siku o zampoña es un instrumento aerófono sin canal de insuflación que se puede tocar en conjunto o en solitario; sin embargo, su modo de ejecución dual es una característica que lo distingue. Américo Valencia (1982) define al siku como un instrumento que se divide en dos partes (*ira* y *arka*) con notas intercaladas entre sí y que comparten la responsabilidad de “dialogar” (o “acordar”) una melodía. El “siku bipolar”, como lo denomina el autor, posee en este caso un polo con 7 notas (*arka*) y otro con 6 notas (*ira*), donde una parte posee las notas que la otra carece:

Una sola melodía tiene que ser construida con la intervención coordinada y alternada de dos músicos. Al ejecutarse, los instrumentos asumen las funciones de conductor (*IRA*) y seguidor (*ARKA*), de allí su relación con las palabras aymara: *ira* – *irpa* – *iripiri* que significan conductor y *arka* – *arkiri* que significan seguidor (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5).

En los conjuntos de sikuri se acostumbra a tener como base sonora a las maltas, divididas en *arka* e *ira*. Otros dos cortes o tamaños de siku son los *chillis* que emiten el sonido más agudo y las *sanqa* o *tayka* corresponden a los sonidos más graves (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 6). Estos tres cortes (*chilli*, *malta* y *sanqa*) están afinados por octavas, las cuales a menudo “son embellecidas con sonidos paralelos de quintas y/o cuartas” (Baumann, 2006, pág. 43) a través de otros cortes de sikus².

- 1 El colectivo sikuri metropolitano está involucrado en distintas acciones culturales y solidarias de la capital. El presente texto solo abordará sus actividades durante las protestas en Lima en noviembre del 2020 en sus dos primeras convocatorias.
- 2 El caso de los intervalos de quintas paralelas es ejecutado por las *Contras* según Acevedo (2003), quien profundiza un poco más en la afinación del resto de cortes o tamaños de sikus.

La ejecución dual del sikuri “tiene coherencia con el pensamiento dual andino” que está reflejado en el *ira* y el *arka*. (Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5). La práctica sikuri posee un carácter colectivo, bipersonal e individual también en su accionar (Gómez García, 2007), es un arte comunitario donde las individualidades en el escenario pasan a segundo plano y el trabajo en equipo (traducido en el *simp'a* o “trenzado”) se manifiestan en una textura sonora característica que es acompañada por la respiración de sus ejecutantes.



▲ **Figura 1: Afinación de los sikus (maltas) de 27,5 cm, utilizados en noviembre del 2020**

Como se puede apreciar en la figura 1, el *siku arka* y el *siku ira* se encuentran afinados por terceras mayores y menores. Forman en conjunto la escala mixolidia de mi bemol³, relativa a las tonalidades de la bemol mayor o su relativa fa menor. Por otro lado, el sentido ascendente del instrumento (del sonido más grave al más agudo) es de derecha a izquierda. Al respecto de esta particularidad, Bellenger escribe:

Una de las características fundamentales de la ejecución de las flautas de Pan andinas [...] reside en la orientación de estos instrumentos cuyos tubos más grandes están siempre situados a la derecha de la boca de quien las toca, asociando de esta forma los sonidos más graves a la derecha, [...] el espacio sonoro del tocador de flauta de Pan andino se percibe entonces como diametralmente opuesto al de un tocador de flauta de Pan occidental pues los tubos más grandes de su flauta están siempre orientados al a izquierda de su boca (Bellenger, 2007, págs. 138-139).

Sobre la ejecución de melodías, gracias a la atenta repetición y el uso de tablaturas es que se logra el aprendizaje de las distintas melodías. La coordinación y alternancia de soplos crea dinámicas peculiares en la pareja, “[...] *arka* e *ira* combinan sus notas para crear una melodía particular que resulta de una interacción e interconexión complementaria” (Baumann, 2006, pág. 56). De este modo, todos los sopladores están involucrados en seguir una misma intención:

[...] somos sikuri. Perseguimos un objetivo, un sueño, una melodía final que no logramos alcanzar [...]. La creación musical sikuri es una obra original importante. Nadie debe sentir más que el otro, ni siquiera el autor: es de todos (Curazzi, 2007, págs. 71-75).

³ La tesitura del siku malta de 27,5 cm inicia Eb⁴ a C⁵

Observamos en la figura 1 que los tres tubos más agudos del *arka* coinciden en notas con los tres tubos más graves del *ira* y viceversa. Esto ofrece posibilidades de variación de la melodía en la pareja, cualidad que explotan los más veteranos. Turino menciona que esta técnica es utilizada durante cortos lapsos de tiempo y se llama “requinteando”, lo que sería un símil a la improvisación (Turino, 2008, págs. 184-185).

A partir de lo observado en campo, cuando el conjunto domina la melodía, cada uno enriquece el sonido a través de los armónicos mientras el bombo acompaña rítmicamente. Durante la ejecución (o práctica) del repertorio, los músicos encargados de llevar el ritmo suelen liderar al grupo entre tanto los guías se sirven de sus manos o su cuerpo para definir si se cambia al siguiente tema o se da por finalizada la música.

El ensayo sikuri se desarrolla con todos formando un círculo. Durante las indicaciones, los guías del conjunto cumplen su papel de conductores y los menos experimentados su rol de seguidores (Acevedo, 2007; Vásquez, Puertas, & Manga, 2009, pág. 5). Para Baumann “la figura más elemental de los conjuntos de baile⁴ (*tropas*) es la formación circular en la que los participantes bailan en fila de uno” (2006, pág. 45), esto no es excepción en las tropas de sikuri. En mi experiencia como músico de este género, todos los conjuntos forman círculos para ordenarse en los ensayos y también en el transcurso de las presentaciones.

En el caso de las marchas, los ensayos suceden hasta dos horas antes al inicio del recorrido de la protesta. Los sikuris metropolitanos se reúnen previamente para repasar y definir la música por tocar, se reconocen entre sí mientras forman el círculo y se reparten las cañas a quienes desean participar. Es un buen ejemplo de cómo la música también surge en espacios donde el fin no es la música en sí, sino socializar alrededor de este punto de encuentro que es la música (Turino, 2008, págs. 34-35). Las circunstancias que propiciaron esta comunión fueron las multitudinarias marchas en Lima durante noviembre del 2020 y la música que se ejecutó en esa oportunidad fue un punto de confluencia para muchos, ya sea para oír, apreciarla o ejecutarla durante el ejercicio de su ciudadanía.

EL ARTIVISMO SIKURI

En la urbe, el arte activista ha ido reflejando dinámicas socioeconómicas que provocan distintos conflictos, cuestionamientos o intensidades que hacen del artista un agente político, “generando formas poéticas y al tiempo literales modalidades de alteración del orden público” (Delgado, 2013, pág. 70); el solo hecho de tocar zampoña en un espacio público se consideraría una forma de alteración del orden público sobre todo a finales del 2020. Si revisamos su origen y desarrollo, el sikuri metropolitano ha sido también sujeto de crítica, prejuicio y hasta antipatía por parte de sus colegas músicos y el público en general, sin embargo, su identidad se ha fortalecido en los últimos años (Sánchez, 2014)⁵.

4 “El término Quechua *taki* (canción) no solo contiene la idea del lenguaje que es cantado, sino también la melodía rítmica y baile. Cada uno de los tres términos clave *takiy* (“cantar”), *tukay* (“tocar”) y *tusuy* (“bailar”), enfatiza solo un aspecto de la conducta musical como un todo” (Baumann, 2006, pág. 45).

5 La validación progresiva de las prácticas e identidades andinas coincidió con la profunda reforma política y económica que promovió el gobierno de Velasco Alvarado. En sincronía, la labor de organizaciones regionales, en específico de la Asociación Juvenil Puno, permitieron la popularización del sikuri en Lima (Turino, 1993, págs. 139-145).

El activismo es “una expresión activista de contestación social” (Rodríguez Gómez, 2019, pág. 34) y que tiene como base la “recuperación de la acción artística con fines de inmediata intervención social” (Expósito citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10), el activismo sikuri, entonces, cumple y aporta desde sus cualidades propias. Poder “trenzar” nuestros soplos es un acto de confianza que ha adquirido una nueva dimensión debido a la pandemia.

El activismo no es un arte que se opone sistemáticamente a algo (Lippard citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10), sino que posee un carácter progresivo que lo involucra directamente con el espacio social público donde se desenvuelve (Gianetti citado por Aladra Vico, Jivkova-Smova, & Bailey, 2018, pág. 10). La integración del sikuri metropolitano a la vida cultural de Lima es producto de su incansable labor activista. Sánchez, por ejemplo, realiza un recuento de los distintos procesos en los que se ha involucrado la juventud sikuri para formar un movimiento artístico organizado con identidad propia y cómo este movimiento se ha relacionado con la comunidad migrante para que juntos den forma a la práctica musical metropolitana a pesar de la discriminación, entre otros obstáculos (2014). La construcción de esta identidad propia ha ido fortaleciéndose en los últimos años y se sostiene a sí misma; la integración del sikuri metropolitano a la vida cultural de Lima es producto de esta ardua labor de difusión. La desacralización de la expresión sikuri y el uso dual del instrumento la ha llevado a nuevos horizontes (Acevedo, 2007, pág. 12) y, junto con esta convivencia, “se inicia una diáspora artística de esta expresión que marcaría el derrotero de la misma hasta la actualidad” (Valverde, 2007, pág. 319). Queda claro que la presencia del sikuri en Lima es real y está en constante adaptación, a veces incluso confrontando a las propias autoridades (Ñiquen, 2015). El activismo del sikuri nos demuestra su presencia en distintos espacios de la capital y en diferentes momentos de la historia, lo cual no fue excepción durante noviembre del 2020⁶.

Finalmente, el activismo busca propiciar el despertar no solo de la conciencia, sino también de los cuerpos a la acción política (Delgado, 2013, pág. 69). Después de todo lo mencionado, resulta poética la forma como escribe la autora Chalena Vásquez sobre el sikuri:

Cada hombre o mujer sikuri, en ejercicio de su propia libertad, se compromete con un colectivo que le permite ser de manera personal y también ser en esa otra dimensión que enlaza a lo colectivo. Al trenzar los sonidos en el aire no solamente se enlazan se traman y tejen sonidos sino la energía vital de las personas desde su ser íntimo/personal (Vásquez, 2014, pág. 3).

“ABRAN PASO COMPAÑEROS A LOS ZAMPOÑEROS...”⁷

Durante estas manifestaciones, varios músicos asistentes expresaron que era la primera vez que tocaban de manera presencial en Lima Metropolitana, puesto que la virtualización de la práctica fue necesaria y hubo que adaptarse a la “nueva normalidad”. Salir a tomar la calle a pesar del miedo por la salud, enfrentar la injusticia con zampoñas y sin mascarilla

6 Hay videos colgados en internet como el de Luisito Vallejo C. (2020) o Peter Salguero (2020) donde se evidencia la presencia sikuri en las marchas del 2020.

7 La cita proviene de una danza Santiago (“Limoncito, limón verde no me amargues tanto...”) adaptada por el colectivo sikuri. La letra completa es la siguiente: “Abran paso compañeros a los zampoñeros //, que han venido desde lejos para ayudarles”.

fue un acto valiente y arriesgado, pero necesario para muchos de los presentes en estas protestas. La música ejecutada en aquellas oportunidades logró alimentar el espíritu de lucha y resistencia de la población en un ambiente confuso y crispado, el arte encontró una forma de seguir generando un espacio de comunidad para todos los presentes.

Las drásticas medidas sanitarias dictadas por la pandemia impidieron la práctica sikuri en espacios urbanos, especialmente en Lima. Eso devino en una capacidad de convocatoria limitada para los conjuntos de sikuri. Asimismo, quienes desearon tocar en algún evento social, lo hicieron de manera clandestina, lo que los expuso a potenciales contagios, además del acceso al instrumento, entre otros factores. A pesar de ello, las protestas ya mencionadas fueron escenario y motivo para que los distintos colectivos sikuris de la ciudad se unieran al descontento social general⁸. En el trabajo de observación de la presente investigación, pude ser testigo de una movilización social de considerables proporciones, mientras que el arte cobró relevancia para generar cohesión en medio de la multitud, en este caso, gracias a la música sikuri⁹.

El jueves 12 aconteció la primera convocatoria espontánea por parte del colectivo Ch'amampi Sikuris (2020a). El punto de encuentro en esa oportunidad fue plaza Francia y el recorrido abarcó el jirón Quilca, la avenida Nicolás de Piérola, la avenida Inca Garcilaso de la Vega, la avenida Miguel Grau y, finalmente, la avenida Abancay, donde la presencia de efectivos policiales dispersó a los manifestantes.

El sábado 14 tuvo lugar la siguiente convocatoria (2020b), la represión fue igual de intensa pero la organización de los ciudadanos pudo hacerle frente¹⁰. Durante el pánico ocasionado por las lacrimógenas y las estampidas repentinas, la música sikuri pudo mantenerse firme en más de una ocasión para mantener la unión entre los manifestantes.

Durante la manifestación, se reservó un espacio para también arengar y presentar al grupo (en este caso, al colectivo metropolitano Ch'amampi Sikuris). De este modo, se identificaron hacia el público y aprovecharon el espacio para reflexionar sobre lo que se vivía y los motivos para salir a la calle tocando sus zampoñas. Una vez finalizado el comunicado, se retomó la música. Como veremos más adelante, el repertorio seleccionado tiene características que causan interés en el oyente, no solo en el plano melódico sino también lírico: el llamado a unirse frente a la injusticia.

El sikuri urbano pareciera reforzar la naturaleza social del ser humano que contrasta con el modo de vida de la urbe “donde todo el sistema socio urbano y productivo establecido, aleja a las personas de formas comunales, del cariño y de la solidaridad” (Vásquez, 2014, pág. 3). Este reforzamiento parte de la idea de que, en un mundo donde se profundiza la contradicción entre el proceso de producción social del espacio y su apropiación privada (Alessandri, 2014), hacer sikuri en pandemia llega a ser un acto revolucionario, que nace del amor hacia la música, hacia el colectivo y lo que nos une.

8 Se recomienda la lectura de Ana Fani Alessandri Carlos (2014) “La ciudad como privación y la reapropiación de lo urbano como ejercicio de la ciudadanía”, pues nos permite reflexionar sobre la complejidad que abarca la reapropiación del espacio urbano y público.

9 Cabe aclarar que la presencia de artistas escénicos no fue exclusiva del movimiento sikuri y se extendió a otros géneros como la batucada y otras expresiones.

10 Los desenlaces trágicos, la muerte de dos jóvenes, aquella noche del 14, tuvo y sigue teniendo impacto en la memoria colectiva de quienes alzamos nuestra voz en protesta de la crisis; médicos, desactivadores, artistas y público en general.

“... QUE HAN VENIDO DESDE LEJOS PARA AYUDARLES”

Uno de los géneros protagonistas de ambas noches fue el huayno. No es casualidad que los sikuris ejecutaran este género pues “[es] un instrumento dinamizador que crea lazos afectivos y de cooperación, lo que conlleva a una integración tanto al nivel de individuos, como de grupos y comunidades” (Tito Ancalle, 2010, pág. 94). La comunión se vio potenciada por la música que movieron los soplos, el huayno sikuri se volvió un punto de encuentro para aficionados y oyentes en general durante las manifestaciones.

Es probable que muchos músicos no desearan participar por el peligro que significaba estar desprotegidos en medio de la multitud¹¹, exponerse y arriesgar su salud y la de sus cercanos. A pesar de las adversidades, otro grupo salió a demostrar su rechazo en el espacio público. La convicción con la que muchos empuñaron sus sikus e hicieron sikuri en la ciudad no deja de sorprender. En ese contexto, los huaynos sikuris “Caballero” y “Mariátegui” fueron cantados y transcritos¹² a continuación:

MARIÁTEGUI
Mariátegui, maestro inmortal
Con tu pensamiento
Todos los pueblos de mi país
Estamos luchando (bis)

El tiempo ha pasado
No pueden borrarle
Eso es imposible
Vives en el pueblo (bis)

Mariátegui, vives en el pueblo (bis)

11 Durante la observación participante realizada, pude comprobar que al menos una persona usaba un protector facial mientras ejecutaba el instrumento y algunos, en los espacios que no había música, aprovechábamos para colocarnos correctamente la mascarilla.

12 Una de las controversias que ha enfrentado durante años a los sikuris metropolitanos de sus pares regionales es el uso político de melodías locales. La disidencia ocasionada supone debates que nos siguen hasta el día de hoy, como recogen Timaná (1992) y Sánchez (2014), quienes han escrito sobre la materia.

En la letra podemos reconocer el nombre del periodista y ensayista José Carlos Mariátegui como símbolo de unión, resistencia y lucha. Escritor que, según Schiappa y Cubas, no desmerecen la admiración por su obra, pero recomiendan “eliminar interpretaciones dogmáticas y tergiversaciones de su imagen” (1984, pág. 168).

Mariátegui
Sikuris metropolitanos de Lima

♩ = 70

Ma riá te gui, maes tro in mor tal. Con tu pen sa mien to

to dos los pue blos de mi pa ís Es ta mos lu chan do

El tiem po -ha pa sa do no pue den bo rrar te eso es im po si ble

vi ves en el pue blo. Ma riá te gui Vi ves en el pue blo. Ma riá te gui Vi ves en el pue blo

▲ **Figura 2: Partitura del huayno sikuri “Mariátegui”**

Musicalmente, las maltas se desenvuelven en la tonalidad de fa menor, aunque no está presente el re. El uso de síncopas, junto con la percusión, da dirección al tema y los silencios

ayudan a resaltar el nombre del pensador peruano antes de volver a iniciar la canción. Generalmente, los músicos alternan el canto con el repique y al término de la forma vuelven con los sikus. Los bombos siguen sonando igual durante el canto.

CABALLERO

Vamos muchachos con el pueblo

No perdamos tiempo

Hombres, mujeres trabajando

Por un mundo nuevo (bis)

Nuevas mañanas florecerán

Con sus rojas flores

Y dorado será el camino

Camino del pueblo (bis)

Compañeros, camino del pueblo (bis)



Caballero Sikuris Metropolitanos de Lima

♩ = 61

Bombo

3 Repique

5

7 1.

9 2.

11

▲ **Figura 3: Partitura del huayno sikuri “Caballero”**

Como vemos en el huayno ‘Caballero’, de su letra podemos tomar nota de la invitación al público a una toma de acción, acompañar al “pueblo”; la esperanza por un mundo nuevo donde se sigue el “camino del pueblo”. El mensaje coincide con lo mencionado anteriormente, la igualdad entre hombres y mujeres en los distintos procesos donde se involucre el sikuri (Castelblanco, 2014, pág. 272), para juntos construir un mundo distinto.

Hay aspectos musicales para mencionar: en los sikus persiste en el uso las síncopas que dan potencia y resaltan la letra cantada gracias al complemento de la percusión¹³ y los silencios. Ambos temas transcritos están en la tonalidad de fa menor, inician con una cuarta justa ascendente, lo cual sugiere un movimiento de dominante – tónica. El uso de las síncopas y las acentuaciones del bombo terminan de pulir la organicidad de lo ejecutado. Una distinción particular de estas melodías es la aparición de compases de 3/4 o 2/4 (e incluso de 1/4 para el caso de “Mariátegui”), una característica que puede pasar inadvertida al escucharlos por primera vez, pero es necesario tenerlos presentes cuando se acompañan desde el bombo, además de que ofrecen un espacio de respiro para los sopladores y cantantes. Son características que brindan personalidad y autenticidad a una expresión cultural que sigue haciendo historia en la capital.

CONCLUSIONES Y COMENTARIOS FINALES

Hemos podido apreciar que el siku como instrumento musical posee rasgos propios en su construcción, como el sentido ascendente de derecha a izquierda, y la ejecución dual expresada en *arka* e *ira*. Además, también se revisó cómo el colectivo sikuri metropolitano ha enfrentado múltiples dificultades, tales como la discriminación; sin embargo, los zampoñistas han crecido como un movimiento cultural que se involucra con la sociedad en la que se desarrolla. Las manifestaciones de noviembre del 2020 son prueba de ello.

Luego de revisar la bibliografía e historia del sikuri urbano, esta práctica pareciera sugerir una actitud artista desde su concepción. Además, su música y letras llaman la atención de los oyentes durante las manifestaciones, su mística atrae a las masas e invita a la comunión. Los sikuris con su artivismo transmitieron seguridad a los presentes, a pesar de las detonaciones que se oían cerca al cruce de las avenidas Nicolás de Piérola con Abancay. Inspiraron a los ciudadanos a unirse y reclamar por un espacio mejor al que se vivía en ese momento.

En cuanto a lo musical, hemos encontrado similitudes e intenciones idénticas en sus canciones. Ambas melodías son de corta duración y se repiten constantemente. Además, el carácter binario “está relacionado a las ilimitadas formas de la danza del *wayñu* (en español: huayno)” (Baumann, 2006, pág. 44); todo sostenido por la sincronía entre las cañas y los bombos, lo que impresiona al público. La concentración y dirección de los guías hace que mantengan la fluidez de la música entre tanto los menos experimentados imitan y aprenden en simultáneo. En un contexto de pandemia como el que vivimos, el desuso de mascarillas denota también la actitud artista de esta práctica musical.

Finalmente, los distintos colectivos que existen en la actualidad en la ciudad de Lima están volviendo a articular cultura en los barrios, fiestas y otros eventos sociales de la capital. La compilación de más temas que toquen los sikuris metropolitanos, no solo en protestas, sino también en otros espacios, es una tarea que sigue pendiente. Para la fecha de publicación del presente artículo, ya se habrá realizado el “XVI Encuentro de Sikuris y Sikumorenos ‘Inkari’”, que se celebrará el 12 de junio del 2022. Este será el primer encuentro metropolitano desde el inicio de la pandemia. Después de todo lo que hemos vivido, queda soplar más fuerte y salir adelante: ¡*Ch’amampil*!, fuerza sikuri.

¹³ En esta oportunidad, los “bomberos” no tocan siempre las corcheas que están indicadas, pero sí las marcan sobre el cuero del tambor, sin emitir sonido. De esa forma, durante la ejecución, se facilita el aprendizaje entre individuos.

REFERENCIAS

- Acevedo, S. (2003). *Los sikuris de San Marcos. Historia del conjunto de Zampoñas de San Marcos*. Editorial Alter-Nativa.
- Acevedo, S. (2007). En torno a los nuevos sikuris. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 11-30.
- Aladro Vico, E., Jivkova-Smova, D. y Bailey, O. (2018). Artivismo: Un nuevo lenguaje educativo para la acción social transformadora. *Comunicar: Revista científica Iberoamericana de comunicación y educación*, 9-18.
- Alessandri, A. F. (2014). La ciudad como privación y la reapropiación de lo urbano como ejercicio de la ciudadanía. *Scripta nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, XVIII (493 [08]), 14. <https://revistes.ub.edu/index.php/ScriptaNova/article/view/14979/18347>
- Baumann, M. P. (Diciembre de 2006). Música andina, dualismo simbólico y cosmología. *Revista de Antropología*, (4), 41-87.
- Bellenger, X. (2007). *El espacio musical andino. Modo ritualizado de producción musical en la isla de Taquile y la región del lago Titicaca*. (S. Recarte, Trad.) Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Castelblanco, D. (2014). Soplando sikus más allá del Titicaca: conjuntos de sikuris como islas del archipiélago cultural transandino en Buenos Aires, Santiago y Bogotá. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 40(80), 265-282. <https://www.jstor.org/stable/i40158288>
- Curazzi, A. (2007). Sobre sikuri y aimara: El ejecutante de siku o zampoña. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 71-75.
- Delgado, M. (2013). Activismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e de L'Institut Català d'Antropologia*, 18(2), 68-80. <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/169557/1/642144.pdf>
- Gómez García, J. (2007). El siku o zampoña en la ciudad. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 85-105.
- Ñiquen, A. (29 de marzo de 2015). A Castañeda tampoco le gustan los sikuris. Con prepotencia, serenos de la Municipalidad de Lima quisieron evitar ensayo del grupo 12 de Mayo en el Parque Washington. *La Mula*. <https://redaccion.lamula.pe/2015/03/29/a-castaneda-le-jode-la-cultura-popular/albertoniquen/>
- Ortiz Martínez, S. (25 de octubre de 2020). El 78% cree que presidente Martín Vizcarra debe continuar en el cargo. *El Comercio*. <https://elcomercio.pe/politica/encuesta-ipsos-peru-el-78-cree-que-presidente-martin-vizcarra-debe-continuar-en-el-cargo-mocion-de-vacancia-presidencial-noticia/>
- Rodríguez Gómez, J. C. (2019). *Narrativas y Conflictividades alrededor de los murales en zonas turísticas de Lima. El caso de Barranco*. [Tesis de maestría, Facultad de Sociales, Pontificia Universidad Católica del Perú]. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/bitstream/handle/20.500.12404/14225/RODR%c3%8dGUEZ_G%c3%93MEZ_JOAN_CAMPIO_NARRATIVAS_CONFLICTIVIDADES.pdf?sequence=1&isAllowed=y

- Salguero, P. (19 de noviembre de 2020). Sikuris en la 3era Marcha Nacional - 17/11/2020. Afueras del Congreso del Perú. [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AtXaRa813l4>
- Sánchez, C. (2014). *Organización, arte, identidad e ideología en los grupos de sikuris metropolitanos: Procesos sociales y de cultura juvenil en Lima (1980-2000)*. [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos]. http://cybertesis.unmsm.edu.pe/xmlui/bitstream/handle/cybertesis/4120/Sanchez_hc.pdf?sequence=1
- Schiappa, O. y Cubas, P. (1984). CHANG-RODRIGUEZ, Eugenio. 1983. Poética e ideología de Jose Carlos Mariátegui, Editorial José Porrua Turanzas, Madrid, 238 pp. *Apuntes. Revista de Ciencias Sociales*, (14), 168-170. <https://revistas.up.edu.pe/index.php/apuntes/article/view/199/201>
- Sikuris, C. C. (12 de noviembre de 2020a). *Ante la agudización de la crisis en el país, producto de la pugna de poderes, el Colectivo Ch'amampi Sikuris se suma a esta protesta de indignación*. Facebook. <https://www.facebook.com/Colectivo-Chamampi-Sikuris-1541200366101117/photos/2905938406293966>
- Sikuris, C. C. (13 de noviembre de 2020b). *El día de mañana nos volvemos a manifestar contra todo el andamiaje de corrupción y la mercantilización de la educación. Convocamos a todos nuestros hermanos sikuris que puedan sumarse*. Facebook. <https://www.facebook.com/Colectivo-Chamampi-Sikuris-1541200366101117/photos/2907236869497453>
- Timaná, R. (1992). *Hasta podría decir que todo lo que sé, se lo debo a la zampoña: arte e identificación en los grupos de sikuris en Lima*. [Tesis de bachiller en Sociología, Pontificia Universidad Católica del Perú].
- Tito Ancalle, F. (2010). *Sunchu. El huayno en la formación de la identidad*. Bellido Ediciones E.I.R.L.
- Turino, T. (1993). *Moving Away From Silence: Music of the Peruvian Altiplano and the Experience of Urban Migration*. The University of Chicago Press.
- Turino, T. (2008). *Music as social Life. The politics of participation*. The University of Chicago Press.
- Valencia, A. (1982). *Jjaktasiña irampi arkampi: El diálogo musical*. *Boletín de Lima*, IV(23), 29-48. https://www.academia.edu/16926219/JJAKTASI%C3%91A_IRAMPI_ARCAMPI_LA_T%C_DUAL_DEL_SIKU
- Vallejo, L. (21 de noviembre de 2020). *MARIÁTEGUI EL PUEBLO - SIKURIS | #MarchaNacional del día 15 de noviembre 2020* [Archivo de Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=8H8ByLHkVbA>
- Valverde, L. (2007). La danza de los Sicuris. Creación y recreación de una danza ancestral andina. *Revista de Folklore: Arte, Cultura y Sociedad*, 315-347.
- Vásquez, C. (14 de noviembre de 2014). *Chalena Vásquez*. <http://www.chalenasvasquez.com/almacen/ponencias/presentacionrevistasikuri.pdf>
- Vásquez, C., Puertas, H. y Manga, D. (2009). *¡Ch'amampi!: Vientos del Altiplano* [Grabado por Centro de Música y Danzas peruanas de la Universidad Católica]. [CD]. Pontificia Universidad Católica del Perú.



ENTREVISTA
**TEATRO EN CRISIS/CRISIS
EN EL TEATRO:**

**Rustom Bharucha, en conversación con
Rodrigo Benza Guerra**

Rodrigo Benza Guerra
Pontificia Universidad Católica del Perú

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0002-3386-5575>

Rodrigo Benza Guerra, profesor asociado del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Doctorando en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Correo electrónico: benza.r@pucp.edu.pe

RESUMEN

En esta entrevista, podemos percibir la visión de Rustom Bharucha, dramaturgo e investigador teatral de la India, sobre cómo las distintas crisis están en permanente interrelación generando las situaciones que experimentamos en el mundo contemporáneo y que afectan directamente el accionar de los artistas. La crisis de la pandemia hizo que todos –o la mayoría– de los teatros en el mundo cerraran, dejando a los trabajadores del arte sin su sustento. ¿Bajo las órdenes de quién se cerraron todos los teatros? ¿Por qué el arte es percibido como dispensable? ¿Por qué no se rebelaron los artistas? ¿Por qué los artistas no usaron su creatividad para encontrar alternativas de encuentro teatral? Estas y otras preguntas son las que guían esta entrevista.

Palabras clave: crisis, artes escénicas, teatro, Covid-19

TEATRO EM CRISE/CRISE NO TEATRO RUSTOM BHARUCHA, EM CONVERSA COM RODRIGO BENZA GUERRA

RESUMO

Esta entrevista nos permite compreender a visão de Rustom Bharucha, dramaturgo e pesquisador teatral indiano, sobre como diferentes crises estão em permanente inter-relação, gerando as situações que vivenciamos no mundo contemporâneo e que afetam diretamente as ações dos artistas. A crise da pandemia fez com que todos –ou a maioria– dos teatros do mundo fechassem, deixando os trabalhadores da arte sem seu sustento. Sob as ordens de quem todos os teatros foram fechados? Por que a arte é percebida como dispensável? Por que os artistas não se rebelaram? Por que os artistas não usaram sua criatividade para encontrar alternativas para encontros teatrais? Essas e outras perguntas norteiam nossa entrevista.

Palavras-chave: crise, artes cênicas, teatro, Covid-19

THEATER IN CRISIS/CRISIS IN THEATER RUSTOM BHARUCHA, IN CONVERSATION WITH RODRIGO BENZA GUERRA

ABSTRACT

This interview allows us to understand the vision of Rustom Bharucha, Indian playwright and theatre researcher, on how different crises are in permanent interrelation, generating the situations that we experience in the contemporary world which directly affect the actions of artists. The pandemic crisis caused all –or most– of the theaters in the world to close, leaving art workers without their livelihood. Under whose orders were all the theaters closed? Why is art perceived as dispensable? Why didn't the artists rebel? Why didn't the artists use their creativity to find alternatives for theatrical encounters? These and other questions guide our interview.

Keywords: crisis, performing arts, theater, Covid-19



TEATRO EN CRISIS/CRISIS EN EL TEATRO

Rodrigo Benza Guerra: Rustom Bharucha es un estudioso del mundo, y su forma de estudiarlo es a través del teatro. Ha desarrollado investigaciones sobre la performance cultural a través de las categorías de lo intercultural y lo intracultural (Bharucha, 1993, 2000), la historia oral, las representaciones tradicionales y, más recientemente, sobre el fenómeno del terror en relación con la performance (Bharucha, 2014). Durante los dos primeros años de la pandemia, elaboró una videoconferencia de 9 capítulos titulada *Theatre and the Coronavirus*¹ sobre diferentes aspectos de la pandemia en relación con el teatro y la práctica escénica. Este video fue producido por el International Research Center/Interweaving Performance Cultures, Berlín, Alemania. De manera más reciente, publicó un largo ensayo titulado *The Second Wave: Reflections on the Pandemic through Photography, Performance and Public Culture* (2022).

Comenzamos nuestra conversación con la crítica de Rustom de la posición optimista y quizás ingenua de que las artes escénicas pueden desempeñar un papel positivo en tiempos de crisis.

Rustom Bharucha: Comencemos con la idea de crisis. Pareciera que, de una forma u otra, estamos en un permanente estado de crisis y que esto se está normalizando. Por lo tanto, no lo reconocemos como crisis. Tal vez algunas personas lo hagan, pero la mayoría de ellas simplemente sigue con sus vidas. Están agotadas por la idea de crisis. En un nivel, estoy pensando en la pandemia, pero también hay otros estados de emergencia. Entonces, la crisis se normaliza tanto que ni siquiera se reconoce. Esa es la premisa con la que quisiera comenzar: no es que estemos esperando que suceda una crisis. Ya estamos en crisis, y tan profundamente imbuidos en ella, que se ha convertido en parte de nuestra vida diaria.

En segundo lugar, diría que estamos viviendo un momento en el que no hay solo un elemento para describir una crisis, como una crisis ambiental, una crisis financiera o una crisis de corrupción. En cambio, estamos viviendo un momento en el que diferentes tipos de crisis están chocando y consolidándose. No se puede hablar de una crisis sin hablar de muchas otras y ya no es tan simple identificar una crisis particular como, por ejemplo, el autoritarismo político. Hoy la crisis es multifacética, es acumulativa. Por lo tanto, la verdadera pregunta es: ¿Por qué estamos en un estado de crisis? ¿Por qué está pasando “esta crisis”? Y, ¿qué podemos hacer al respecto?

Si pasamos al ejemplo más obvio de la pandemia, que interrumpió nuestras vidas durante dos años, debemos preguntarnos: ¿Por qué ocurrió la pandemia en este preciso momento? No fue como un rayo que cayó del cielo. Estaba preparándose para manifestarse. El problema es que no éramos conscientes de su fuerza acumulada. Pero incluso si lo hubiéramos sido, no nos habría importado, ya que nos negamos a comprometer nuestro estilo de vida y capitular ante la velocidad y el desperdicio de los recursos energéticos. Cuando, finalmente, la pandemia nos inmovilizó con su fuerza invisible pero aterradora, no estábamos preparados para ella.

La ironía es que el posible origen de esta pandemia, a través de la expansión del virus entre especies, de murciélagos a humanos, se ha ido germinando durante mucho tiempo y

¹ <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

todavía está en proceso de mutación. Esta mutación no es un factor que pueda separarse del calentamiento global o el cambio climático, de la deforestación, la ingeniería genética, la economía global o los “mercados húmedos”², o de nada. Es una combinación intrincada de intereses creados que se unen de una manera sin precedentes, lo que desafía las leyes de la causalidad. Una vez que se desata una crisis de esta magnitud en el mundo, no tenemos control sobre ella. Incluso, mientras estoy hablando en este momento, la pandemia continúa, pero todavía no nos damos cuenta de lo profundamente implicados que estamos en la misma debido a nuestra adicción al consumismo desenfrenado, la destrucción de los recursos planetarios y la mera indiferencia hacia las dimensiones no humanas de la vida: lo no humano que preferimos destruir por ganancias a corto plazo, sin querer aceptar, en su verdadera dimensión, que nuestros futuros son interdependientes.

A menos que intentemos reconocer la escala multidimensional de esta crisis, no creo que seamos capaces de situar correctamente el papel del teatro en un estado de crisis, que es lo que quieres que aborde. Pero mi punto es que no se puede hablar sobre teatro si no comprendemos la crisis que ha envuelto nuestras vidas, nuestros cuerpos, profesiones, economías precarias, ecologías en desintegración y, en el sentido más amplio de la palabra, nuestra humanidad. No se trata solo de lidiar con el capitalismo o los gobiernos corruptos para comenzar a enfrentar esta crisis. Existe algo mucho más elemental que debe abordarse, y es en ese contexto en el que me gustaría ubicar el papel del teatro.

Este es mi preámbulo —tal vez algo desordenado— a la pregunta relacionada con la crisis que me has pedido que aborde.

Sí, justamente, en la relación entre la actividad escénica y la crisis, ¿crees que los hechos escénicos, ya sea en espacios comunitarios, educativos o comerciales, pueden tener un impacto positivo en su entorno social?

En el marco del pensamiento liberal sobre el teatro, a menudo recurrimos a la suposición, basada en alguna evidencia histórica, de que el teatro ha prosperado en un estado de crisis. Muchas veces hemos afirmado que, al enfrentar períodos de autoritarismo político, por ejemplo, ese teatro ha adoptado muchas formas subversivas y lúdicas para contrarrestar la dictadura. En esos momentos, efectivamente surgen distintas formas de sátira política, alegoría, teatro de guerrillas y muchos ejemplos de lo que Homi Bhabha describiría como “civismo astuto”. Mi antiguo maestro, Jan Kott, al hablar sobre la producción de Shakespeare en regímenes totalitarios, nos recordaba cómo cuando Hamlet en el escenario dice: “Dinamarca es una prisión”, el público estallaba en aplausos porque sabía exactamente a qué se refería con esa prisión. Sí, el teatro tiene esa forma extraordinaria de enfrentarse a la crisis. Nada de eso se puede negar.

Pero, al centrarme en la pandemia como la crisis de nuestro tiempo, creo que lo que la diferencia de estados de crisis anteriores es su escala, intensidad y ubicuidad epidemiológica a nivel mundial. Todos estos factores han contribuido a un hecho histórico muy importante que no podemos permitirnos olvidar: el hecho de que no hubo teatro durante la pandemia. Me refiero al teatro en su sentido corpóreo de comunicación entre actores y espectadores en un espacio y tiempo particular. En ese sentido visceral, psicofísico y corporal, no había

² Mercados al aire libre en los que se puede comprar desde animales vivos hasta comida o muebles.

teatro. Sí, podemos hablar de presentaciones en línea, pero ese es un fenómeno un tanto diferente del que hablaré más adelante. La verdadera crisis fue que las comunidades teatrales de todo el mundo, desde las más convencionales hasta las más vanguardistas, desde las metropolitanas urbanas hasta las rurales tradicionales, cerraron sus teatros y prácticas escénicas. Esa fue la crisis.

Entonces, mi pregunta sería, ¿bajo la orden de quién, bajo la jurisdicción de quién cerraron los teatros, unilateralmente, en todo el mundo? En realidad, no creo que haya una respuesta muy clara a esta pregunta, porque nunca hemos vivido un fenómeno como este a nivel mundial en la historia del teatro. Por eso, necesitamos hacer un balance del hecho de que las comunidades teatrales, incluidos actores, directores, gerentes, dramaturgos, legisladores, líderes sindicales y, sobre todo, el público, capitularon ante esta orden. Podemos decir que hubo un estado de excepción global y, en este estado de excepción, el teatro no podía funcionar. Todos fuimos cómplices de una condición que he descrito anteriormente como obediencia civil global.

Pero fue necesario cerrar los teatros, ¿no te parece? En ese momento no sabíamos qué pasaba ni cómo se contagiaba el virus.

Absolutamente, estoy de acuerdo contigo. No estoy tratando de argumentar de una forma, digamos, aventurera, que los teatros deberían haber permanecido abiertos durante la pandemia. Pero sí me gustaría cuestionar lo siguiente: ¿cómo y por qué los que toman decisiones con respecto al teatro en el mundo permitieron este cierre de salas sin pensar en el sustento de los actores? Porque, como sabes muy bien —estoy seguro de que la situación en Perú no era muy diferente a la de la India—; la vida de los artistas fue diezmada, particularmente de los artistas de sectores rurales tradicionales, incluyendo miles de artistas itinerantes, de castas más bajas, como acróbatas, narradores y chamanes. Realmente, esa es la crisis que debemos abordar: la legitimación de la pérdida de los medios de vida sobre la base de un estado de excepción representado por la pandemia. A pesar de todos nuestros nobles ideales de hacer teatro y resistir y transformar estados de opresión mayores, la realidad es que no tenemos una infraestructura para lidiar con cómo los artistas pueden sobrevivir en un estado de crisis.

Tal vez, en algunas economías culturales y creativas desarrolladas en Europa, hubo apoyo provisional proporcionado por el Estado. Pero, en India, donde el gobierno central de Nueva Delhi no reconoció ni una sola vez la situación de los artistas —ni pensar en cualquier intento de apoyarlos financieramente—, comunidades enteras de artistas marginales estuvieron al borde de la inanición. Al confrontar esta realidad, me veo obligado a preguntarme por qué gran parte de nuestra investigación crítica sobre el teatro, en el mundo académico, está tan preocupada por cuestiones relacionadas con la representación y la puesta en escena y, al mismo tiempo, desarrolla tan poca reflexión sobre el teatro como institución, sobre una estructura que no solo se ocupa de la estética y la dinámica de la *performance* a través de una interfaz entre actores y espectadores, sino que es un aparato que se ocupa de cuestiones cruciales relacionadas con el empleo, el sustento, los seguros, la supervivencia y cómo hacer frente a los estados de emergencia. Entonces, al abordar la crisis, debemos abrir nuestras mentes para comprender qué constituye una “crisis” y cómo se puede evitar. Necesitamos abrirnos para comprometernos con parámetros más amplios y mecanismos institucionales que determinan la crisis. No podemos preocuparnos simplemente por lo que el teatro puede “hacer” en un estado de crisis; es también una cuestión de qué “no hizo el teatro” en un

estado de crisis. ¿Por qué permitimos que la pandemia anulara la actividad de los teatros, haciendo que millones de personas en todo el mundo perdieran su sustento? Esa sería mi forma de intervenir en el debate sobre la condición del teatro en crisis y la epistemología más amplia de entender la “crisis” en el teatro.

Déjame ensayar un par de posibilidades en respuesta a tu posición. En el Perú, no solo cerraron los teatros, sino que cerró todo. Los restaurantes estaban cerrados. Muchos de ellos quebraron. Todos tuvieron que trabajar desde casa. Como los trabajadores en Perú son mayoritariamente informales, la gente tenía que salir a la calle a trabajar, y esa es, creo, una de las razones por las que tuvimos el porcentaje más alto de muertes per cápita en el mundo. Además, nuestro sistema de salud es muy malo...

Como el nuestro. El gobierno indio gasta menos del 1,4 % del PBI en atención médica para un país de casi 1400 millones de personas.

Si mezclas la pandemia con un pésimo sistema de salud, tienes como resultado una mala combinación. No es de extrañar, por lo tanto, que todos los ciudadanos tengamos miedo. Cuando íbamos a los mercados a comprar algo de comida, regresábamos asustados, nos quitábamos toda la ropa y la rociábamos con desinfectante porque no sabíamos cómo se propagaba este bicho. Entonces, creo que el miedo jugó un papel en la aceptación de la pandemia y creo que también hubo una especie de inercia. A partir de lo que nos cuentas de que el gobierno indio no proporcionó apoyo a los artistas, me gustaría preguntarte: ¿La sociedad reconoce el valor de los artistas?

El gran director polaco, Tadeusz Kantor, tenía un título muy irónico para una de sus obras: *¡Que revienten los artistas!* Si bien estaba usando esta expresión en un contexto particular, sí creo que en un nivel más amplio se podría decir que los artistas son prescindibles. En realidad, no importan, especialmente para los políticos. Son demasiado pequeños y minúsculos en número para constituir un banco de votos. Entonces, en una situación en la que el artista es tan profundamente irrespetado, marginado y humillado, debemos considerar la “devaluación” de los artistas en nuestro tiempo.

Me gustaría que pensemos un poco históricamente. La pandemia, creo, nos ha obligado a pensar en la historia, porque no es que no haya habido pandemias en el pasado: la peste negra y la gripe española fueron mucho más calamitosas en términos del número de personas que murieron. En la propia India, entre 12 y 18 millones murieron a causa de la gripe española; se dice que alrededor de 50 millones de personas murieron en el mundo. No hemos alcanzado nada cercano a estos números en “nuestra” pandemia. El hecho crítico que yo, como persona de teatro, extraigo de la pandemia de la gripe española es que, en muchas partes del mundo, principalmente en ciudades como Nueva York, Londres, Bombay y Calcuta, los teatros y cines permanecieron abiertos durante la pandemia³.

Ahora, veo esto como una provocación aterradora y no como algo que deba ser emulado. Solo estoy pidiendo que reflexionemos sobre esta provocación. ¿Cómo es posible que durante la peor de las pandemias los teatros y cines permanecieran abiertos? ¿Cuáles son

3 Para una discusión extensa sobre la continuación de la práctica teatral durante la pandemia de gripe española, vea el episodio 3 en la videoconferencia *Theatre and the Coronavirus*: <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/en/v/interweaving-performance-cultures/online-projects/index.html>

las posibles razones de esto? Una podría ser que la gripe comenzó a hacer estragos en los últimos meses de la Primera Guerra Mundial, durante la cual ya habían muerto millones de personas. Ahora, cuando la guerra estaba llegando a su fin, cada vez más personas morían como moscas, como dice el dicho, a causa de esta terrible influenza. ¿Se puede culpar a las personas si quieren desesperadamente continuar con sus vidas? El teatro y el cine proporcionaron una distracción muy necesaria como entretenimiento escapista. Hay que tener en cuenta que el mayor éxito en Londres mientras la gripe española estaba en su apogeo fue una extravagancia musical descaradamente orientalista llamada *Chu Chin Chow*. La gente quería olvidar la omnipresencia de la muerte, causada primero por la guerra y luego por esta misteriosa gripe cuyas causas permanecían totalmente desconocidas.

Vale la pena tener en cuenta que hoy sabemos mucho más sobre el virus que lo que se sabía en 1918 y 1919. En ese momento, no se sabía nada del virus e incluso se le confundió con una bacteria. Por el contrario, nuestra experiencia médica actual es exponencial; hemos logrado fabricar vacunas en un período de tiempo asombrosamente corto que rompieron con todas las reglas en términos de investigación y pruebas de laboratorio para una vacuna de emergencia. Pero en 1918 había mucha menos información científica o instalaciones para el suministro avanzado de oxígeno, antibióticos o ventiladores. ¿Se puede suponer que fue esta relativa escasez de información lo que permitió a las personas simplemente continuar con sus vidas? Irónicamente, cuando estamos mucho más “protegidos” e “informados” en un exceso del orden mundial de la información, también parecemos tener mucho más miedo de morir. En este contexto, cuando mencionas la palabra clave “miedo” al vivir con la pandemia, ésta resulta absolutamente acertada. Quizás, nuestra crisis no sea solo en relación con el virus. La crisis está en nuestra mente. Para adoptar una frase boaliana⁴, es el policía en nuestras cabezas, el virus está en nuestras mentes y es el virus del miedo.

¿Puedes hablar un poco más sobre este miedo?

Me atrevería a decir que vivimos hoy con un miedo imposible, un miedo sin precedentes que aún no se ha entendido adecuadamente. Sin embargo, al mismo tiempo, no estamos preparados para reconocer esta realidad. Precisamente porque nuestras vidas en el siglo XXI están marcadas por las ilusiones de progreso y desarrollo, y las seductoras distracciones de las redes sociales, Facebook y Netflix, nos sentimos obligados a ser *cool*, incluso cuando las cosas se están desmoronando. Tendemos a vivir con la ilusión de que estamos al tanto de todo, cuando, en realidad, si se me permite usar esta expresión coloquial, estamos ‘cagados de miedo’. Estamos aterrorizados. Y este terror no se reconoce plenamente.

Ahora, para darle un giro algo diferente al argumento, tengamos en cuenta que había muy pocas fuentes de entretenimiento público en 1918 y 1919: estaba el teatro, el cine, la iglesia, el pub y el burdel. Hoy, en la intimidad de nuestros hogares, sin contacto físico con otros seres humanos, tenemos redes sociales y un exceso de *performances* en línea. No voy a ser cínico sobre este fenómeno virtual. Más bien lo aceptaría como una forma de hacer teatro en la que la mediatización del medio es explícita. Seamos realistas: hemos visto trabajos increíbles en línea y también hemos visto trabajos no tan sorprendentes. Una pieza escénica en línea “en vivo” que me impactó fue *El arte de enfrentar el miedo* de Rodolfo García Vásquez, que abordó directamente la emoción del miedo en una gama escalofriante de registros. El

4 Relativo a Augusto Boal.

miedo, expresado por, quizás, 20 a 30 actores de diferentes partes del mundo esparcidos por los distintos continentes, que compartían sus historias, sus biografías, todas ellas grabadas en vivo y en tiempo real. Incluso se percibía cómo las zonas horarias de los diversos artistas se enfrentaban violentamente. Hay que tener en cuenta que estos actores nunca se habían reunido ni ensayado juntos en un espacio común. Yo lo vería como una nueva forma de hacer teatro. Seamos sinceros sobre este hecho y reconozcamos su novedad. Esto no ha sucedido antes. Asistimos a un nuevo “ensamblaje” en la realización de *performances* que han sido facilitadas por los mecanismos de un aquí y ahora globalmente mediatizado. Si bien esto parecería ser un aparato más “privado” que el que existe en los teatros públicos y estatales, con actores/consumidores individuales enganchados a sus sistemas informáticos individuales, no ignoremos las estructuras corporativas globales de los medios (Google, Apple, Microsoft) que facilitan y monitorean *performances* virtuales como censores invisibles de nuestra sociedad de vigilancia.

Volviendo al tema del cierre de los teatros y la obediencia del sector artístico, ¿qué cosas crees que pudieron haber hecho los trabajadores del teatro durante la pandemia que se consideraron?

Sobre el cierre de los teatros, me gustaría plantear algunas cuestiones cruciales relacionadas con el espacio. En un nivel, el cierre global de los teatros en todo el mundo se puede atribuir al hecho de que se asumió que los espacios cerrados de los teatros eran zonas de infección ya que habría audiencias enteras, y no solo actores, respirando juntos y quizás tosiendo, lo que precipitaría así posibles infecciones a través de aerosoles y vapores. Si algo nos ha enseñado la pandemia a nivel fenomenológico es el hecho de que no son solo los actores los que respiran en el escenario. Me refiero a la respiración tanto de forma artística como psicofísica. El público también respira, aun cuando la respiración del espectador (a diferencia de las técnicas de respiración del actor) rara vez ha sido objeto de investigación teatral y escénica.

Ahora bien, este miedo a la infección es en gran medida anacrónico porque se basa en el hecho de que el teatro funciona en un espacio cerrado. Pero, como sabemos muy bien, el teatro, desde hace mucho tiempo, viene rechazando las limitaciones del teatro de proscenio y otros espacios teatrales formales. En cambio, el teatro ha explorado una amplia gama de espacios alternativos: espacios de sitio específico (*site specific*), fábricas abandonadas, campos abiertos, espacios abiertos, y muchos más. La gran flexibilidad de hacer teatro casi en cualquier lugar es una de sus muchas maravillas. ¿Por qué entonces no se investigaron seriamente estas opciones espaciales durante la pandemia? Encuentro esto muy irónico. Cuando no había rastro de pandemia, los directores exploraron todo tipo de espacios públicos fuera de los límites de la ciudad y distintas jurisdicciones. Pero cuando llegó la pandemia, cuando la necesidad de explorar otros espacios y, para ser más específicos, los espacios al aire libre eran algo imperativo, casi no hubo ningún intento de desafiar los dictados de las autoridades cívicas y estatales. Encuentro esto no solo irónico, sino algo triste. Una oportunidad desperdiciada para empujar los límites del teatro a nivel espacial y temporal cuando se necesitaba con urgencia la reinvención de los modos de producción existentes.

¿Qué tiene la crisis de la pandemia que en cierto sentido inmovilizó a actores y directores? ¿Qué pasó con su audacia? ¿Qué pasó con el impulso de “hagamos teatro de una manera completamente diferente”: no solo en Zoom confinados en cajas virtuales, sino



quizás en un parque, una calle desierta, una playa? ¿Cuáles eran las posibles formas en que la actuación podría haber permanecido física y, a la vez, distanciada? No me refiero aquí a Brecht, ni a la alienación, sino a las posibilidades más tangibles de unir a los actores mientras se descubren formas de mantenerlos separados físicamente. Hay muchas formas en que este “distanciamiento físico” podría haberse imaginado artísticamente. Sin embargo, la conclusión es que los experimentos para explorar otras espacialidades durante la pandemia no sucedieron. Y tenemos que tomar nota de eso.

Aquí, en Perú, hubo algunos artistas, en su mayoría músicos, que caminaban por las calles haciendo música para la gente que estaba en casa como una forma de ganar dinero.

Sí. También hubo *jam sessions* improvisadas que se generaron de balcón a balcón en algunas ciudades europeas y en Nueva York. Ese es un recuerdo conmovedor de cómo se mantuvo viva la creatividad durante la pandemia. Estos músicos pueden no haber sido profesionales, pero estaban listos para golpear una olla o una sartén e improvisar una canción, rasguear una guitarra y compartir los aplausos del vecindario⁵.

Así fue como, en cierto sentido, a niveles muy localizados y de base, el teatro siguió estando vivo. Lo que me parece significativo es que no era el gobierno quien le decía a la gente que hiciera lo que estaba haciendo. Estos “expertos de la vida cotidiana” (apropiándome del sugerente concepto de Rimini Protokoll) estaban cocreando sus propias actuaciones a través de su propio deseo colectivo de divertirse y disfrutar que desafía la sentencia de muerte de la pandemia.

¿En la India también hubo ese tipo de manifestaciones?

La situación era muy diferente en India, donde nuestro primer ministro, Narendra Modi, en realidad orquestó dos “*performances* comandadas” para toda la nación, y usó la palabra “comandada” deliberadamente. En una *performance*, ordenó a los ciudadanos de toda la nación que apagaran todas las luces durante casi nueve minutos y, en otra, ordenó a los ciudadanos que golpearan ollas y sartenes, aparentemente para honrar la profesión médica. En ambos casos, presenciamos un comando de arriba hacia abajo. A esto lo llamo la *performance* del Estado. Imagínate: ni siquiera el más brillante de los directores en el mundo del teatro sería capaz de imaginar un apagón tan total, no solo en una producción, sino más allá de las fronteras de la nación. Pero para un político autoritario como Modi, esto era posible: “Que no haya luz”, y no hubo luz.

Estos son, lo que yo llamo, *Performances* Determinadas por el Estado (PDE). Puede haber buenas PDE, como realizar presentaciones itinerantes en un camión, por ejemplo, con recursos estatales, o puede haber *performances* súbitas comandadas por el Estado. Por otro lado, debemos reconocer que las personas en algunas partes del mundo crearon sus propias *performances* durante la pandemia, en sus propios vecindarios y, en la mayoría de los casos, a través de la música. Era la música lo que realmente unía a la gente. A partir de estas *performances* de la vida cotidiana, creo que hay formas tangibles en las que la práctica del teatro puede extenderse más allá de los practicantes (que son actores capacitados), para

⁵ Vea el video de estas actuaciones improvisadas en el episodio 9 de la videoconferencia *Theatre and the Coronavirus* titulado *Learning to Live with Ourselves: Lessons from the Pandemic* (Aprender a vivir con nosotros mismos).

incluir a los ciudadanos comunes dentro del ámbito público. En el proceso, podemos decir que fue el gran público el que asumió el papel de actor. Este fue un acontecimiento positivo que no debe olvidarse.

Esas performances improvisadas de músicos tocando desde sus ventanas y todo el barrio participando muestra, me parece, la necesidad del contacto real, no del contacto mediado, y creo que eso es lo importante. Quizás esa es la fuerza que puede dar el teatro, la danza, las artes escénicas, que nada más puede ofrecer.

Tienes razón, nada más puede sustituir este “contacto real”, como tú dices. Creo que el momento más feliz que tuve después de dos años de encierro fue la posibilidad de asistir al Festival de Teatro *Spielart* en Múnich. Normalmente no disfruto de los festivales porque tienden a volverse muy claustrofóbicos y se genera demasiada exageración en torno a ciertas personalidades. Pero en este festival, que tenía un alcance muy amplio tanto temática como topográficamente, no había grandes estrellas, ni “obras maestras”. En cambio, la atención se centró en una diversidad muy amplia de actores, bailarines, artistas y músicos de las culturas del sur, junto con sus compatriotas en Europa. Muchas de las producciones incluían presentaciones en solitario y conferencias, pero otra cosa que observé fue la importancia que se le dio a la conversación, al diálogo. No al diálogo como se entiende normalmente en el teatro como una convención escénica, como se usa, por ejemplo, en las obras de Chéjov. Hablo de la conversación como componente estructural de una necesidad mayor de extender la idea de diálogo más allá de los personajes, a diálogos entre actores-como-actores y también con el público. En el Festival parecía como si el teatro mismo, como práctica e institución, estuviera en un estado de conversación con sus múltiples compañeros y con la propia ciudad de Múnich. Con esta afirmación me doy cuenta de que el simple hecho de tener una conversación con alguien en un espacio compartido puede ser lo más hermoso del mundo, y nada puede sustituirlo. Además, el acto de escuchar juntos en un espacio compartido, en compañía de extraños que forman parte de una “comunidad” provisional, adquirió una resonancia muy poderosa. Me aferraré a este recuerdo: una habitación llena de extraños de diferentes partes del mundo, que se juntan para escuchar juntos. No hay nada más poderoso que eso para mí. En esta escucha colectiva, uno comienza a darse cuenta de por qué hace teatro en primer lugar. Podría ser la forma más fuerte de reafirmar una nueva civilidad en una era de miedo y violencia.

Y, ¿cómo eran los protocolos de este festival? Me imagino que no era igual a antes de la pandemia.

Efectivamente, este acto de celebrar un festival en las engañosas secuelas de la pandemia necesitaba nuevos protocolos sociales. De forma inevitable, se presentó una modulación en el comportamiento social que se esperaba del público que iba al teatro. Sin embargo, en lugar de sentirme paranoico porque me dijeran que me enmascarara o que no me amontonara en la barra, realmente me gustó la forma en la que estos protocolos se manejaron con cuidado y respeto en un modo de diálogo. No eran imposiciones paranoicas. Descubrí un nuevo tipo de civismo en el teatro que se estaba explorando e inventando en toda la comunidad teatral, desde los actores hasta el público, los acomodadores y los porteros. Este civismo me hizo darme cuenta de cuánto se perdió durante los peores días de la pandemia cuando los teatros estuvieron cerrados durante casi dos años. Verse privado de este tipo de intimidad teatral en un espacio compartido, en un sentido corporal, solo puede considerarse una profunda pérdida para millones de personas. Una pérdida que no se puede medir solo en términos

económicos, sino en términos de nutrir los imaginarios de la comunidad teatral. No solo como ciudadanos, sino como seres humanos.

¿Qué crees que hay que tener en cuenta para el futuro del teatro?

En un tono más realista, preguntaría: ¿Cómo nos preparamos para, si no la próxima pandemia, los muchos estados de emergencia que nos acompañarán durante mucho tiempo? ¿Cómo nos preparamos no solo como actores, sino para una nueva forma de hacer teatro? Aquí es donde, como docentes, definitivamente debemos impulsar e inspirar a nuestros estudiantes a explorar nuevas pedagogías para aprender a vivir consigo mismos, y también encontrar formas de crear nuevas narrativas a través de procesos de autoexploración.

En este contexto, no creo que se pueda ignorar la tecnología. Personalmente, no me atraen las nuevas tecnologías de las redes sociales, pero me doy cuenta de que son indispensables en nuestro tiempo. ¿Cómo se puede forjar una nueva relación con estas tecnologías para que uno no las instrumentalice simplemente, sino que les dé vida para que irradien nuevas alquimias con el cuerpo, la respiración y el ser? Para esta alquimia necesitamos una nueva formación para los actores, no solo en términos de cómo se usa una cámara en la improvisación, sino cómo se diseña una obra “desde cero” a través de la propia imaginación y los diversos recursos.

No he perdido la esperanza de que el teatro pueda generar estos métodos de autorrenovación posteriores a la pandemia, pero sería mejor no recurrir a los modos más antiguos de reafirmar que el teatro tiene un poder transformador “intrínseco” y una capacidad para energizar. Yo sería más realista y diría que va a ser más difícil hacer teatro a medida que se profundice en la crisis. A un nivel más material, me veo obligado a preguntar: ¿podemos esperar generar dinero a partir del trabajo que creamos? ¿Es posible construir otra economía a través de las iniciativas independientes de la cultura de *performance* virtual? Estas son preguntas cruciales porque, en mi opinión, una de las grandes fallas del síndrome de la *performance* en línea fue que, en la mayoría de los casos, no se les pagó a los artistas por su trabajo. Hay algo poco ético en aceptar esta condición. Durante los peores días de la pandemia consumimos todo tipo de *performances* de todo el mundo. Los enlaces web para programas gratuitos se compartían de manera indiscriminada casi a diario y uno terminaba viendo nuevos trabajos y todo tipo de viejos clásicos recuperados del archivo. Todo estaba disponible y, adivina qué, no tuvimos que pagar por la mayor parte de lo que vimos, ya que pudimos sentarnos en nuestras salas y consumir lo que estaba en exhibición. Hay algo bastante obsceno en esto: el “teatro culinario” de Brecht ha adquirido una nueva dimensión.

Peor aún: realmente no teníamos que mostrar aprecio y gratitud por lo que habíamos visto, más allá de expresar nuestro agradecimiento superficial en el recuadro de chat. Hubo pocos intentos de reconocer realmente el trabajo de los artistas intérpretes o ejecutantes, otro tipo de “trabajo inmaterial” que consume mucho tiempo y es agotador por derecho propio. Si tenemos que pensar más éticamente sobre cómo queremos construir una nueva infraestructura para el teatro del futuro, que bien podría ser virtual en muchas de sus manifestaciones, tendremos que empezar a pensar en una nueva economía dentro de (y contra) las economías existentes del teatro, que casi siempre se encuentran en estado de crisis, en el mejor de los casos.

La pobreza de los actores en todo el mundo se está profundizando. Mucho actores reconocidos no tienen atención médica básica ni los derechos que la gente de clase media “normal” da por sentados. Y los actores de los sectores marginales que realizan *performances* tradicionales en condiciones itinerantes viven vidas aun más precarias, ya que las comunidades de las que dependen para su apoyo se enfrentan a la crisis de supervivencia. En todas estas circunstancias, debemos aferrarnos al hecho crucial de que los artistas intérpretes o ejecutantes deben ser considerados como los legisladores no reconocidos del mundo. Sus cuerpos, voces, corazones, almas y mentes importan para el futuro del mundo. “¿Dejar que revienten los artistas?” De ninguna manera. Tenemos que luchar por su existencia.



REFERENCIAS

Bharucha, R. (1993). *Theatre and the World: Performance and the Politics of Culture*. Routledge.

Bharucha, R. (2000). *The Politics of Cultural Practice: Thinking Through Theatre in an Age of Globalization*. University Press of New England.

Bharucha, R. (2014). *Terror and Performance*. Routledge.

Bharucha, R. (2022). *The Second Wave: Reflections on the Pandemic through Photography, Performance and Public Culture*. Seagull Books/University of Chicago Press.



RESEÑA
JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ
GASTÓN. *ESTE FUTURO*
***ES OTRO FUTURO*. LIMA:**
UNIVERSIDAD NACIONAL DE
MÚSICA, 2022, 240 PP.

Pía Alvarado Arróspide

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0003-1134-6210>

Pía Alvarado Arróspide, Licenciada en Música por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Correo electrónico: mariapia.alvarado@gmail.com

Recibido: 19/10/2022

Aceptado: 30/11/2022

<https://doi.org/10.XXXX/kaylla.202201.XXX>

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ RAMÍREZ GASTÓN. ESTE FUTURO ES OTRO FUTURO. LIMA: UNIVERSIDAD NACIONAL DE MÚSICA, 2022, 240 PP.

Este futuro es otro futuro (2022) aborda la historia de la música tecnologizada peruana, discutiendo los diferentes factores que intervinieron en su desarrollo, los cuales evitaron que esta música fuera adoptada académicamente e implementada en los canales oficiales de aprendizaje musical. Dada su temática, este texto resulta un gran aporte a la casi inexistente bibliografía sobre música electroacústica en el Perú, ámbito olvidado hasta la última década. “Las culturas musicales electrónicas del Perú son culturas vivas cuyos procesos no han sido incluidos y articulados dentro de las reflexiones y publicaciones de aquellos peruanos dedicados a los estudios musicales” (López, 2019, p.19). José Ignacio López utiliza el término guardias invisibles para referirse a los artistas y movimientos de las culturas musicales electrónicas, aludiendo a que han sido dejados de lado por el discurso oficial. Podría cuestionarse si el que exista poca literatura sobre este tema confirme la pequeñez e irrelevancia de esta comunidad dentro del imaginario académico; o, más bien, se podría enunciar que la falta de recursos ha obstaculizado el crecimiento de dicha comunidad en el Perú (2020, p.28).

Una de las principales premisas del libro consiste en que, hasta el momento, no es posible hablar de una cultura electroacústica en nuestro país, (re)visitando las aproximaciones más recientes a sus precursores. De este modo, *Este Futuro es Otro Futuro*, enumera los intentos por desarrollar una generación de música electrónica en el Perú en tres etapas dentro de la esfera académica: La primera (1964-1970), encabezada por César Bolaños y Edgar Valcárcel, en la cual hubo otros personajes como Enrique Pinilla, Seiji Asato y Celso Garrido-Lecca que, aunque mostraron un interés inicial en la electrónica, ésta no llegó a germinar; la segunda, (1990 -1996) marcada por la compra de la primera computadora para el Conservatorio Nacional de Música en 1986 y representada por Américo Valencia, Fernando de Lucchi, Rafael Junchaya, José Sosaya y Gilles Mercier; por último, la tercera, (2017-2020) que engloba las iniciativas actuales, como el nuevo Laboratorio de Música Electroacústica y el Ensamble de Laptops de la Universidad Nacional de Música¹.

López Ramírez Gastón nos lleva a cuestionar lo siguiente ¿Se puede hablar de un linaje que rescatar? o, por el contrario, nos enfrentamos a casos aislados de una cultura musical que aún en la actualidad busca ser reconocida, de un linaje construido a partir de los elementos que se han ido rescatando, y que posee un interés por interconectar momentos que no estuvieron realmente conectados. Esta reflexión permite entender que respecto a la presente historia, más que un discurso oficial, se aprecian actualmente, al menos, dos posturas distintas: La primera, propone una generación casi mitológica de compositores de música electroacústica peruana; la segunda, pretende descubrir que, aunque existieron diversos intentos por instalarse en el imaginario musical peruano, continúan siendo guardias invisibles, generaciones inconclusas hasta la actualidad.

Los factores que operaron en esta accidentada historia van desde lo político y económico a lo ideológico y cultural. Se profundiza en la idea de la construcción de una identidad nacional mediante la música peruana y como esto genera un conflicto frente a la electrónica, en cuanto los sistemas de comunicación niegan este lenguaje al considerarlo irrelevante

1 Nueva denominación del Conservatorio Nacional de Música desde 2017.

o inapropiado, da como resultado una comunidad silenciada. En cuanto a los recursos, ya alrededor de 1957 se puede contrastar la realidad peruana frente a Latinoamérica. En ciudades como Buenos Aires, Santiago, México, Córdoba y Montevideo, surgen los primeros laboratorios, estudios y universidades para la realización de la música electroacústica; no obstante, nuestro país carecía de medios y espacios. Por ende, muchos músicos tuvieron que estudiar en el extranjero y en la mayoría de los casos se quedaron ahí para mantener sus carreras en dicho ámbito. El libro menciona dos frecuentes casos: peruanos que migran al extranjero y se quedan ahí para desenvolverse en la música y tecnología frente a los que regresan luego de estudiar fuera y se dedican a otro rubro.

Para cuestionar el consumo o alcance que pudo haber tenido la música tecnologicada en el Perú resulta relevante considerar en qué radica lo que conocemos como “gusto”. Manuel Pacheco indica en su tesis, *Influencia de géneros musicales con contenidos andinos en los componentes de la identidad nacional peruana*, que el proceso de construcción de la identidad social se debe a una inclinación natural de los individuos por clasificarse a sí mismos y a los demás, lo que lleva a segmentar el mundo social en grupos donde se diferencia el “ellos” del “nosotros” (Pacheco, 2016). El consumo se explica a través del gusto, el cual limita nuestras preferencias, ideas, actitudes y acciones. A su vez, nuestro gusto se ve formado según las condiciones en que se adquiere el capital cultural. Al orden abstracto que conforma nuestros criterios y disposiciones ante las cosas se le llama *habitus*, que es un conjunto de prácticas sociales determinadas por las condiciones de vida del grupo al cual pertenecemos (Pacheco, 2016; Bourdieu, 2010). Esa necesidad de diferenciarnos de los otros dialoga con la urgencia por manifestar la nacionalidad a través del plano musical, del mismo modo que el desarrollo incompleto de una comunidad electroacústica en el pasado afecta intrínsecamente la exposición que los distintos públicos pueden tener a esta música. Uno no puede consumir lo que no conoce, ni apreciar lo que no comprende.

Habiendo descrito a grandes rasgos el desarrollo de esta cultura musical en nuestro país se entiende que su pasado ha sido distinto y que, por ende, el futuro que le depara también será otro. Hay quien podría cuestionar, entonces, cuál es la relevancia de una expresión artística que no ha echado raíces en nuestra tierra durante más de 50 años, pero que se ha desarrollado sin problemas, siendo ajena a nuestra identidad nacional por largos periodos. ¿Qué es lo que los músicos peruanos pueden ofrecerle a la música electroacústica? Si bien ésta puede resultar una pregunta interesante, prefiero centrarme en la relación contraria: ¿qué es lo que la música electroacústica nos ofrece a nosotros?

La respuesta puede ser resumida en una sola palabra: posibilidades. El abanico de herramientas, técnicas, timbres, sonoridades, formas y demás parámetros que la tecnología ofrece como una nueva paleta de colores al sonido acústico. Sin duda, impulsar la creación e investigación desde un plano académico e institucional es una de las tareas urgentes que nos acontecen y el presente libro contribuye en gran manera a dicha misión.

REFERENCIAS

- Alvarado, M. P. (2019). *¿Qué consecuencias éticas tiene no reconocer ciertos productos sonoros como arte en el marco de la basta experimentación musical presente a partir del siglo XX?* [Trabajo de bachiller, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/18776>
- Alvarado, M. P. (2020). *Nostalgia desde la diáspora: Construcción de una música electroacústica peruana a través de la poesía en los casos de Intensidad y Altura de César Bolaños (1964) y Los Dados Eternos de Rajmil Fischman (1991)* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/19147>
- López, J. (2019). *La guardia nueva, visiones sobre la música electrónica en el Perú*. Pontificia Universidad Católica del Perú, Instituto de Etnomusicología - IDE.
- López, J. (2020). *Este Futuro es Otro Futuro: The role of social discourse on the [under] development of contemporary academic electronic music in Perú* [Tesis de doctorado, Universidad de California San Diego, California, EE.UU.]. <https://escholarship.org/uc/item/2sm8k2dk>
- Pacheco, M. (2016) *Influencia de géneros musicales con contenidos andinos en los componentes de la identidad nacional peruana*. [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/6573>



FLUJO CONTINUO



EXPECTATORIALIDAD, EXPECTACIÓN, EXPECTACIONES, TRANSEXPECTACIÓN

Jorge Dubatti

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0002-8304-7298>

Jorge Dubatti, catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal, Carrera de Artes, Universidad de Buenos Aires, Argentina Director del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la misma institución.

Correo electrónico: jorgeadubatti@hotmail.com

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.006>

RESUMEN

En el presente artículo, desde la Filosofía del Teatro, se propone un conjunto de conceptos para problematizar la complejidad de la acción/acontecimiento de expectación. A partir de la distinción aristotélica (*Metafísica*) entre género próximo y diferencia específica, se sostiene que la “expectatorialidad” es la condición que transversaliza diversas prácticas de la expectación (artísticas, sociales, transteatrales) fundadas en una matriz común de la teatralidad (entendida como organización de la mirada del otro). Se afirma, además, desde una visión pluralista, que hay “expectaciones” que implican características diferentes. Finalmente, se reflexiona sobre las pedagogías de los acontecimientos expectatoriales y su relación con los saberes de experiencia y de tiempo.

Palabras clave: Filosofía del Teatro, acontecimiento, pluralismo, pedagogías

EXPECTATORIALIDADE, EXPECTATIVA, EXPECTATIVAS, TRANSEXPECTAÇÃO

RESUMO

Neste artigo, a partir da Filosofia do Teatro, propõe-se um conjunto de conceitos para problematizar a complexidade da ação/acontecimento da expectativa. Com base na distinção aristotélica (metafísica) entre gênero próximo e diferença específica, argumenta-se que a “expectatorialidade” é a condição que atravessa várias práticas de expectativa (artística, social, trans-teatral) fundadas em uma matriz comum de teatralidade (entendida como organização do olhar do outro). Afirma-se também, a partir de uma visão pluralista, que existem “expectativas” que implicam características diferentes. Por fim, refletimos sobre as pedagogias dos eventos expectantes e sua relação com o conhecimento da experiência e do tempo.

Palavras-chave: Filosofia do Teatro, evento, pluralismo, pedagogias

EXPECTATORIALITY, EXPECTATION, EXPECTATIONS, TRANSEXPECTATION

ABSTRACT

In this article, from the Philosophy of Theater, a set of concepts is proposed to problematize the complexity of the action/event of expectation. Based on the Aristotelian distinction (Metaphysics) between close gender and specific difference, it is argued that "expectatoriality" is the condition that crosscuts various practices of expectation (artistic, social, trans-theatrical) founded on a common matrix of theatricality (understood as organization of the gaze of the other). It is also affirmed, from a pluralistic view, that there are "expectations" that imply different characteristics. Finally, we reflect on the pedagogies of expectatory events and their relationship with the knowledge of experience and time.

Keywords: Philosophy of Theater, event, pluralism, pedagogies

EXPECTATORIALIDAD, EXPECTACIÓN, EXPECTACIONES, TRANSEXPECTACIÓN

Como hemos señalado en un artículo anterior (hermanado con el presente trabajo¹), durante la pandemia registramos atentamente, desde la investigación participativa,² diversas afirmaciones de las/los teatristas sobre el acontecimiento teatral realizadas en el campo a través de mesas redondas, artículos, entrevistas, etc. Recogimos empíricamente esas proposiciones en mi “Diario de la peste”, cuadernos y libretas abarrotados de notas sobre la experiencia cotidiana, social y artística durante el aislamiento en 2020-2021.

Según esos apuntes, en el campo teatral aparecieron al menos quince “relatos” sobre lo que estaba sucediendo y sobre cómo la nueva realidad afectaba las prácticas escénicas.³ Uno de esos relatos, que hemos caracterizado como “relato de la migración”, proponía que el teatro se había desplazado de un campo a otro para adoptar, por necesidad, el formato de las transmisiones por *streaming*. Frente a la discusión de si correspondía hablar de televisión, más que de teatro, por el uso de cámaras y pantallas, para caracterizar ese formato, se argumentaba que esas transmisiones podían o debían ser llamadas “teatro” porque en ellas, “como en el teatro presencial”, había “actores y espectadores”, había “actuación y expectación”. En suma, se afirmaba que el teatro había migrado forzosamente a un nuevo soporte, que le sentaba bien, y se fundamentaba que, en esos acontecimientos de transmisión tecnológica a distancia, el acontecimiento artístico seguía siendo “teatro” porque se verificaba la existencia de actuación y expectación en los extremos comunicacionales de la línea de transmisión (emisor: actor; receptor: espectador). A su manera, sin duda informal, aquella propuesta significaba desde la doxa un posicionamiento ante la pregunta ontológica basal, según Van Orman Quine (2002, pp. 39-59): ¿qué hay en el mundo?, ¿qué existe en el mundo? Aplicada al teatro resultaba así: ¿qué hay en el mundo en tanto teatro?, ¿qué existe en el mundo que llamemos teatro? Se proponía, en consecuencia, llamar teatro a las prácticas de actuación en vivo transmitidas tecnológicamente desde un territorio a un espectador que, también en vivo, recibía esa transmisión y podía interactuar con ella desde otro territorio.

La simpleza de esta respuesta ontológica, que podemos sintetizar como “Hay teatro porque hay actuación y expectación”, nos generó inquietud y, por supuesto, sembró muchas dudas: ¿alcanza realmente con que haya actuación y expectación para que podamos hablar de “teatro”? ¿Siempre que hay actuación y expectación hay teatro? ¿Ponen el cuerpo de la misma manera, actores y espectadores, cuando están en convivio en una sala y cuando participan de un streaming frente a la cámara y la pantalla de la computadora? ¿El acontecimiento, la zona de experiencia y subjetivación, puede ser calificado de “teatral”, si adscribimos a ese término su ancestralidad y su permanencia a través de los siglos?⁴ Por extensión, ¿no

- 1 J. Dubatti, “Actorialidad, actuación, actuaciones”, *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 203 (julio-setiembre 2022). Sugerimos poner en diálogo ambos textos, escritos de una manera que se complementan.
- 2 Llamamos investigador/a participativo/a a uno de los sujetos de la investigación artística, quien coloca su “laboratorio” en el campo artístico, quien “vive” el campo radicalmente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Sobre el concepto de investigador/a participativo/a, que reformulamos a partir del pensamiento de la metodóloga María Teresa Sirvent (*El proceso de investigación*, 2006), véase nuestros *Filosofía del Teatro III*, 2014, pp. 79-122, y especialmente “El artista-investigador y la producción de conocimiento desde el teatro: una Filosofía de la Praxis”, 2020a, pp. 247-277.
- 3 Escribimos al respecto el artículo “Relatos pandémicos sobre la situación y definición del teatro”, de próxima publicación.
- 4 Desde nuestra perspectiva filosófica, empleamos la palabra “teatro” no en el sentido restrictivo y excluyente que le otorgó la teoría moderna (en especial a partir de la *Estética* de Hegel, hacia 1830), sino en otro más amplio, incluyente y abarcador, un genérico que opera como precuela teórica también sobre el pasado histórico: todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio + *poiesis* corporal + expectación), incluidas las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.). Véase al respecto nuestro “Dramático y no-dramático: teatro-matriz, teatro liminal”,

deberíamos calificar de “teatral”, entonces, cualquier acontecimiento de telecomunicación o televisión artística (que incluya *poíesis*, es decir, una dimensión de construcción artística) en el que participen “en vivo”, de alguna forma interactiva, actores y espectadores? ¿Deberíamos reemplazar el concepto de “telecomunicación artística” o “televisión artística” por “teatro”? ¿Podía ponerse entre paréntesis como un dato no significativo la ausencia de los cuerpos en territorio compartido en el espacio físico, en proximidad, el convivio?

Los fenómenos de la actuación y la expectación son más complejos de lo que se pretende con la afirmación “Hay teatro porque hay actuación y expectación”, que —como ya sostuvimos en *Conjunto*— debe ser revisada y cuestionada.

Desde la Filosofía del Teatro, podemos afirmar que hay actuación y expectación tanto en las conviviales (las que trabajan con la reunión en territorio, en presencia física en el espacio físico, en proximidad), como en las tecnoviviales (las que entablan un vínculo remoto, a distancia, a través de tecnologías que permiten la sustracción del cuerpo físico y la reunión territorial) y en las liminales entre convivio y tecnovivio (prácticas de cruce, pasaje, interconexión) (Dubatti, 2021, pp. 313-333). Por tanto, reconocemos actuación y expectación tanto en el teatro, en el cine, en la radio, en la televisión, en el video, en la web, en las transmisiones artísticas por teléfono (en vivo o con grabaciones de WhatsApp), a través de auriculares, etc. Siguiendo la argumentación de la doxa, ¿estaríamos dispuestas/os entonces a llamar a todas estas expresiones “teatro” porque en todas ellas hay actuación y expectación?

El tema se complica incluso más si, como propone la Filosofía del Teatro, incorporamos a la discusión la porosidad, el entretejido, la liminalidad entre teatro, teatralidad y transteatralización (Dubatti, 2020a, pp. 53-70). También hay actuación y expectación en las múltiples teatralidades sociales (diferentes modos de organizar la mirada⁵ del otro, de construir políticas de la mirada: cívica, familiar, ritual, mercantil, de género, deportiva, docente y estudiantil, etc., la teatralidad como condición de lo humano en todas las esferas de la vida humana⁶) y, por supuesto, en la transteatralización (usos de estrategias teatrales para un mayor control de las teatralidades sociales).⁷ Los términos “espectador”, “expectación”, “espectáculo” (lo que se ofrece a la vista) o “espectacular” (que llama a ser visto) comparten la misma raíz y provienen etimológicamente de los verbos *spectare* / *expectare* (latín) y pueden ser encontrados en diversos contextos discursivos vinculados al observador, la observación, lo que merece ser observado, lo que es forzoso o atractivo de observar (por ejemplo, “dar un espectáculo” en el sentido de comportarse escandalosamente).⁸ Se los puede encontrar en textos sociológicos, deportivos, naturales, políticos, etc. Actuación / expectación van de

2020a, pp. 51-108. De esta forma, en tanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, *performance* artística, mimo, títeres, circo, etc.

- 5 Utilizamos el término “mirada” por su conexión con la etimología de “teatro” (mirador, observatorio), pero lo empleamos sinecdóquicamente: no se trata solo de la mirada de los ojos (sentido de la vista), sino de una percepción mucho más abarcadora, que involucra todos los campos de la existencia humana: mirar con los otros sentidos, con el cuerpo, con la emoción, los sentimientos y las pasiones, con la inteligencia y la razón, con la memoria, con el sistema neurológico, con la subjetividad y la ideología, con el deseo, con el inconsciente, etc. En consecuencia, organizar la mirada del otro es mucho más que organizar su campo visual, es también organizarle los otros sentidos, la emoción, la reflexión, la memoria, el deseo, etc.
- 6 Proponemos una relectura del concepto de teatralidad, desde una perspectiva antropológica, del *homo theatralis*, o teatralidad humana, a partir de Gustavo Geirola, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, 2000.
- 7 Sobre el hecho comprobado de que políticos, periodistas, pastores, abogados, etc., asisten a clases de teatro, véase nuestro “Teatralidad, teatro, transteatralización”, en *Teatro y territorialidad*, 2020a, pp. 53-70.
- 8 Destaquemos que el término “espectáculo” incluye al mismo tiempo la acción del expectar y el objeto expectado, da cuenta así de la interrelación inseparable entre expectación y actuación, en términos de teatralidad la complementariedad entre organizar la mirada y dejarse organizar la mirada.

la mano: retomemos el ejemplo de transteatralización que incluimos en nuestro artículo de *Conjunto*, la película *El robo del siglo*, donde se cuenta que, para robar el Banco Río, los ladrones se entrenaron estudiando actuación en una sala teatral independiente con el objetivo de controlar mejor la organización de la mirada de los comandos de policía (las fuerzas de seguridad como espectadores de una representación transteatral necesaria para lograr el atraco).

Si nos autoobservamos desde el ejercicio de la expectación (así como el actor Luis Machín se autoobserva en sus diferentes actuaciones: teatral, cinematográfica, televisiva, publicitaria, etc.), advertimos que en un mismo día podemos sucesiva o incluso simultáneamente ser espectadores teatrales, radiales, cinematográficos, de video, de telecomunicaciones, de la web, etc. Hay situaciones y ejercicios de expectación que nos complacen más que otros (nos puede gustar más la televisión que el cine o el teatro).

Pero además vivimos dentro de un “Gran Hermano”, en un panóptico, observamos/expectamos el mundo y nos sentimos observados/expectados por personas y cámaras, rastreo satelital, navegaciones en la web, diversas formas de vigilancia, números de registro fiscal, etc. y “actuamos”, consciente o inconscientemente, para esas miradas que, aunque no estén a la vista, sentimos omnipresentes y ejercidas desde algún lugar. Podemos hablar de una *transexpectación*.

Como ya analizamos en otra oportunidad (Dubatti, 2019, pp. 21-37), leemos en el pasillo de diversos hoteles donde nos hospedamos (en México, Estados Unidos, Francia, entre otros) que, por razones de seguridad, contra el narcotráfico y el terrorismo, el Gobierno ha instalado cámaras y que la información registrada por dichas cámaras es de carácter confidencial. Si alguien desea ver sus propias imágenes registradas por esas cámaras, deberá hacer un pedido al respectivo Ministerio de Seguridad indicando la fundamentación de esa solicitud. No dice el cartel dónde están las cámaras, ni de qué tipo son, ni si están a la vista u ocultas. Alguien desliza en una conversación la sospecha de que las cámaras no solo están en los pasillos y espacios públicos del hotel, sino también en las habitaciones. De pronto, por las condiciones del mundo contemporáneo, por esa extraña sensación de que vivimos dentro de un Gran Hermano tan grande como el universo mismo, la intrusión de las cámaras de control en las habitaciones (con sus supuestos observadores del otro lado, quienes expectan) se hace posible, verosímil, aunque no terminemos de aceptarla del todo. Nos parece una violación a la privacidad, al mismo tiempo que sentimos que si el Ministerio de Seguridad lo dispone, ¿qué huésped podría detenerlo? Pensamos (con la ayuda de más de una serie de televisión y del cine..., que a su vez han ficcionalizado esta situación) que no es para nada absurdo que el Gobierno tenga empleados que analicen, clasifiquen y guarden esas imágenes. También podría suceder que alguien secuestre esas imágenes (ha pasado en más de una serie y película) y chantajee a los registrados en ellas para evitar que se hagan públicas. Poco nos cuesta imaginar que acaso un día, al abrir nuestra computadora, se nos aparezca nuestra propia imagen íntima en una habitación de hotel, junto a la orden de depositar una suma en tal cuenta, para que no se difunda... Lo cierto es que, existan o no esas cámaras, cuando uno regresa a la habitación, se siente tentado a buscarlas, por el techo, las paredes, debajo de la cama, detrás del espejo... Rastreamos lentes y micrófonos diminutos y, aunque no los encontremos, o solo sospechemos de su presencia en algún enchufe, aplique o alarma contra incendios, empezamos a comportarnos de alguna manera como si estuvieran allí: nos sentimos expectados y actuamos para organizar esas miradas.

¿Hace falta mencionar el sentimiento de control, actuación y expectación social que generan en los habitantes las cámaras de seguridad en las calles, los bancos, los estacionamientos, los negocios, las oficinas, las empresas, las casas? ¿No multiplican su percepción los noticieros cuando muestran en televisión el registro de un atraco u otros hechos violentos a través de esas grabaciones? ¿Y la posibilidad de, mientras se mira el cielo para descansar la vista, toparse con drones que sobrevuelan la ciudad?

También nos sentimos “expectados” en la web, y eso condiciona nuestras “actuaciones” para los implícitos espectadores neotecnológicos. El servicio de protección / seguridad antivirus nos recuerda permanentemente que otras personas pueden tener acceso a lo que hacemos en el ciberespacio. Una poderosa amiga nos cuenta que para su empresa contrató un servicio rastreador mediante el cual, de toda persona que ingresa a su página, ella puede ver el historial previo de navegación. ¿Acaso no ponemos en el rastreador *Google* “Isla de Capri” para buscar información porque estamos leyendo una pieza teatral que transcurre allí, y empiezan a aparecer en la pantalla avisos que nos preguntan si pensamos viajar a Capri y nos ofrecen pasajes, hoteles, restaurantes, visitas guiadas, “paquetes” turísticos? ¿Quién o qué está del otro lado manejando esos envíos? La web se ha convertido en un casi perfecto panóptico. Ni hablar de los “espectadores” de la AFIP (Administración Federal de Ingresos Públicos, Argentina), que según nuestra contadora lleva automáticamente el registro de todo lo que compramos, cobramos y hacemos con el dinero. Somos actores de una transteatralización ubicua y espectadores de una transexpectación igualmente ubicua. Solo no actuamos para nuestros panespectadores cuando nos dormimos o nos desmayamos. Transteatralización o panteatralidad, transexpectación o panexpectación. Sustituto contemporáneo del principio teodramático del cristianismo, que ubicaba a Dios como espectador omnisciente de las acciones humanas (incluso las interiores) y permanentemente nos recordaba: “Tenés que portarte bien porque Dios todo el tiempo te está mirando”; “actúa para Dios espectador”.

Aunque venimos haciendo referencias a la actuación (porque es inseparable de la mirada a la que va dirigida), en las reflexiones que siguen nos concentraremos en el problema de la expectación.⁹

Si la expectación es un fenómeno múltiple, plural, y al mismo tiempo transversal a diversas prácticas, de la mano de la Filosofía, y específicamente de la Filosofía del Teatro (disciplina basal que le hace al teatro las grandes preguntas filosóficas), podemos valernos de una herramienta fundamental, que Aristóteles formula en su *Metafísica* (Libro X): la distinción y complementariedad entre género próximo y diferencia específica.¹⁰ Si en todos estos fenómenos: teatralidad social, transteatralización, artes conviviales, tecnoviviales y liminales, hay expectación, ¿en qué se parecen (género próximo) y en qué se apartan (diferencia específica) esas expectativas? ¿Qué transversaliza esas prácticas (género próximo) y qué las contrasta (diferencia específica)? ¿Hay expectación y hay expectativas?

Podemos llamar *expectatorialidad* a la condición común a todas esas prácticas (género próximo, lo transversal), aquello que vemos manifestarse fenomenológicamente en los diversos acontecimientos de expectación. Sin afán de agotar el tema, podemos afirmar

9 Discutimos centralmente el problema de la actuación en el artículo complementario ya mencionado y a él remitimos, véase nota 1.
10 Para las coordenadas de comprensión de Aristóteles, seguimos a Carpio, 1995, pp. 113-132.

que en la *expectatorialidad* advertimos una acción humana (una dimensión performativa o de ejecución, “espectador” entendido como “quien observa con atención”), que se deja organizar la mirada por otro y a la vez también organiza la mirada (dimensión de teatralidad), que instaura una existencia de mundo (dimensión ontológica, sea cotidiana o extracotidiana), genera lenguaje o comunicación (dimensión semiótica) y a la par que observa es observado (dimensión de igualación o democratización, en tanto vivimos dentro de una red de miradas), entre otros aspectos. Hay expectatorialidad en todas las formas de expectación.

Pero luego, frente a la pregunta por la diferencia específica, advertimos que podemos hablar de expectativas, en plural, que implican praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas diferentes. Por ejemplo, la expectación convivial se diferencia de la tecnovivial o de la liminal en estos ocho ejes señalados (praxis, acontecimientos, etc.), las diversas prácticas de la expectación implican formas diferentes de expectación. Coinciden en la expectatorialidad, pero la actualizan de formas diversas. Al mismo tiempo, dentro de la expectación convivial, no es el mismo tipo de expectación el que se pone en juego en una sala de 1000 localidades a oscuras y en silencio, o en una plaza a cielo abierto, o en un bar ruidoso mientras se come y se bebe. Dentro de la expectación tecnovivial, hay diferencias en la expectación radial, televisiva, cinematográfica, por teléfono, por Zoom, etc.

De estas apretadas reflexiones y provocaciones, podemos proponer algunas conclusiones y corolarios para seguir pensando:

1. Fenomenológicamente hay expectatorialidad, si la comprendemos como género próximo de todas las prácticas y acontecimientos de expectación.
2. Pero también hay expectación (como acontecimiento actualizador de la expectatorialidad) y expectativas, en plural, por las diferencias específicas (praxis, acontecimientos, experiencias, epistemologías, saberes, pedagogías, tecnologías, políticas) que se manifiestan por características contrastantes entre diversas dinámicas de expectación.
3. No siempre que hay expectación, hay teatro. También puede haber expectación en las prácticas sociales y las artísticas como el cine, televisión, radio, artes digitales, etc. Expectatorialidad, en consecuencia, no es sinónimo de teatro, por lo que no podríamos llamar teatro o expectación teatral a todas las expectativas.
4. Siempre que hay expectación, hay teatralidad (porque se espera en tanto hay organización de la mirada del otro, construcción de ópticas políticas o políticas de la mirada), pero no siempre que hay expectación se manifiesta el acontecimiento “teatro”, que presenta históricamente características diferenciales. Venimos insistiendo, desde la Filosofía del Teatro, que la expectación teatral, ancestralmente, propone un acontecimiento en el que los fundamentos están en el convivio, la presencia próxima de los cuerpos físicos en el espacio físico, la producción de *poíesis* corporal, expectatorial y convivial y el surgimiento de una zona de experiencia y subjetivación que solo puede ser experimentada en condiciones de acontecimiento teatral. El teatro implica una expectación poiética.
5. En términos de pedagogía en las Escuelas de Espectadores, el problema que planteamos es central. ¿Podemos enseñar expectatorialidad de manera directa? ¿O en realidad solo podemos estimular expectativas en plural: social, teatral, cinematográfica, televisiva, radial, digital, etc.? ¿Expectación



en convivio, en tecnovivio, liminal, transteatralizada, etc.? Pongamos el eje en las pedagogías del acontecimiento. ¿Cómo reunir en un mismo curso todos los saberes de las expectativas diferentes, sobre todo si los pensamos como saberes de experiencia y de tiempo? Se aprende la expectación convivial expectando en convivio, y la expectación tecnovivial expectando en tecnovivio, y la expectación transteatral en la interacción social... Y del conocimiento de ese pluralismo de prácticas expectatorias, a través de su diversidad, ¿espectadores y espectadoras acceden a una dimensión de expectatorialidad como género próximo, como transversalización? En la formación expectatorial teatral, desde diversas disciplinas pedagógicas (expectar danza, títeres, ópera, teatro de calle, posdrama, circo, etc.), se juegan tensiones interdisciplinarias, transdisciplinarias y multidisciplinarias.¹¹ De los acontecimientos de expectación o expectativas a la intuición (abstracta) de una unidad en la expectatorialidad y viceversa —en trayectos semejantes a los que plantean las micropoéticas, las macropoéticas (conjuntos) y las poéticas abstractas—,¹² las/los espectadores tienen competencias múltiples en los diversos ejercicios de expectación y los entretienen, fusionan, contrastan y complementan. Cuando trabajamos fenomenológicamente en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (Dubatti, 2020b), donde tratamos a un grupo de aproximadamente 400 espectadores teatrales con frecuencia semanal, advertimos la riquísima capacidad y las aptitudes y saberes que traen en expectativas televisiva, radial, de la web, etc. No es posible subestimar a las/los espectadores contemporáneos en cuanto a su dominio plural de las expectativas.

Esperamos con estas acotadas reflexiones poner en evidencia la complejidad y el pluralismo de la expectación, que va sin duda más allá del teatro.

11 Desarrollamos algunas de estas reflexiones sobre disciplina e inter/trans/multidisciplinas en la formación actoral y expectatorial en el encuentro del *Círculo de Investigación de Formación Artística* (Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”, Dirección de Investigación, Lima, 22 de julio de 2022): “Investigación interdisciplinaria: ¿actuación y diseño escenográfico juntos?”, con la participación de Milena Bracciale, y Marcelo Zevallos y coordinación de Alejandra Mory. Disponible en <https://www.ensad.edu.pe/>

12 Para esta distinción de la Poética Comparada (aplicación del Teatro Comparado al estudio de las poéticas), véase el capítulo “Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas”, (Dubatti, 2012, pp. 127-142).

REFERENCIAS

- Aristóteles. (1970). *Metafísica*. [Trad. V. García Yebra]. Gredos.
- Carpio, A. P. (1995). *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*. Glauco.
- Dubatti, J. 2012. *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.
- Dubatti, J. (2019). Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral: el espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización. En J. Dubatti (Coord. y Ed.), *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 21-37). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.
- Dubatti, J. (2020b). Hacia una Historia Comparada del espectador teatral. En M. Bracciale, & M. Ortiz (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Dubatti, J. (2021). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, 30, 313-333. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33515>
- Dubatti, J. (2022). Actoralidad, actuación, actuaciones. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, 203 (julio-setiembre). En prensa.
- Geirola, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Ediciones Gestos.
- Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires.
- Van Orman Quine, W. (2002). Acerca de lo que hay. En *Desde un punto de vista lógico* (pp. 39-59). Paidós.



É POSSÍVEL HABITAR UM CORPO DANÇANTE? PARA UMA ANATOMIA FURTIVA DOS AFETOS¹

Martha de Mello Ribeiro

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0001-9272-1013>

Martha de Mello Ribeiro, professora associada na Universidade Federal Fluminense e no Programa de Pós-graduação em Estudos Contemporâneos das Artes.

Correo electrónico: melloribeiro.uff@gmail.com

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.007>

RESUMO

O ensaio busca pensar num corpo dançante para uma nanopolítica dos afetos. O corpo como tarefa para uma transmutação de estados afetivos, do mapa de afetos do corpo. A transformação de estados afetivos só pode ser pensada tendo em vista que não existe uma essência no sujeito. E soma-se a isso o entendimento de que as emoções são fortuitas e contingenciais, ou seja, são dinâmicas. Não é possível prever o que pode nos acometer no acontecimento de um encontro. Se é possível afirmar que as emoções que sentimos se modificam e se transformam no processo histórico, tal nomadismo dos afetos também pode ser pensado numa escala nano, justamente num trabalho molecular sobre si. Realizar uma transformação ativa no nosso mapa de afetos é nos perguntar sobre como essa emoção aconteceu em mim, no meu corpo; e por que aconteceu.

Palavras-chave: corpos dançantes, nanopolítica, anatomia furtiva de afetos, corpo biopotente

¿ES POSIBLE HABITAR UN CUERPO DANZANTE? HACIA UNA ANATOMÍA FURTIVA DE LOS AFECTOS

RESUMEN

El ensayo busca pensar en un cuerpo danzante para una nanopolítica de los afectos. El cuerpo como tarea para una transmutación de estados afectivos, desde el mapa de afectos del cuerpo. La transformación de los estados afectivos solo puede pensarse considerando que no hay esencia en el sujeto. Y además de esto está la comprensión de que las emociones son fortuitas y contingentes, es decir, son dinámicas. No es posible predecir lo que puede afectarnos en caso de encuentro. Si es posible afirmar que las emociones que sentimos cambian y se convierten en el proceso histórico, tal nomadismo de afectos también puede pensarse a escala nanométrica, precisamente en un trabajo molecular sobre sí mismo. Realizar una transformación activa en nuestro mapa de afectos es preguntarnos cómo sucedió esta emoción en mí, en mi cuerpo; y por qué sucedió.

Palabras clave: cuerpos danzantes, nanopolítica, anatomía furtiva de los afectos, cuerpo biopotente

IS IT POSSIBLE TO INHABIT A DANCING BODY? TOWARD A FURTIVE ANATOMY OF AFFECTIONS

ABSTRACT

This essay seeks to think about a dancing body for nanopolitics of affections. The body as a task for the transmutation of affective states based on the map of the body's affections. The transformation of affective states can only be thought by keeping in mind that the subject has no essence; and, in addition to that, the understanding that emotions are fortuitous and contingent, i.e., they are dynamic. It is impossible to predict what could happen to us when a meeting happens. If it is plausible to affirm that the emotions we feel are modified and transformed in the historical process, such nomadic affections can also be interpreted in a nanoscopic scale, precisely in a molecular work on itself. To perform an active transformation in our map of affections is akin to asking ourselves how this emotion happened in me, in my body; and why it happened.

Keywords: dancing bodies, nanopolitics, furtive anatomy of affections, bipotent body



É POSSÍVEL HABITAR UM CORPO DANÇANTE? PARA UMA ANATOMIA FURTIVA DOS AFETOS

No fundo de cada utopia não há apenas sonho, há também protesto. [...] o contrário da ideologia que procura manter a ordem estabelecida, toda Utopia se torna subversiva, pois é o anseio de romper com a ordem vigente (Andrade, 1972, p. 195).

Antes de enfrentarmos à pergunta do título, “é possível habitar um corpo dançante?”, se faz necessário retornar ao que não se sabe sobre um corpo dançante, ou seja, é preciso dizer desse corpo enquanto incompleto. Averso ao princípio de unidade e da economia de uma designação, esse incompleto ao se projetar no acontecimento da cena, interrompe a percepção material do corpo que age, produzindo um encantamento (ou sedução). Enquanto superfície iluminada, que se faz visível no encontro entre grãos de poeira e um feixe de luz, o corpo dançante é também a superfície iluminada de uma dobra entre matéria e imaginário. Não posso capturar com os dedos essa superfície, mas ela está ali e me atravessa. Esse corpo imaterial/afetivo age sobre mim, provocando uma experiência, uma intensidade, um movimento.

Se muito não posso dizer sobre a forma de um corpo dançante, que sem contorno definido se destaca do corpo que dança, posso dizer que essa superfície luminosa dançante faz seu trabalho. Um trabalho por certo afetivo que me rouba as palavras ao provocar em mim, em meu corpo, também uma dança, entre afetos, emoções e sentimentos. Movimento que me causa espanto e que reivindica em mim um estado de despossessão, de não reconhecimento. Essa superfície, volume indeterminado, mescla entre imagem/ corpo/ palavra/ gesto/ movimento/ afetos precipita em mim no instante em que me faz encenar emoções que podem retraçar, confrontar, trair ou mesmo transformar a configuração de meu mapa de afetos, me deixando em suspenso, fora do chão daquilo que expressei como um “eu” calcinado em suas representações.

Então haveria nesta superfície, sendo ela também um corpo, uma anatomia? Creio que podemos pensar em algo como uma “anatomia furtiva”, conforme nomeou Antonin Artaud em *Aliéner l'acteur* (2004).

Jacques Derrida (2002), no livro *A escritura e a diferença*, ao buscar pela expressão “anatomia furtiva”, diz que o furtivo seria o “modo do ladrão”, o roubo original. Aquilo que age muito depressa para me despojar das palavras que havia encontrado (p. 119). O furtivo me separa dessas mesmas palavras, deslocando-me delas, e passo a não reconhecê-las mais como minhas. E algo mais acontece nesse irremediável estranhamento, pois a palavra *furtivo* também se inscreve como fugidio, fugaz, aquilo que não se pode apreender, que escapa à toda compreensão, que faz desaparecer todo sentido. Como salientado por Évelyne Grossman (2003), “*furtivo* não diz apenas o roubo, mas o voo, a perda do sentido [...] o *furtivo* não pode se fixar numa forma” (p. 16). Iremos dizer então que este corpo dançante possui uma anatomia furtiva de afetos que me faz perder a pose e que me expõe à emoção me jogando para fora de mim. Me entrego à vulnerabilidade resistindo ao mundo da força, abrindo as feridas de minha pele-superfície-corpo, percorrendo as dobras desta superfície, marcada por tantos outros corpos, língua e palavras. Para enfim reabrir minha superfície-corpo ao outro, ao encontro, reivindicando novos espaços, caminhando sobre as bordas insubmissas das utopias que chegam para rasgar as realidades. Nesse movimento furtivo,

meu corpo é a tarefa! E meu corpo de mulher, corpo-arquivo vivo com tantas histórias, violências e dores, corpo que se descobriu feminista em seus 50 anos, se coloca para jogo, na superfície da pele contra o mundo da força, dos valores hegemônicos e autoritários que sinalizaram lugares e territórios interditos a um corpo que denominaram mulher.

Essa superfície-corpo, que inscrevo e denomino como *anatomia furtiva de afetos*, age sobre mim, me toma ao mesmo tempo em que me separa de mim, provocando deslocamentos em meu mapa de afetos. Esse deslocamento que me movimenta para fora, gesto que produz um acontecimento, um trabalho ativo sobre meus afetos, me descarrilha. Sinto meu corpo vibrar nesta superfície furtiva de afetos que me convoca a desapropriar-se de mim, me pondo para fora de mim, para fora das representações de um eu-suporte, e que me faz, ao mesmo tempo, mais presente: eu ganho enfim mais corpo. Convocada pelo corpo dançante sei que sou, como sujeito, responsável pelo outro: “Há algo ao qual eu não posso subtrair-me – este algo é a minha impossibilidade radical de não-poder-não-responder (pois qualquer ação ou inação diante do outro, diante do mundo e mesmo diante de si mesmo é uma resposta, é um trazer para si a resposta)” (Dardeau, 2015, p. 173). Nesta superfície furtiva de afetos, no reconhecimento de minha corresponsabilidade junto ao outro, ao mundo, tomo consciência da impossibilidade de toda objetivação, da impossibilidade de compreender o outro em sua subjetividade, ou mesmo sentir suas dores. Então, me arrisco a riscar um outro mapa de afetos, uma cartografia derivada (sempre nômade), ativando territórios até então desconhecidos de mim, como resposta ao outro. Essa anatomia furtiva de afetos, clandestina, se dobra sobre os afetos que me foram traçados como meus, passo a não reconhecê-los mais, e na sua geometria variável, infinitamente deformável, esta superfície, invisivelmente, furtivamente me transforma, me *aventura*.

Mas qualquer corpo pode convocar para si uma anatomia furtiva de afetos, um corpo dançante que se põe a bailar ao avesso do sujeito, de um eu-suporte? Me inclino a pensar que não. É preciso um refazimento do corpo, de todo esse ecossistema do corpo-almalíngua-palavras. E para isso se faz necessário um trabalho, mas um trabalho nanopolítico sobre os afetos, que possa enfrentar a captura das subjetividades, enfrentar essa cafetinagem do desejo pelo Sistema de Representação Heterossexual (SRH)². É preciso apostar nos afetos como um sistema aberto e movente. As subjetividades, que resultam em identidades, não são fixas e muito menos inabaláveis. A subjetividade escapa ao sujeito vigilante, ao controle identitário de um “si mesmo”. Somos, enquanto sujeitos, nosso mapa de afetos e produção de língua. Então, qual jogo, qual cena, nossas crenças emocionais fabricam? O jogo já jogado de um sistema de representação? Produzindo máscaras e afetos colonizados, servis às opiniões dominantes? Ou acenamos com nossas emoções novos mundos e ideias, reveladores de uma verdade ética, no qual o acontecimento furtivo de um corpo dançante nos provoca a ver juntos o que não podíamos ver separados?

² Para o entendimento do conceito elaborado, cft: Ribeiro, Martha (2021). A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). *Pitágoras* 500, 11(2), 49–63.

METODOLOGIA

Refazer nossa anatomia de afetos é ter o corpo como tarefa, é saber que esse corpo é, e não é meu, não é a propriedade de uma consciência soberana. Saber de nossa vulnerabilidade às emoções é se perguntar: qual emoção eu sinto diante do que me acontece? Diante daquilo que se oferece ao meu olhar? Qual emoção provoço no outro? É saber sobre nossa responsabilidade. Ser furtivo nos afetos é questionar, mas com confiança, sobre os afetos que sinto para reabrir esse corpo-alma-linguagem-palavras ao inesperado. Ter a confiança dos piratas e agir como piratas de afetos, traçando passagens provisórias, caminhos imprevisíveis a cada impasse, a cada encontro. E neste sobrevoo, capturar e subverter afetos e desejos. Ter o corpo como tarefa, é construir para si outra anatomia: uma anatomia furtiva de afetos, capaz de lançar o eu para fora dos limites de suas crenças emocionais. E esse “ladrão”, outros de mim, sobrevoa e retorna refazendo minha anatomia, meus afetos, e em sua superfície luminosa é o mundo todo que habita.

Ter o corpo como tarefa é fazer desse corpo um “corpo biopotente” (Ribeiro, 2021), sabedor de sua vulnerabilidade às forças, de sua responsabilidade e de seu poder de gênese. O corpo faz um trabalho ético, estético, político e afetivo. E se a tarefa é o corpo, de quem é o corpo? Jean-Luc Nancy (2012), em “58 indícios sobre o corpo”, questiona: Esse corpo é meu? E se esse corpo é meu, esse “meu” indica uma propriedade ou uma possessão? Para o filósofo, todo o corpo é uma cena de teatro que se põe para o outro, o que indica necessariamente uma alienação, uma separação no sujeito constituído, este suposto inviolável que porta meu nome e identidade. Este corpo-teatro se faz na afirmação intensiva de sua presença e representação para o outro. O corpo é a intensidade necessária à presença e a representação é o jogo intensivo, eficaz ou não, desta presença. Presença e corpo não coincidem, é sempre um tensionamento. O que essa presença me diz? De que forma essa presença que traz um corpo me provoca? Como me afeta? Como me emociona? Por essa via, o bailarino/ator/performer não imita uma dança/um personagem/ele mesmo, o que se põe em jogo/em cena é o indeterminado de uma presença que se presentificou na cena de um corpo encenado, que porta uma cena: imagem e visualidade.

Entender o corpo como tarefa nos conecta aos corpos discentes que, na autorrepresentação de si, inventam uma outra língua, uma outra cena, uma *corpa!* Capaz de trazer à tona arquivos de dor e de alegria, misturados, cuidadosamente. Toda corpa é *per si* a celebração de uma existência plural, na convocação de um real que ecoa num grito de reparação pelo direito de existir, que se impõe contra princípios de realidade excludentes e intimidantes. E dirigindo-se amorosamente, mas com firmeza, ao outro, propõe um mútuo pacto de vulnerabilidade, corresponsabilidade e de resistência às estratégias de colonização. Nesse sentido, as corpas vem provocar um tensionamento no olhar normativo, contra-dominação do que denomino Sistema de Representação Heterossexual (SRH)³, isto é, uma conformação institucional complexa, um discurso político, estético e afetivo que parte do princípio de sua hegemonia para um fazer disciplinar, normativo e excludente como princípio de realidade. Um projeto de dominação dos corpos, para além do erotismo, da orientação ou da identidade sexual, na intersecção dos planos político, social, econômico e, principalmente, afetivo, na ideia de uma partilha do sensível nada democrática.

³ Doravante, o Sistema de Representação Heterossexual será grafado como SRH.

O SRH consagrou uma realidade ética social e disciplinar, na validação de uma estética normativa, dominante e excludente, não apenas de práticas sexuais diversas, mas principalmente de modos de existências, produzindo subjetividades auto-centradas, uma individuação que tem como ideal o sujeito racional, branco, heterossexual. O SRH organiza discursos, opera modos de representação identitários, criando hierarquias que fundamentam uma instituição complexa, o próprio Sistema de Representação Heterossexual: instituição política, de formação e de instrumentalização de uma Nação/Civilização patriarcal, colonial e branca. A marca do indivíduo bem sucedido para o sistema é ser capaz de cuidar de si sozinho, auto-empreender-se, sempre muito bem separado. Para o SRH o corpo é também a tarefa. É sobre o corpo-alma-linguagem-palavras, objetivando a captura dos afetos do corpo e etiquetando esses afetos, sistematizando-os, que o sistema irá agir, determinando lugares, territórios, modos, discursos, usos que irão se dobrar sobre o sujeito, sobre sua anatomia de afetos, criando subjetividades, muros simbólicos, subalternidades e partilhas.

Um corpo é cheio de buracos, fendas, espaços, vapores, cachoeiras, dobras, bordas, sabores e utopias, por isso é desejado por todos os lados, sendo violável, penetrável, fatiável, profanável, objetivável, inventado. O corpo está aí, aqui e lá, e apesar de sua intensidade pode não ser visto, pode ser apagado, silenciado e, na mesma medida, se tornar hipervisível, como os corpos LGBTQIA+, corpos negros, corpos gordos, corpos de mulher, tornando-se corpos abjetos de uma nação patriarcal, racializante, colonial e capitalista. O corpo é uma trama de interconexões capaz de, por si só, articular disciplinas diversas, conceitos vários e diversas línguas que tentam dizer algo definitivo sobre o corpo, capturá-lo, discipliná-lo, policiá-lo, organizá-lo em um território. No entanto, mesmo usado um corpo nunca pode ser comprado - ainda que se saiba quanto dinheiro se investe no corpo - um corpo não é uma propriedade. De quem é o corpo? pergunta Nancy. E no indício 33, diz: “Não existe resposta para “quem”, porque este é tanto o corpo quanto o proprietário do corpo” [...] “Meu corpo” então remete à inatribuibilidade dos dois termos da expressão. Quem lhe deu seu corpo? Ninguém senão você mesmo[...] (Não estou eu sempre nas minhas próprias costas, na véspera de chegar até “meu corpo”?). Esse “meu corpo”, continua Nancy no Indício 34, indica uma apropriação e não propriedade: “Possuo meu corpo, trato dele como eu quiser, tenho sobre ele o *jus uti et abutendi*. Mas ele, por sua vez, me possui: Me puxa ou me interrompe, me ofende, me detém, me impele, me repele. Somos um par de possuídos, um casal de dançarinos demoníacos” (Nancy, 2012, p. 51).

Estando o sujeito sempre às costas do corpo, o inalcançável corpo é o que pode se desviar de toda instância de poder e modo de controle das subjetividades. Nosso corpo nos escapa, por sua vulnerabilidade às forças e por seu poder de afetibilidade. Todo corpo possui um saber próprio, e todo corpo quer mais vida, mais utopias. Por sempre escapar ao sujeito racional, ao controle biopolítico do SRH, um corpo pode desaparecer ou mesmo nem existir para o sistema, mas ainda assim ele estará presente, construindo outros mundos, suas corpos. Ao mesmo tempo submetido e agente, permeável aos encontros com outros corpos, o corpo é escrito e se escreve infinitamente, não há uma origem para um corpo. Um corpo se inscreve (e encena) nas dobras da linguagem e nas dobras da pele-superfície dos afetos. Se eu digo que sou uma mulher, é sobre a representação de uma presença ou do corpo material/genital que essa minha língua informa? E ao dizer “mulher” o que se insinua na dobra entre a língua, o corpo, a escrita, a política e o sonho? Se um eu está sempre às costas do corpo, é nesse instante da língua que me reconheço ou que me espanto? Pensar na anatomia furtiva de afetos como um corpo dançante, é pensar esse corpo, seu ecossistema, como um pirata profanador das crenças afetivas e das realidades imutáveis, é transvalorizar

e transversalizar o corpo numa *corpa*, é dar prova de que nossas vidas existem, insubmissas, em luta contra todo anticorpo.

Mas nem todo corpo quer mais vida. Há processos de subjetivação próprios ao anticorpo, máquina-refém do SRH. Corpo produtor de cadáveres, arquiteto de muros/fronteiras, e das prisões construídas com os abjetos do SRH. O anticorpo não vive uma vida, ele não dança, define em sua sobrevivência. Cada vez com menos corpo, com menos utopias, seu trabalho é manter a ordem estabelecida, é separar-se de seus abjetos. Corpo-coisa reproduzidor de um mundo grave, de automatismos soprados. Esse corpo-coisa esqueceu de viver (de dançar) pois não se esquece de nada, ele acumula. Servil à realidades que controlam o real, e replicante de um política (biopolítica) violenta sobre os corpos, o anticorpo é matéria rígida que se apegou, desesperadamente, a uma forma, reduzindo seu mapa de afetos ao ressentimento. Limitado por suas representações, e guiado pela oposição sujeito/objeto/abjeto, o anticorpo é uma máquina multiplicadora de cadáveres que retornam, assombrando-o. O anticorpo é um corpo blindado aos encontros, que preencheu seus buracos, todos, com os cadáveres que herdou do SRH. Pesado demais para habitar as superfícies, esse corpo sobrevive inerte, ele desaprendeu a esquecer, a deslizar na superfície. O anticorpo é um corpo ressentido, retraído, que se apequenou num sujeito vigilante.

Se um corpo produz utopias, o sujeito produz abjetos: fronteiras que a identidade constrói para reivindicar-se como identidade, instituindo o “eu”, ao mesmo tempo em que demarca o risco, o perigo eminente. No ensaio “Poderes do horror, ensaio sobre a abjeção”, a filósofa e crítica feminista, Julia Kristeva invoca um tipo específico de afeto, o repúdio causado pela subversão dos limites, morais, corporais, linguísticos, políticos, acadêmicos, psíquicos, culturais, sexuais, para desenvolver o conceito de abjeção; em suas palavras: “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (Kristeva, 1980, p. 9). A abjeção é o lugar de fronteira entre mim e o outro. Mas o interessante a se notar, nesta demarcação de fronteira, é que a abjeção, o sentimento de repulsa, se dá sobre aquilo (o abjeto) que eu expulso de mim, do que considero outro de mim, sendo meu. O conceito nos aponta com sua flecha o que assombra o sujeito, aquilo que o ameaça em seu território demarcado. Por não ser um objeto, separado, a abjeção vem desmontar as certezas do sujeito sobre sua identidade e fechamento em um si mesmo, pois um corpo nunca termina, está sempre por se (re)fazer: “O corpo é como um envelope: serve, então, para conter aquilo que depois deve ser desenvolvido. O desenvolvimento é interminável. O corpo finito contém o infinito, que não é nem alma nem espírito, e sim o desenvolvimento do corpo” (Nancy, 2012, p. 45).

O corpo dançante, superfície vibrátil, em seu bailado à revés da funcionalidade dos anticorpos dóceis, rígidos e disciplinados, tem como trabalho e tarefa nanopolítica subverter as fronteiras levantadas entre mim e o outro, esse outro que eu expulsei de mim para me equilibrar no mundo e para me destacar do mundo. O corpo dançante me invade, furtivamente, trazendo na sua superfície iluminada o que separei de mim: *minha corpa abjeta*. A corpa é o que desafia o sujeito funcional, senhor de um comportamento específico, de certa economia corporal, de uma identidade socialmente definitiva. Minha corpa é o que me lança no campo do irrepresentável de mim, ela traz o abjeto que me retorna como desejo, que desfaz o sentido que depus em mim. A corpa, em sua anatomia violentamente afetiva, ou melhor, em sua tarefa afetiva, tem a força de desestabilizar o sujeito que se separou do mundo, justamente por oferecer mais corpo, isto é, mais vida. Toda corpa nasce da utopia de

um corpo que se quer mais corpo. As corpas acontecem/nascem nos encontros, na ética de um cuidado, na escuta dos novos embriões de futuro, da vida que ainda está em gestação. Tudo na vida quer ganhar corpo, o grão de poeira, o feixe de luz, ...; até quando se faz de morto, o corpo está em gestação, está fazendo um trabalho (subterrâneo) para ganhar mais corpo, mais vida, mais superfície. Na dança infinita e demoníaca da corpa insubmissa, desobedeço. Tudo que chega, que vai, que regressa, que regenera, que acaba, me acontece e me transforma quando permito experimentar o nascimento da corpa em mim. Parto difícil que vem reescrever a vida sobre as marcas de subjetivação e de violência que enrijeceram meu corpo. Sem soterrar as feridas que me fizeram duvidar, sem coragem, das utopias de meu corpo. Assim, batizo meu corpo de corpa.

O tensionamento do olhar normativo causado pelas corpas em ação, na sua visualidade, forçam os espaços de representação historicamente fechados aos corpos dissidentes. O gesto estético político de autorrepresentação das corpas dissidentes se endereça ao outro e exige resposta e reparação nos seus direitos humanos, de gozo e de desejo. Submetendo o olhar normativo à representação do que foi excluído (abjetado), as corpas subversivas ao SRH questionam, em sua visualidade, o discurso dominante, ao mesmo tempo em que afirmam uma outra língua: a voz/linguagem da corpa que exige visibilidade. A representação de si é um discurso endereçado, e, sem dúvida nenhuma, a representação das corpas (ao avesso da representação que produz objetos) se relaciona com humanização e resistência. Essa problemática é vista por Judith Butler (2011) não como uma relação direta e simples, na suposição de que aqueles que ganham representação, e principalmente, autorrepresentação, ganham mais chance de serem humanizados, enquanto aqueles que não tem oportunidade de se representarem a si mesmo são subalternizados, ou vistos como menos humanos e por fim nem mesmo existem. Não é tão simples assim, pois numa representação midiática as corpas podem ser absorvidas, capturadas e desumanizadas pelo SRH, isto é, fetichizadas como objetos do SRH.

Essa captura midiática, conforme ilumina Butler, poderia fazer de certas corpas um símbolo de sucesso e de progresso do próprio SRH, isto é, de seu triunfo e atualização de seu processo de colonização; conforme podemos verificar em programas midiáticos de tv aberta, de uso capitaneado das corpas para recuperação de capital, na absorção controlada das corpas. Porque nesta captura de efeito triunfal, o que se obliterou foi a dor, a vulnerabilidade e a precariedade dessas vidas. Celebrar a existência das corpas é fundamental, mas é necessário atenção para não promover uma mascarada. Temos que nos perguntar pela função da autorrepresentação das corpas dissidentes, pelo desejo de reparação que se extrai na (auto)representação. A corpa é um corpo que celebra/dança sua existência, sem no entanto apagar ou soterrar as cenas de dor e de violência sofridas, ou mesmo a precariedade da vida. A corpa, neste movimento de autorrepresentação, no contraditório entre celebração e reparação, se distancia do SRH por se negar a ser troféu ou alvo do SRH, sendo portanto irrepresentável para o sistema. Neste contexto corrobora Butler (2011):

Para a representação exprimir o humano, portanto, ela deve não apenas falhar, mas deve *mostrar* sua falha [o que há de irrepresentável]. [...] o humano não é identificado com aquilo que é representado, mas – da mesma forma – não o é com o irrepresentável. O humano é, ao contrário, aquilo que limita o sucesso de qualquer prática representacional. (p. 27)

A proximidade da precariedade da vida, a celebração de nossa comum vulnerabilidade, é o que me instiga as corpas em ato na cena contemporânea. Escutar/ver essas corpas é

ouvir a dor do humano, no próprio fracasso/falha de sua representação. É essa voz da dor de uma ferida que exige reparação que a corpa queer da artista mexicana Lukas Avendaño me faz escutar as feridas de minha corpa. Lukas, em seu gesto político e estético de autorrepresentação, desafia o SRH na celebração de uma visualidade e realidade queer, pactuando vulnerabilidade, humanidade em paisagens de si, repletas de transversalidade.

A autorrepresentação em Lukas Avendaño, em sua problematização da arte e da vida com sua corpa muxe (homossexual do Istmo de Tehuantepec, Oaxaca), na vivência entre a violência sofrida e a celebração de sua corpa dançante, faz da arte um combate pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença de sua corpa no mundo. Verifica-se nas bordas e na dobra do íntimo, do cotidiano e do desejo uma arte-escritura-corpa que se põe como tarefa a desidentificação da sexualidade e dos corpos, numa cena povoada de ações desafiadoras do pensamento crítico hegemônico. A corpa queer de Lukas, em sua proposta radical de subversão do olhar normativo, contra-dominação do Sistema de Representação Heterossexual, em seu gesto de autorrepresentação, busca como ato político e afetivo a reparação. Quando um ato de celebração de uma corpa se faz grito de reparação para tantas corpas, um espetáculo midiático se interrompe para dar lugar a uma festa de confluências e corresponsabilidades, ao avesso de uma representação identitária excludente. Uma festa que desafia, em sua urgência ética, e também estética, o pensamento crítico. Mas principalmente uma festa que ocorre no encontro e que se faz na tessitura dos afetos. Uma festa-ato-celebração da vida, do humano que habita cada corpa, cada história, cada experiência. Da celebração do direito de sua corpa existir, na exigência e no grito de reparação ética, que nos chamam à responsabilidade.

Como afirma Lukas⁴, estar vivo não provaria sequer sua existência. O sistema heteronormativo o faz duvidar de sua existência, da possibilidade de convívio de sua corpa com outros corpos e corpas, pois para o SRH sua corpa não existe, pois é inclassificável. O olhar do SRH para sua corpa, arrasta toda representação sensível ética e política dessa corpa para baixo, soterrando-a, colocando-a para baixo do tapete, no território dos abjetos. É como se as corpas dissidentes tivessem que provar o tempo todo que o que o sistema diz ser a verdade - essa realidade que empurra para as margens toda pluralidade de existência -, não é a verdade. Um esforço sem fim, que exige das corpas uma constante luta pela vida, por direitos, pela existência, pelo gozo, pela produção de presença no mundo. É sua corpa queer que desperta outras corpas para uma insubmissão à ordem instituída. Seu trabalho, como a própria artista explicita, busca por uma performatividade do cotidiano. Uma dobra entre sua corpa e a vida social de sua gente, seus costumes. Sua corpa queer encontra na dança um dispositivo para a transmutação da realidade, das subjetividades, na intenção de abrir outras possibilidades para o real. Sua dança é a língua para falar de suas cicatrizes, memórias e de sua gente. Uma língua para dizer, revirar, retraçar arquivos de afetos, seus e do mundo. A arte é sua língua, e como a artista diz: não tenho outra saída que não seja dizer, me escutem: “Meu corpo é a mostra da transversalidade e não da transversalidade”. [...] no corpo encontrei a maneira de dizer, de sentir, de pensar e de transmitir. Outros se encontram e se cria uma grande comunidade”⁵.

4 Fala do artista durante o Seminário Cartografias Críticas. Seminário virtual, coordenado por Ileana Diéguez (UAM-C), Yissel Arce (UAM-X), Rubén Chababo (Universidad de Rosario, Argentina), Álvaro Villalobos (UAMex). Realizado por Zoom, em 13 de outubro de 2021.

5 Avendaño, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPEbaM>. Acesso em 10 de outubro de 2021

Ao buscar pela transversalidade como marca de sua corpa, Lukas aponta a necessidade de estar sempre em movimento, isto é, de uma necessária e constante busca de si, na auto-problematização de sua existência na arte, no seu autorreconhecimento como corpa, do que significa politicamente e esteticamente se autorrepresentar como muxee, da complexidade de pertencer a uma muxeidade. Corpa geradora de seus, tantos nascimentos, que não apaga suas dores, mas que as reescreve com a confiança para vivenciar a experiência vital da diferença, do indeterminado de todo acontecimento, nascimento e subjetividade. E buscando novamente esses indícios do corpo, citamos mais uma vez Nancy (2012) (Indício 45):

O corpo é *nosso* e nos é *próprio* na exata medida em que não nos pertence e se subtrai à intimidade do nosso próprio ser, se é que este existe, coisa de que justamente o corpo nos faz duvidar seriamente. Mas, nessa medida, que não admite nenhuma limitação, nosso corpo não é apenas nosso, mas também nós, nós mesmos, até a morte. (p. 53)

Eu e meu corpo não coincidimos, nem mesmo meu corpo coincide com ele mesmo, nunca. Também não posso tomar meu corpo em sua totalidade, impossível capturar o corpo, e no entanto, ele é nosso e está aqui. É em relação a ele que todas as coisas se movem, é a partir dele que as coisas se medem, sempre em relação. Eu e meu corpo nos possuímos como desesperados, criamos alianças temporárias, pactos, devires, utopias e realidades, e também nos traímos. E novamente Nancy (2012):

[...] não pode haver um só corpo, e o corpo traz a diferença. São forças dispostas e estendidas umas contra as outras. O “contra” (de encontro, em recontro, contraposto “de perto”) é a categoria maior do corpo. Quer dizer, o jogo de diferenças, contrastes, resistências, capturas, penetrações, repulsões, densidades, pesos e medidas. Meu corpo existe contra o tecido de suas vestes, o vapor do ar que ele respira, o brilho das luzes ou o roçar das trevas. (p. 48)

Esse jogo de diferenças trazidos em/no corpo, Lukas problematiza na autorrepresentação de sua muxeidade que, como afirma, só existe em relação a outros corpos. Ainda que todos os corpos falem de ternura, afeto, amor, dor e violência, sendo todo corpo um arquivo vivo de experiências e vivências, o debate político desse entre corpos se faz urgente e incontornável, pois o que está em jogo neste entre corpos é a própria existência dos corpos, enquanto corpas. Na peça “Réquiem para un Alcaraván”⁶ Lukas (2012) executa uma ação *queer*, um corte transversal sobre o repertório do imaginário de Tehuana, e mais especificamente, sobre o que vem a ser a mulher zapoteca enquanto símbolo de uma tradição ancestral. Neste corte, a artista subverte essas representações com viés nacionalista, patriarcal e heterossexista com a presença de sua corpa, propondo novas relações e novas paisagens. Sua estratégia é desnaturalizar esse imaginário, não pelo excesso, cancelamento ou pelo deboche, mas por uma performatividade que reescreve o ritual e a dança de sua cultura, problematizando-as com a presença de sua corpa não binária. Sua ação faz ecoar sua indignação e crítica ao SRH, na reescrita performativa da tradição. Em seu gesto, a artista se autoriza a partilhar e compartilhar desse imaginário com sua gente, performando a tradição ancestral com sua

6 Avendaño, 2015. Disponível em: <<https://vimeo.com/152631668>>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

corpa. Como diz Lukas, seu desejo foi fazer com que sua gente se sentisse representada em suas tradições. O giro emocional do artista foi pactuar com a tradição, mas com a singularidade de uma corpa muxe, atravessando a cultura e o imaginário de sua localidade com questões de gênero. O gesto de Lukas, suas palavras, é uma ação de combate ao modelo identitário nacional heteronormativo, corporizando uma realidade social inviabilizada (a diversidade sexual entre os indígenas zapotecas, de Oaxaca). A peça, nos diz Lukas, é uma dança performativa, que apresenta “Ritos de passagem femininos” próprios da cultura do Istmo Tehuantepec; ritos que na peça são executados por uma corpa muxe.

A peça traz uma visualidade performativa executada com vestuários e fragmentos de danças tradicionais originalmente reservadas à mulher do Istmo. As cenas de “Réquiem” possuem uma visualidade que tensiona o imaginário de sua gente através da voz/corpa/palavra de uma *muxe*. A obra/cena destaca momentos ritualísticos do Istmo, como: o casamento, a mordomia cristã, a importância da mulher curandeira e o luto. À diferença da tradição, Lukas, ao se vestir com vestimentas da tradição zapoteca, não utiliza a parte de cima, o huipil, deixando à mostra seu torso nu, isto é, presentificando sua corpa *muxe*. Com metade da vestimenta, a artista apresenta uma visualidade transgênera, híbrida, questionadora das fronteiras entre os gêneros, já que não há aqui a intenção de um mimetismo do que seria uma mulher. Trata-se de uma outra linguagem: a muxicidade. Uma obra que denomino como indisciplinada, que eclode à partir da reescritura/problematização da tradição zapoteca, se auto-autorizando à uma representação *muxe* da tradição. Uma ação que problematiza a tradição ao mesmo tempo em que reivindica essa tradição com essa corpa: um grito de celebração e de reparação que transforma um terreno “neutro” (normativo) em paisagem, isto é, em um particular modo de ver.

Em um dos seus quadros visuais, a ação elabora uma intervenção performativa na tradicional cena istmena de compartilhar flores no dia seguinte da noite nupcial. Neste quadro/paisagem se visualiza o gesto estético e político de Lukas, no qual rosas vermelhas são violadas com o seu dedo médio, despedaçando-as brutalmente. Em sua representação/alusão ao pênis, Lukas denuncia a maneira violenta e naturalizada que uma sociedade heteronormativa representa os gêneros em seu imaginário: um escancarado binarismo escamoteador da história que foi construída e eternizada ao longo dos séculos, como forma de justificar essa arbitrária diferença entre os gêneros: força/fraqueza; dentro/fora; penetração/receptáculo; feminino/masculino. Como muito bem aponta Pierre Bourdieu (2012): “[...] aquilo que, na história, aparece como eterno não é mais que o produto de um trabalho de eternização que compete a instituições interligadas tais como a família, a igreja, a escola” (p. 7). A proposta de Bourdieu é clara: devolver para a história essa relação entre os gêneros que a visão tradicional naturalista tenta arrancar. A história é feita de ações, e somos, todos, agentes históricos. A proposta de Bourdieu (2012) é um levante “contra estas forças históricas de des-historicização que deve orientar-se, prioritariamente, uma iniciativa de mobilização visando repor em marcha a história, neutralizando os mecanismos de neutralização da história” (p. 7). Tal marca/proposta verificamos em Lukas, em seu gesto político e estético de transversalidade na tradição, o que marca de forma potente seu levante contra o ideal de neutralização da história, sem, evidentemente, negar a história.

Outro momento importante que destaco como gesto de reparação e de decolonização é a performance/ato político transgressor do luto. Ao performar a prece para a Misericórdia de Deus, à Jesus e a Virgem Maria, penteando seus longos cabelos negros, Lukas convoca seu direito à fé, como qualquer outro que crê, ao mesmo tempo em que compartilha conosco a

dor pela violência em ter que exigir seu direito de partilhar da fé. Sua corpa não esconde a precariedade da vida, que ecoa no grito para que o escutem, todos! Um grito para que vejam que sua corpa é real, que as corpas muxes existem. Um ato de desagravo a “los putos del mundo”, como diz a artista, pois seu único capital é se fazer escutar. A dança, a arte, declara, é o que dá credibilidade à sua corpa, ao desejo e à dor de tantas outras corpas muxes: “Não esqueçam que quem está em cena é um puto, um gay, ele mesmo e não um personagem”, e completa:

A imagem em Réquiem pode parecer bonita. Qualquer um pode esquecer que quem está ali é um Muxe, quem está em cena é um gay que muitas vezes foi segregado, discriminado, ridicularizado, subalternizado, etc. Então, o que eu digo é que a dança pode estar muito bonita, o texto muito bonito e que emoção, mas não esqueçam que quem está ali não é um ator, sou eu, é minha subjetividade, é minha história. É a história de minha comunidade, é a história de minha ascendência étnica. Quando digo “minha história” é a história de muitos outros e muitas outras que em outros contextos, e eu pude me dar essa liberdade, não podem fazê-lo. Por isso eu quero que, para além da questão ética, não esqueça que é um rito de desagravo, não esqueçam essa corresponsabilidade, porque como cidadãos creio que esta é uma corresponsabilidade que a todos e a todas nos toca⁷.

“Réquiem para un Alcaraván” é uma estratégia, um movimento para a desidentificação política e estética com o SRH, escavando por dentro as tradições do Istmo e devolvendo historicidade ao que foi naturalizado como diferença de gênero. Ao mesmo tempo em que afirma a identidade *muxe* em seu vínculo com a cultura, com a tradição, sua performance alarga esse vínculo, explorando a sexualidade e o erotismo dessa corpa. E mais uma vez, Lukas:

Como muxe, sua identidade não vem apenas de dentro, é sempre um fato social e coletivo. [...] a palavra “muxe” não significa qualquer coisa em espanhol – é um termo local que tece muitos fios, como uma tapeçaria: há um fio que representa a masculinidade, um fio de feminilidade – e ainda mais relacionado a costumes e usos, festas e religião, nossos sistemas sociais de dever e obrigação. Então, há um fio de sexualidade. Quando eu combino o traje tradicional das mulheres zapotecas com meu corpo nu, acho que isso nos aproxima desse tipo de complexidade ⁸.

7 Entrevista eletrônica com Antonio Pietro. Junho de 2013. Disponível em: https://www.academia.edu/38574848/_Representación_de_un_muxe_la_identidad_performática_de_Lukas_Avendaño>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

8 Avendaño, Lukas. Disponível em: <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>. Acesso em 10 de outubro de 2021.

CONCLUSÃO

Concluo esse ensaio com a pergunta inevitável: por quais utopias irradiamos, eu e o meu corpo? Para transmutar o corpo numa corpa, corpo dançante, visualidade irrepresentável pelo SRH é necessário um trabalho afetivo sobre os corpos, ativando nossa corresponsabilidade histórica, como agentes da história. Provocamos estados afetivos e desenhamos mapas de afetos a partir do acontecimento que se dá num encontro, entre os corpos. Povoamos o mundo com representações e utopias, na invenção de realidades que irão se dobrar sobre todos os corpos, sobre as subjetividades. Um corpo pode se fazer penetrável ou impenetrável aos afetos e às emoções? Um corpo pode se blindar ou, ao contrário, não denegar sua vulnerabilidade às forças? Essa diferença é fundamental, pois a potência do corpo está em seu poder de afetar e de ser afetado. É na vulnerabilidade que o corpo se faz corpa, transmutando estados afetivos passivos, em estados afetivos ativos. O corpo é a tarefa contra as crenças afetivas que resistem à mobilidade! A tarefa nanopolítica do corpo é resistir, em sua vulnerabilidade, ao projeto de dominação dos corpos tanto nos planos político, social, econômico como afetivo. O corpo é a tarefa contra todo real intimidante, imperativo de uma submissão. As emoções são crenças e somos nossos estados afetivos, nosso imaginário e nossas utopias. Mudar nossa cartografia de afetos é também transformar nossos desejos e necessidades, e além disso, é desautorizar o real intimidante a falar em nós e por nós. A tarefa nanopolítica do corpo é se fazer corpa, em uma anatomia furtiva de afetos. Dançar um bailado ao revés do SRH, no delírio reivindicante da corpa, por utopias pela vida, por toda existência.

É contra o desaparecimento das utopias do corpo que a dança e o teatro podem abrir espaço para uma anatomia furtiva dos afetos, contra um mundo demasiadamente real, neste experimentar-se para tornar-se corpo em diferença com o mundo e ao mesmo tempo um corpo-mundo. Corpo dançante, anatomia furtiva de afetos, corpo biopotente, avesso às classificações representativas e suas divisões binárias. O gesto para um reencantamento do mundo, de todo o mundo, descarrilhando a realidade institucionalizada, é a dança de um corpo dançante: dança às avessas do corpo domesticado, de um corpo social e histórico que se diz a-histórico. Nesta cena encantada, de um mundo às avessas das hierarquias de gênero, de forma e conteúdo, haverá lugar para todo mundo e suas corpas? Cena de uma utopia? Sim, mas imperativa para qualquer mudança de direção e de paisagem.

REFERÊNCIAS

- Andrade, O. (1972). Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias: manifestos, teses de concursos e ensaios (p. 195). *Civilização brasileira*.
- Artaud, A. (2004). Oeuvres. *Quarto Gallimard*.
- Avendaño, L. [Betevé]. (04 de julho de 2018). *Entrevista a Lukas Avendaño, performer i antropòleg muxe - Terrícoles* | betevé [Arquivo de vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=UejJeyPFbAM>.
- Avendaño, L. (2016). *Réquiem para un Alcaraván, Canadá 2015* [Arquivo de vídeo]. Vimeo. <https://vimeo.com/152631668>.
- Avendaño, L. (s.f.). Dez artistas indígenas queer falam sobre a origem de suas inspirações. Recuperado em 10 de outubro de 2021 de <https://goianinha.org/ultimas-noticias/dez-artistas-indigenas-queer-falam-sobre-a-origem-de-suas-inspiracoes/>
- Bourdieu, P. (2012). A dominação masculina. Bertrand Brasil.
- Butler, J. (2011). Vida precária. *Revista Contemporânea*, UFSCar, 1(1), 24.
- Dardeau, D. (2015). A questão do sujeito na filosofia de Emmanuel Lévinas: uma abordagem crítica sob a ótica derridiana. *Filosofia e Educação* [rfe], 7(2), 173. <https://doi.org/10.20396/rfe.v7i2.8637553>
- Derrida, J. (2002). A escritura e a diferença. *Perspectiva*.
- Grossman, É. (2003). *Artaud, "l'aliéné authentique"*. Farrago.
- Kristeva, J. (1980). *Pouvoirs de l'horreur : Essai sur l'abjection*. Éditions du Seuil.
- Nancy, J.-L. (2012). 58 indícios sobre o corpo. *Revista UFMG*, 19(1 e 2), 42-57. <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2012.2710>
- Ribeiro, M. (2021). O corpo Biopotente. *Anais Simpósio Reflexões cênicas Contemporâneas - Lume e PPG Artes da cena*, 6. <https://gongo.nics.unicamp.br/revistadigital/index.php/simposiorfc/article/view/729>
- Ribeiro, M. (2021). A escolha política de Medeia: um levante esquecido contra o Sistema de Representação Heterossexual (SRH). *Pitágoras* 500, 11(2), 49–63. <https://doi.org/10.20396/pita.v11i2.8667109>
- Stambaugh, A. P. (2014). "RepresentaXión" de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review*.

EL “CUERPO-MARIONETA” EN EL TEATRO JAPONÉS

Scarlett Siqueira Do Valle

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0002-2193-6591>

Scarlett Siqueira Do Valle, doctoranda en Comunicación y Semiótica de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo, Brasil. Magíster en Artes Escénicas por la Escola Superior de Artes Célia Helena, São Paulo, Brasil.

Correo electrónico: scarlettdoalle@gmail.com

Recibido: 18/05/2022

Aceptado: 11/07/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.008>

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo discutir las investigaciones y los descubrimientos artísticos sobre el “cuerpo-marioneta”. El texto contiene notas y preguntas extraídas del diario de trabajo de la autora a partir de las actividades de su grupo de estudio. En 2019, este grupo vinculado a la maestría de la Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examinó la resignificación del cuerpo del actor en forma de cuerpo-marioneta, principalmente a partir del estilo *Ningyō buri* del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku* y en la película *Tambours sur la digue* (Tambores en el dique) del Théâtre du Soleil. En términos conceptuales, el trabajo se nutrió de Meyerhold, Oida, Kusano y Greiner.

Palabras clave: Ariane Mnouchkine, cuerpo-marioneta, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

O “CORPO-MARIONETE” NO TEATRO JAPONÊS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo discorrer sobre as investigações e as descobertas artísticas do corpo-marionete. Este texto é atravessado por anotações e indagações extraídas do diário de trabalho da autora a partir das atividades de seu Grupo de Estudos. Em 2019, este grupo vinculado ao mestrado da Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examinou a resignificação do corpo do ator em forma de corpo-marionete, sobretudo a partir do estilo *Ningyō buri* do *Kabuki*, inspirado no *Bunraku* e no filme *Tambours sur la digue* (Tambores sobre o dique) do Théâtre du Soleil. Em termos conceituais dialogou com Meyerhold, Oida, Kusano e Greiner.

Palavras-chave: Ariane Mnouchkine, corpo-marionete, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

THE “PUPPET-BODY” IN JAPANESE THEATER

ABSTRACT

This article aims to discuss artistic research and discovery on the “puppet-body.” This text contains notes and questions extracted from the author's work diary from the activities of her Study Group. In 2019, this Group, linked to the Master's Degree of the Escola Superior de Artes Célia Helena (ESCH-SP) examined the resignification of the body of the actor in body-puppet form mainly from the *Ningyō buri* style of *Kabuki*, inspired by the *Bunraku* and the filmed stage show *Tambours sur la digue* (*Drums on the Dam*) of the Théâtre du Soleil. In conceptual terms, our work took from Meyerhold, Oida, Kusano, and Greiner.

Keywords: Ariane Mnouchkine, puppet-body, Bunraku, Kabuki, Meyerhold, Théâtre du Soleil

EL CUERPO-MARIONETA¹ EN EL TEATRO JAPONÉS

“El escenario es el páramo de lo sublime”.
Ariane Mnouchkine

Este artículo se basa en la tesis de maestría titulada *En el camino hacia el Bushido encontré a Hana Sakura* que examinó la traducción y resignificación del cuerpo del actor en forma de “cuerpo-marioneta” en relación con el estilo *Ningyō buri*² del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku* y la película-espectáculo *Tambores en el dique*³ del Théâtre du Soleil⁴. La formación del grupo de estudio que realizó la investigación tuvo como objetivo desarrollar el propio camino de aprendizaje (*Dō*) a través de un movimiento híbrido, que proponía un cruce entre la investigación de la directora Ariane Mnouchkine⁵, con los teatros japoneses *Kabuki*⁶ y *Bunraku*⁷, y la trayectoria del investigador, dramaturgo y director Vsevolod Meyerhold⁸. Este proceso produjo varios resultados parciales de investigación relacionados con nuevos procedimientos, además de reflexiones sobre cómo desarrollar el trabajo corporal a través del estudio de marionetas de *Kabuki* estilo *Ningyō buri* para traducir y resignificar la biomecánica de Meyerhold, tema que será analizado a continuación.

El arte de la manipulación de muñecos es una de las técnicas más antiguas del mundo y en Japón el *Bunraku* es uno de los teatros de marionetas. Esta técnica nació junto con el teatro *Kabuki* en la época del Japón feudal. Tradicionalmente, el teatro de marionetas aparecía en los templos sintoístas y budistas en los rituales religiosos. La idea de animismo que proviene del sintoísmo, en el que no existe dualismo entre lo inanimado y lo animado, contribuyó al éxito del teatro de marionetas japonés. A lo largo de los años, los marionetistas de estos templos comenzaron a recorrer Japón, divirtiendo a niños y adultos por igual con sus sencillas historias.

Se debe destacar que las marionetas en esa época eran de simple manipulación, pues recién en el siglo XIV los títeres comenzaron a ser movidos por hilos. En los siglos posteriores, se desarrolló una técnica y una composición más compleja, con más de un manipulador, para

- 1 El término *cuerpo-marioneta* es una traducción y reinterpretación del término “marionetización” del actor, utilizado en el teatro de marionetas para referirse al títere como modelo de preparación y actuación del actor en escena.
- 2 El estilo *Ningyō buri* del *Kabuki* se convirtió en una actuación en la que el actor de *Kabuki* actuaba "como una marioneta" mientras otros actores lo manipulaban como marionetistas de *Bunraku*. Esta representación se dio en algunas adaptaciones de obras *maruhonmono* que originalmente fueron escritas para representar el teatro de marionetas (Gunji, 1985).
- 3 Espectáculo *Tambours sur la dique* interpretado por el Théâtre du Soleil en 1999. La película se estrenó en 2002. La obra, escrita por Hélène Cixous, cuenta la historia de un pueblo, en alguna parte de Asia, dominado por el Shogun, Sr. Khang. Debido a las fuertes tormentas y a la amenaza de una grave inundación que provocaría un gran desastre, el administrador del pueblo tendrá que tomar una decisión, romper el dique norte y destruir la parte financiera o romper el dique sur, acabando con la cultura del lugar. Ante la indecisión de los gobernantes y la proximidad de una fatalidad, el pueblo, a través de la hija del vidente Duan, decide comandar a un grupo de tamborileros en la parte alta del poblado para advertir a la población de la inminencia de una tragedia.
- 4 El Théâtre du Soleil fue fundado por la directora Ariane Mnouchkine en Francia en 1964, a través de un peculiar modelo de estructura teatral en forma de compañía. Está ubicado en una antigua fábrica de municiones en el área de Vincennes llamada Cartoucherie, al este de París, Francia.
- 5 Ariane Mnouchkine nació en Boulogne-Billancourt el 3 de marzo de 1939. Fundadora y directora francesa del Théâtre du Soleil. En los años 60 realiza su primer viaje a Oriente, adquiriendo influencias del teatro asiático.
- 6 El *Kabuki* es el teatro popular japonés hecho por personas del pueblo y para el pueblo (...) un movimiento de abajo hacia arriba (Kusano, 1993, p. 21). *Kabuki* es vanguardia al extremo. El adjetivo *Kabuki* es (...) algo excéntrico o tendencia de vanguardia, inclinación acentuada para gustos inusitados (...) (Kusano, 1993, p. 3).
- 7 El *Bunraku* es un teatro de marionetas nacido junto con el teatro *Kabuki* en la época del Japón feudal.
- 8 Vsevolod Meyerhold, nacido en Penza, Rusia, era de ascendencia ruso-alemana. El actor, dramaturgo y director ruso-soviético transitó por las diferentes formas antiguas de teatro. Meyerhold se encontró con la *commedia dell'arte*, el teatro de feria o *balagan* y el teatro japonés, a partir del cual realizó una investigación sistemática de muchas obras de *Kabuki* y *Nō* que lo inspiraron para construir una escena poética con una estética liberada del realismo, restableciendo la teatralidad a través de la convención teatral. Para llevar a cabo sus trabajos artísticos utilizó un sistema de entrenamiento de actores, al que denominó “biomecánica”, con el objetivo de investigar un conjunto de ejercicios que dotaban al actor meyerholdiano de extrema precisión y armonía de movimientos, además de ligereza y movilidad.

dar movimientos análogos a los humanos (Kusano, 1993). El teatro *Bunraku*, como explica Matsuda, “[...] se llama *ningyō-joruri* y su significado ‘placeres literarios’”⁹ (Matsuda, 2016, p. 127). Este teatro de marionetas, creado por y para los japoneses, se hizo popular no solo en Japón, sino en todo el mundo, especialmente por el grado de refinamiento en el manejo de estas marionetas gigantes hechas de madera, que miden de 90 a 120 cm y pesan de 5 a 25 kg (Matsuda, 2016, p. 133), muchas veces representando un realismo aterrador.

Sin embargo, con una mirada detallada y profunda a la historia y el desarrollo del *Kabuki* y el *Bunraku*, podemos llegar a la conclusión explícita por Darci Kusano en la introducción a su libro: “[...] el *Bunraku* y el *Kabuki* nacieron y se desarrollaron en paralelo durante varias décadas, recibiendo influencias mutuas, tanto en su repertorio como en su interpretación”¹⁰ (Kusano, 1993, p. XXXI). Por ello, los actores del teatro *Kabuki* llegaron a un estilo de actuación similar al del *Bunraku* y utilizan varios elementos del mismo.

El estilo de actuación *Kabuki del Ningyō buri* fue utilizado por los actores del Théâtre du Soleil para la producción del espectáculo y la película *Tambores en el dique*, en la que los personajes son marionetas manipuladas por marionetistas. En esta obra, emplearon el procedimiento denominado *ningyōmi* (cuerpo de títere), es decir, el títere humano manipulado por tres actores vestidos de negro, llamados *kōken*. Uno de los movimientos de gran repercusión en el público del *Ningyō buri* es el estilo de *ushiroburi* (movimiento hacia atrás) (Kusano, 1993). En *Tambores sobre el dique*, observamos que, cuando un personaje abandona la escena, uno de los *partners* lo lleva hacia atrás como si estuviera flotando.

En esta búsqueda, la directora Ariane Mnouchkine trabajó los cuerpos de los marionetistas y manipuladores hasta alcanzar, por momentos, lo que puede considerarse la perfección técnica, teniendo, además de un intenso trabajo psicofísico, un intercambio energético entre los actores. El timing entre los actores debe ser preciso y no es solo a través del movimiento repetitivo que se alcanza la perfección, sino también a través del trabajo energético entre los actores. Podemos observar en la película-espectáculo que, entre los actores, la marioneta y el manipulador, los intercambios de miradas son mínimos, solo conectados por el ritmo del sonido, los movimientos corporales y la radiación de energía de cada uno. Cuando hay armonía entre los dos –una sintonía fina– significa que el actor ha logrado tocar al espectador.

Para transformar a sus actores en notables manipuladores, llamados *kōken* (Picon-Vallin, 2017, p. 360), capaces de manipular a las marionetas-actores con gran armonía, mediante la técnica del teatro *Bunraku*, las marionetas deben ser movidas en cuatro puntos: cabeza, tronco, brazos y piernas. Ariane Mnouchkine tuvo que mejorar tanto la fuerza física como la fortaleza mental de sus actores, de acuerdo con su relato:

Debían pasar de una inmovilidad a otra, siempre con movimientos oblicuos, para dar la impresión de que flotaban sobre la tierra, que volaban.

9 “[...] é chamado de *ningyō-joruri* e seu significado ‘prazeres literários’” (Matsuda, 2016, p. 127).

10 “[...] *bunraku* e *kabuki* nasceram e desenvolvem-se paralelamente por várias décadas, recebendo influências mútuas, tanto no seu repertório quanto na atuação” (Kusano, 1993, p. XXXI).

A veces no podían soportarlo más. Pero es por eso que pudieron olvidarse de sí mismos y luego disfrutar. ¡Porque es un placer sublime, aun así!¹¹ (Mnouchkine, 2011, p. 179)

En la película-espectáculo *Tambores en el dique* del *Théâtre du Soleil*, se puede ver el intenso trabajo corporal de los actores-marionetas, tal como lo describe Mnouchkine. Los actores realizan movimientos tan similares a los de los muñecos *Bunraku* de madera que el espectador no está seguro de si son marionetas o actores. La destreza de los manipuladores es admirable; todos están cubiertos de negro de la cabeza a los pies, mostrando una destreza y armonía con su *partner*, imprescindibles para la construcción de la poética de la pieza.

Cuando empezamos a conformar el grupo de estudio y a transitar el *camino del aprendizaje (Dō)*, además de estar influenciados por la vida y obra de Ariane Mnouchkine, el cine-espectáculo y el teatro japonés, teníamos como objetivo construir nuestra propia lengua traduciendo y resignificando. ¿Qué sería el *kabuki*? ¿Qué es el estilo *Ningyō buri*? ¿Qué sería el *Bunraku*? ¿Cómo serían los títeres de este teatro? ¿Qué serían los *kōken*? ¿Cómo habrían influido estos estilos teatrales en la directora Mnouchkine y el *Soleil*? ¿Qué podría sacar el grupo de estudio de toda esta investigación? ¿Seríamos capaces de traducir y resignificar las creaciones artísticas que queríamos desarrollar?

A continuación, se describen brevemente los procesos de creación y preparación teatral que resultaron en el desarrollo de un recorrido artístico del *cuerpo-marioneta*.

GRUPO DE ESTUDIO: EL CUERPO-MARIONETA COMO CAMINO PARA EL AUTOCONOCIMIENTO CORPORAL

“Si la marioneta es al menos la imagen del actor ideal, es necesario intentar adquirir las virtudes de la marioneta ideal”.
Étienne Decroux

La primera fase del grupo¹² tuvo como proceso el autoconocimiento y la interrelación de los participantes. Mejoramos y descubrimos algunas formas del teatro japonés a través de los caminos recorridos por Mnouchkine y Meyerhold, y las traducimos en formas artísticas para luego resignificarlas a nuestras inclinaciones. Cada uno de nosotros, con nuestras diferencias y similitudes, construimos, en cada encuentro, el *camino de aprendizaje (Dō)* del grupo, que culminó en un *sketch* artístico. El actor japonés Yoshi Oida, quien fue una de las inspiraciones del grupo, escribió sobre el cultivo de la flor del artista (*hanana*¹³, como la llamó Zeami):

Un maestro Zen observó una vez que, al nacer, cada ser humano contiene una semilla, que puede convertirse en la “flor” de la divinidad. Pensar

11 “Tinham que passar de imobilidade a outra sempre com deslocamentos oblíquos, para dar a impressão de que estavam flutuando sobre a terra, de que estavam voando.

Às vezes, eles não aguentavam mais. Mas por isso conseguiam esquecer deles mesmos, e logo ter prazer. Pois se trata de um prazer sublime, mesmo assim!” (Mnouchkine, 2011, p. 179)

12 Grupo de estudio con la coordinación de Scarlett do Valle y supervisión del orientador Dr. Daves Otani del Máster Profesional de Artes Escénicas de la ESCH. El grupo, que tuvo como participantes a los actores Patrick Villela, Roberta Lisa y Bia Bento, trabajó de 2018 a 2019 con el cuerpo de marionetas y muñecos, por ejemplo, con el estilo *Ningyō Buri*.

13 *Hanana o Hana* (Flor) para Zeami Motokiyo es “(...) la vida del *Nō*” (Kusano, 1988). La ejecución de la noción de flor es tanto un principio estético como la búsqueda de un cultivo espiritual artístico en todos los aspectos del teatro *Nō*.

las actitudes divinas como si fueran una especie de “lluvia” hace que la semilla germine y crezca. La comprensión de la divinidad es la “flor” que a su vez produce el “fruto” de la iluminación. Esta “flor” es la misma que la del actor. Una vez que comencemos a estudiar en la infancia, cada edad traerá una comprensión nueva y más profunda de lo que significa ser actor. Nos miramos con objetividad, analizamos nuestra capacidad, nos entrenamos, nos buscamos, estudiamos y luego, cuando se abre la “flor”, luchamos por conservarla. Y la seguimos alimentando para que no se marchite y muera¹⁴. (Oida, 2001, p. 164-165)

Así, el recorrido del cuerpo-marioneta observado en el estilo *Ningyō buri* del *Kabuki* fue retraducido para ser utilizado en los movimientos de las marionetas con los *kōken* adaptados para la película *Tambores en el dique*. Fue el camino que utilizamos en un *sketch*-entrenamiento de los actores del grupo, en el que desarrollamos una secuencia de movimientos para el personaje-marioneta Kumiko, interpretado por la actriz Bia Bento¹⁵ y manipulado por el personaje Alexander, interpretado por el actor Patrick Villela¹⁶, como *kōken*. Sin embargo, para este *sketch*, el actor que fue *partner* no usó una vestimenta negra, sino que se quedó con el traje del personaje al momento de la manipulación de la actriz.

Para que la actriz interpretara al personaje de la marioneta, desarrollamos el entrenamiento que llamamos “cuerpo-marioneta”. Empezamos con micromovimientos como mirar, parpadear y mover la cabeza “como si fuera una marioneta”, hasta pasar a macromovimientos como caminar, sentarse y recoger objetos. Luego, empezamos a entrenar con el *partner* (*kōken*), dejándose conducir sin perder el tono muscular o la sincronía de movimientos, deslizándose por el ambiente en conexión con el *kōken*. El actor, a su vez,

► **Figura 1: los actores Patrick Villela y Beatriz Bento practican el movimiento para llegar al cuerpo-marioneta y su *kōken*. Fuente: archivo personal.**



14 “Um mestre zen uma vez observou que, no momento do nascimento, cada ser humano contém uma semente, a qual pode crescer e se transformar na “flor” da divindade. Pensar nas atitudes divinas como se fossem um tipo de “chuva” faz com que a semente germine e cresça. A compreensão da divindade é a “flor”, que, por sua vez, produz o “fruto” da iluminação. Essa “flor” é a mesma que aquela do ator. Uma vez que tivermos começado a estudar na infância, cada idade trará uma compreensão nova e aprofundada do que significa ser ator. Olhamos para nós mesmos objetivamente, analisando nossa habilidade, treinamos, buscamos a nós mesmos, estudamos, e então, quando a “flor” se abre, batalhamos para mantê-la. E continuamos a alimentá-la, de maneira que não murche nem morra”. (Oida, 2001, p. 164-165)

15 Bia Bento, actriz formada en la Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH.

16 Patrick Villela, actualmente se reconoce como una mujer trans que se llama Patrícia Villela, actriz formada en la Escola Superior de Artes Célia Helena - ESCH.

► **Figura 2: los actores Patrick Villela y Bia Bento ensayan el movimiento del cuerpo-marioneta y su *kōken*. Fuente: archivo personal.**

ponía en flujo su peso y el de la actriz al caminar y, durante el reposo, investigaba las cavidades de la cadera, la mano y los pies.

Resultó ser un trabajo corporal e interpretativo interesante y enriquecedor, dado que pudimos realizarlo sin ninguna ayuda ni equipo, solo con la armonía (sintonía) de los dos actores. Cuando no estaban afinados, los movimientos no eran precisos y cometíamos algunos errores. Cuando estaban concentrados y energéticamente conectados, teníamos la verdadera flor (*hanana*) del arte del actor, como escribió Zeami.

Para desarrollar una comprensión práctica del *cuerpo-marioneta* o marionetización del actor, necesitamos comprender las formas en que el actor-manipulador o *kōken* articula la marioneta para que su preparación corporal sea consciente. El cuerpo-marioneta trabaja con la relación animado-inanimado como vínculo entre almas o vidas y no como una subordinación o jerarquía del actor-manipulador o de la marioneta en relación con el otro. La palabra *animación* proviene del verbo animar, derivado de la palabra del latín *anima*, que tiene el sentido de aire, soplo, alma, vida. *Anima* también forma parte de la etimología del animismo.

Empezamos a caminar por un pequeño sendero que derivó en el grupo de estudio sobre el cuerpo-marioneta, al estilo inspirado en el *Ningyō buri* del *Kabuki*, inspirado en el *Bunraku*, y que se convirtió en nuestro *camino del aprendizaje (Dō)*. No solo queríamos reproducir, sino que queríamos encontrar nuestras propias herramientas y ejercicios para traducir, resignificar y utilizar en nuestra trayectoria. El objetivo del grupo no era, pues, crear algo nuevo o reproducir una forma teatral reconocida, sino encontrar el *camino del aprendizaje (Dō)*, tanto en lo que respecta al grupo como en lo que respecta a cada uno de sus miembros. Nuestro interés estaba en el proceso y autoconocimiento personal y profesional a través de la traducción y resignificación de caminos. Partimos de la premisa de que no hay nada totalmente nuevo o que no hay nada que no pueda resignificarse desde nuestra visión de mundo.

En la segunda fase del grupo de estudio, yo como directora junto al actor Patrick ejercitamos la biomecánica de Vsevolod Meyerhold a través del *cuerpo-marioneta*.



(...) algunos principios de marionetización (o volverse marioneta) del actor, en el que el modelo actoral es un movimiento que explora mucho la función mecánica del cuerpo, no en el sentido de acercar al actor a una máquina o robotizarlo, sino en el sentido de utilizar la biomecánica de forma económica, sintética y precisa. Con este recurso, la antinomia entre animado e inanimado no es tan evidente en cuanto a la ejecución del movimiento, ya que existe un patrón de ejecución del movimiento realizado tanto por títeres como por actores.¹⁷ (Balardim, 2013, p. 164)

Las investigaciones del director ruso-soviético estaban basadas en conceptos conflictivos como vida y mecanismo, concreto y abstracto, seres animados e inanimados. Él les enseñaba a sus actores que “el actor debe ser dual, al mismo tiempo marioneta y ser vivo”¹⁸ (Abensour, 2011, p. 262). Vale la pena aclarar que no somos expertos en biomecánica, por lo que fuimos autodidactas en las investigaciones realizadas antes y durante la investigación del grupo sobre Meyerhold y sus estudios¹⁹. Para no centrarnos solo en los estudios del director y tener una mirada más personal sobre la biomecánica, elaboramos un movimiento híbrido de este proceso, es decir, decidimos mirar nuestra vida cotidiana, traducirla y darle un nuevo significado, para crear nuevos estudios de biomecánica.

Se le pidió al actor Patrick que observará su vida cotidiana y extrajera de su vida dos ejercicios de biomecánica, observando los estudios *Piedra y Tiro con arco*. Para ello, seleccionamos movimientos que pudieran traducirse en sus acciones cotidianas. Así, el actor Patrick desarrolló los ejercicios tomados de su propia vida para trabajar un lenguaje artístico, utilizando la visión de la directora Ariane Mnouchkine sobre cómo traducir las formas artísticas y llevarlas a su realidad. Esto se llevó a cabo de acuerdo con el pensamiento de Meyerhold sobre sus estudios, generado en la vida cotidiana. De esa traducción de la biomecánica surgieron los estudios *Busão (autobús)* y *Hacer la cama*.

Los estudios se creaban a partir de una acción dramática concreta, a partir de temas o motivos sencillos (o cotidianos), de pequeños relatos, de aventuras o incluso de alguna obra literaria. A partir del vocabulario técnico, recogido de las improvisaciones individuales, y de la elección de los temas, los actores deben saber y poder responder a las preguntas:

► **Figura 3: el actor Patrick Villela entrena en el estudio biomecánico.**
Fuente: archivo personal.



17 “(...) alguns princípios de marionetização do ator, no qual o modelo de atuação é uma movimentação que explora muito da função mecânica do corpo, não no sentido de aproximar o ator de uma máquina ou robotizá-lo, mas no sentido de utilizar a biomecânica de forma econômica, sintética e precisa. Com esse recurso, a antinomia entre animado e inanimado não se apresenta tão evidente em termos de execução de movimento, uma vez que passa a existir um padrão de execução de movimentos desempenhado tanto por bonecos como por atores”. (Balardim, 2013, p. 164)

18 “O ator deve ser duplo, ao mesmo tempo marionete e ser vivo”. (Abensour, 2011, p. 262).

19 El uso de los términos *estudios* o *ejercicios* en español en este artículo implica la interpretación de la profesora Maria Thais Lima Santos en su libro sobre la palabra rusa *étyúd*, que deriva del francés *étude*. Como señala Maria Thais, la palabra *estudio* “tiene una rica traducción en el teatro ruso y no podemos precisar quién estableció por primera vez el concepto “(...) Podemos definirlo como una improvisación dentro de una estructura”. (Santos, 2009, p. 148)

¿Qué quiero? ¿cómo debo actuar y qué hago para conseguirlo? ¿Qué quiero del compañero, qué lo provocó, qué obtengo de él, cómo reaccionó? (...) Era una forma de aprehender su significado y permitir al actor improvisar²⁰. (Santos, 2009, p. 148)

Comenzamos por el estudio *Piedra*, porque era uno de los ejercicios con movimientos más redondos y, por eso, implicaría más delicadeza del actor para transformar su cuerpo en cuerpo-marioneta. Todo el trabajo consistió en transformar los movimientos curvos en movimientos más rectos. Así, la estrategia de entrenamiento fue descomponer todo el estudio en micromovimientos con velocidades diferentes para trabajar la incorporación de todo ejercicio en movimientos compatibles con el del cuerpo-marioneta. Recordemos que Meyerhold utilizó una marioneta javanesa, como señala Eisenstein en su libro, para mostrar un ejercicio de biomecánica que acababa de formular (Eisenstein, 1992).

Cuando retornamos los estudios del cuerpo del actor como cuerpo-marioneta sin el *kōken*, nos dimos cuenta de que había una tendencia a realizar movimientos muy rígidos y robóticos, como los del muñeco infantil llamado *playmobil*. Aunque entendemos que los movimientos de una marioneta son movimientos rígidos y los de los estudios de biomecánica también, necesitábamos entender más a fondo los movimientos internos de una marioneta sin el *kōken*. Varias dudas surgieron durante y después del entrenamiento. ¿El cuerpo del actor debería trabajar con micromovimientos en flujo con el ambiente? El actor debe desarrollar un “estar en el fluir”, como describe Christine Greiner, lo que marcaría la relación entre el interior y el exterior del cuerpo. “La percepción de que el cuerpo no está separado de la naturaleza, ni del cosmos”²¹ (Greiner, 2015, p. 26). ¿Deberíamos haber hecho más ejercicios sobre la percepción, el estudio y el uso de la marioneta por parte del artista, ya que el actor-animador puede manipularla a partir de un movimiento a través de la columna? ¿Sería una falta del artista-manipulador? ¿Conseguiríamos realizar los estudios con el *kōken*? ¿Cuál sería el movimiento del eje de una marioneta para que el cuerpo-marioneta del actor fluya? ¿El movimiento viene del eje del actor, más precisamente de la columna?

Necesitábamos, quizás, investigar las marionetas con hilos, porque los hilos cuando se manipulan con maestría dan movimientos similares al movimiento del cuerpo humano. Sin embargo, las marionetas del *Bunraku* están construidas para ser manipuladas con las manos y los pies, pero también tienen hilos o cables en su constitución, por lo que el proceso y el entrenamiento serían un poco diferentes. Tal vez el entrenamiento del cuerpo-marioneta debería incorporar estos dos modos de manipulación de marionetas.

Al igual que en el entrenamiento desarrollado en la primera parte del grupo de estudio con la actriz Bia Bento, iniciamos el ejercicio de *Tiro con arco* y observamos las manos, porque las manos de una marioneta tienen movimientos más firmes que las humanas. En nuestros estudios con marionetas nos dimos cuenta de que las manos y los pies son importantes para dar más veracidad en la transformación del cuerpo del actor en cuerpo de marioneta. En el estudio *Busão (autobús)*, trabajamos el movimiento de la cabeza “como si fuera” una

20 “Os estudos eram criados com base em uma ação dramática concreta, retirada de temas ou motivos simples (ou cotidianos), de pequenas histórias de aventuras ou, ainda, de alguma obra literária. A partir do vocabulário técnico, recolhido dos improvisos individuais, e da eleição dos temas, os atores deveriam saber e poder responder às perguntas: o que quero, como devo agir, e o que faço para isso? O que pretendo do parceiro, o que causou a ele, o que recebo dele, como reajo? (...) Era um modo de apreender o seu significado e de capacitar o ator para o improviso”. (Santos, 2009, p. 148)

21 “(...) estar no fluxo, como descreve Christine Greiner, que seria marca a relação entre dentro e fora do corpo. A percepção que o corpo não está apartado da natureza, nem do cosmos”. (Greiner, 2015, p. 26).

marioneta. No debíamos realizar un movimiento lento y detenido, sino un movimiento seco, sin parar. Primero debe llegar la mirada, luego la cabeza, y si el actor parpadea, debe ser un parpadeo marcado, lento y firme.

El ejercicio Hacer la cama es uno de los estudios más detallados y extensos. ¿Cómo tirar la moneda siendo marioneta? ¿Cómo caer sin mover tanto la espalda? ¿Cómo agarrar las almohadas? Encontramos soluciones a algunos de los problemas que detectamos, como utilizar seiza (la forma tradicional japonesa de sentarse sobre las rodillas) cuando el actor Patrick Villela lanzaba una moneda sobre la cama imaginaria. Este fue el ejercicio más intenso con exigencias corporales muy altas, con varias partes de sentadillas, movimientos más pendulares como tirar la almohada imaginaria, tirar el cuerpo hacia adelante y hacer una especie de flexión, doblar las rodillas, entre otros movimientos corporales, y siempre recordando tener un tronco rígido incluso en movimientos pendulares. En todos los estudios como cuerpo-marioneta, trabajamos el *suri ashi* (marcha japonesa, empleada por las artes marciales; una marcha arrastrada, estancada, pesada, que desarrolla un tempo lento y tranquilo).



► **Figura 4:** *el actor Patrick Villela entrena en el estudio biomecánico.*
Fuente: archivo personal.

ECOS DEL CUERPO-MARIONETA

“La historia del cuerpo en movimiento es también la historia del movimiento imaginado que se corporifica en la acción”.
Christine Greiner

El grupo de estudio llegó a su fin con la sustentación de la tesis de maestría de la autora en 2019, pero la investigación sobre el cuerpo-marioneta continúa reverberando en mi entrenamiento corporal y en mis investigaciones artísticas, como la utilización del cuerpo-marioneta de acuerdo con el proceso de autoconocimiento a través de nuestras relaciones con el ambiente, de cómo afectamos y somos afectados, de qué formas podemos ser atravesados por la empatía y alteridad rompiendo con dicotomías como inanimado/animado y Oriente/Occidente, y la aplicación del concepto de “traducción” en los lenguajes teatrales tradicionales para ser reinterpretados de una manera inteligible y maleable como formas de preparación y construcción artísticas.

Necesitaríamos más tiempo para tener un estudio teórico y práctico más profundo y lograr un resultado robusto. Entendemos que el *camino de aprendizaje (Dō)* es un proceso, en el cual más importante es el camino que el resultado, porque el autoconocimiento se

expande cuando su tiempo es respetado. Podemos observar en el aprendizaje de los teatros japoneses, como el *Bunraku*, que tardan años para que un artista se perfeccione en la técnica de manipulación del muñeco. Se trata del desarrollo del cultivo del aprendizaje o del cultivo personal. Este arte del cultivo, según Zeami, sería perfeccionar un entrenamiento que dure un largo período de tiempo. Lo importante en este aprendizaje era que el artista llegara al punto de convertirse en la cosa misma (Greiner, 2015, p. 35).

Como se analizó en este artículo, el cuerpo-marioneta es un proceso complejo en el que los actores-manipuladores transforman su cuerpo “como si fuera el cuerpo de una marioneta del *Bunraku*”, movido por los actores-manipuladores. En esa línea de pensamiento a través de la *Teoria Corpomídia*²² de Helena Katz y Christine Greiner (2005 y 2015), se podría comprender el cuerpo-marioneta, pues trabaja con las relaciones complejas entre cuerpos animados e inanimados con el ambiente, sus materialidades, diferencias y singularidades. Sus investigaciones resultaron en una mirada al cuerpo, sus interacciones y comunicaciones con el ambiente como cruces de flujos constantes. Como comprende Greiner, “el cuerpo no es cosa o instrumento, sino un *Corpomídia*, creador de cadenas sígnicas que atraviesan todo el tiempo mente-cuerpo-ambiente y ahí se constituye”²³ (Greiner, 2005, p. 116).

El entrenamiento con el cuerpo-marioneta parte de entender que cada cuerpo tiene su historia, su visión del mundo, y cada artista tiene su autoconocimiento. Podemos constatar que los cuerpos permanecen en flujo constante en una red o trama cognitiva discontinua, que está en eterna discontinuidad con el otro.

Tales cadenas perceptivas no respetan las dicotomías abismales Oriente y Occidente, ni habitan entre-lugares, como ha sido discutido por algunos autores que analizan temas como el poscolonialismo.

Prefiero trabajar con la noción de “casi”, trasladando la discusión de los lugares y las cosas de la cultura para los procesos. Las cadenas perceptivas accionan estados que no se ubican en territorios delimitados por nacionalidades o identidades específicas. Solo pueden ser reconocidos en su propia impermanencia y discontinuidad, a partir de lecturas singulares de la vida y el cuerpo.²⁴ (Greiner, 2015, p. 198)

En esos procesos de investigación que tratan con tradiciones surgen preocupaciones recurrentes de que esa mirada externa puede causar una visión sesgada por asimilar conceptos que pueden huir de nuestro dominio en razón de nuestros orígenes. Para comprender este lugar externo, debemos respetar las tradiciones, como hace Ariane Mnouchkine con la tradición japonesa, buscando los puntos con significado para nosotros, en *Kabuki* y *Bunraku*, y que pueden ser traducidos y resignificados para nuestros caminos. Este movimiento híbrido no ocurre de una sola vía, porque estos estudios pueden

22 La *Teoria Corpomídia* fue desarrollada por las investigadoras y profesoras brasileñas Helena Katz y Christine Greiner. “El objetivo de la teoría es trabajar con todos esos tránsitos, flujos simultáneos, comprendiendo el cuerpo como activador de mediaciones”. (Greiner, 2005).

23 “(...) o corpo não é coisa ou instrumento, mas sim um *Corpomídia*, criador de cadeias sígnicas que atravessam o tempo todo mente-corpo-ambiente e aí se constitui” (Greiner, 2005, p. 116).

24 “Tais cadeias perceptivas não respeitam as dicotomias abissais Oriente e Ocidente, nem habitam entre-lugares, como tem sido discutido por alguns autores que analisam temas como pós-colonialismo.

Prefiro trabalhar com a noção de “quase”, deslocando a discussão dos lugares e das coisas da cultura, para os processos. Cadeias perceptivas acionam estados que não se localizam em territórios demarcados por nacionalidades ou identidades específicas. Elas só podem ser reconhecidas em sua própria impermanência e descontinuidade, a partir de leituras singulares da vida e do corpo”. (Greiner, 2015, p. 198)

estimular nuevas investigaciones. Al traducir y resignificar las prácticas, creamos un grupo desarrollando esa mirada bifocal, profunda y práctica para el estilo *Ningyō buri* del teatro *Kabuki* inspirado en el teatro *Bunraku*.

El cuerpo-marioneta, tanto en la práctica como en la teoría, parte de la construcción de un conocimiento sin las dicotomías Oriente y Occidente a partir de entrenamientos que no se localizan en territorios demarcados por nacionalidades e identidades específicas, como describe Christine Greiner. Como se expresa en este artículo, trabajamos con investigadores, artistas y académicos de diferentes lugares y culturas para enriquecer nuestro proceso de traducción, reinterpretación y desarrollo de una línea de pensamiento que ve y oye más allá de un mundo demarcado por fronteras y muros. Fuimos guiados y afectados por personas como Meyerhold, Oida, Kusano, Greiner y, principalmente, por la directora Ariane Mnouchkine.



REFERENCIAS

- Abensour, G. (2011). *Vsevolod Meyerhold ou A Invenção da Encenação*. Perspectiva.
- Balardim, P. (2013). *Desdobramentos do ator, do objeto e do espaço* (Tesis de doctorado, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil). <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/00006e/00006e22.pdf>
- Do Valle, S. (2019). *No caminho do Bushido encontrei Hana sakura* (Disertación de maestría, Escola Superior de Artes Célia Helena–ESCH, São Paulo, Brasil).
- Eisenstein, S. (1992). *Yo Memorias inmorales 2*. Siglo XXI de España Editores.
- Greiner, C. (2015). *Leituras do corpo no Japão – e suas diásporas cognitivas*. N-1 Edições.
- Greiner, C. (2005). *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. Annablume.
- Gunji, M. (1985). *Kabuki*. (J. Bester, trad.). Kondansha International.
- Katz, H. & Greiner, C. (2015). *Arte & Cognição: Corpomídia, Comunicação, Política*. Annablume.
- Kusano, D. (1993). *Teatros Bunraku e Kabuki: uma visada barroca*. Perspectiva.
- Kusano, D. (1988). *O que é Teatro Nô*. Editora Brasiliense.
- Matsuda, J. (2016). *As influências japonesas nos trajes de cena de Ariane Mnouchkine: conceitualização, modelagem e construção* (Disertación de maestría, Escola de Comunicação e Artes – ECA/USP, São Paulo, Brasil).
- Meyerhold, V. (2012). *Do teatro*. Iluminuras.
- Mnouchkine, A. (2011). *A arte do presente*. Cobogó.
- Mnouchkine, A. (Directora). (2002). *Tambours sur la Digue*. [Película]. Le Théâtre du Soleil; Bel Air Media; ARTE France Développement.
- Oida, Y. (2012). *Um ator errante*. Via Lettera.
- Oida, Y. (2007). *O ator invisível*. Via Lettera.
- Picon-Vallin, B. (2017). *O Théâtre du Soleil: os primeiros cinquenta anos*. Perspectiva.
- Santos, M. (2009). Na Cena do Dr. Dapertutto – Poética e pedagogia em V. E. Meierhold, 1911 a 1916. Perspectiva.

EL TEATRO *BUNRAKU*: LA BELLEZA Y LA TRADICIÓN DEL MUNDO DE LAS MARIONETAS JAPONESAS

Violetta Brazhnikova Tsybizova

NOTA SOBRE LA AUTORA

<https://orcid.org/0000-0001-8148-5983>

Violetta Brazhnikova Tsybizova, docente en la Universidad Waseda, Japón. Doctora en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid, España.

Correo electrónico: b.sumire@gmail.com

Recibido: 31/05/2022

Aceptado: 16/08/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.009>

RESUMEN

El objeto del presente trabajo es uno de los tres grandes géneros tradicionales del teatro japonés, el teatro de marionetas *Bunraku*. A lo largo de esta investigación se presenta cómo y dónde surgió el teatro de marionetas en Japón y se observan las razones por las cuáles cambió su estructura de manera sustancial en el siglo XVIII. También se analizan las circunstancias que rodean el cambio del nombre de este género teatral en el siglo XIX. Debido a que entre los estudiosos este género teatral se considera una de las fuentes de las cuales ha bebido el teatro *Kabuki*, entre otras, en este artículo se observa el desarrollo paralelo del teatro de marionetas *Bunraku* y el teatro de los intérpretes humanos *Kabuki* durante los siglos XVII y XVIII. Por ello, además, se mencionan ambos géneros teatrales y se examinan sus similitudes y las diferencias más destacadas entre ambos. Asimismo, se presenta de manera concisa la figura de Chikamatsu Monzaemon, uno de los dramaturgos más importantes de la escena nipona, y se profundiza sobre su influencia en el establecimiento de los valores estéticos que siguen rigiendo el teatro de marionetas todavía en el siglo XXI. También se consideran algunas de las manifestaciones similares en el ámbito de las artes escénicas en España y se indaga en la influencia que ha ejercido el teatro *Bunraku* en las mismas.

Palabras clave: artes escénicas, teatro tradicional, teatro de marionetas, Japón, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon

TEATRO *BUNRAKU*: A BELEZA E TRADIÇÃO DO MUNDO DE MARIONETES JAPONÊS

RESUMO

O objeto deste trabalho é um dos três grandes gêneros tradicionais do teatro japonês, o teatro de fantoches Bunraku. Ao longo desta investigação, apresenta-se como e onde surgiu o teatro de marionetas no Japão e observam-se as razões pelas quais a sua estrutura se alterou substancialmente no século XVIII. Também são analisadas as circunstâncias que cercam a mudança do nome desse gênero teatral no século XIX. Porque este gênero teatral é considerado entre os estudiosos como uma das fontes de onde o teatro Kabuki, entre outros, se inspirou, este artigo analisa o desenvolvimento paralelo do teatro de bonecos Bunraku e do teatro de atores humanos Kabuki durante o século 19. XVII e séculos XVIII. Assim, além disso, ambos os gêneros teatrais são mencionados e suas semelhanças e as diferenças mais marcantes entre eles são examinadas. Da mesma forma, apresenta-se de forma concisa a figura de Chikamatsu Monzaemon, um dos mais importantes dramaturgos da cena japonesa, e aprofunda-se sua influência no estabelecimento dos valores estéticos que continuam a reger o teatro de marionetas no século XXI. Algumas das manifestações semelhantes no campo das artes cênicas na Espanha também são consideradas e a influência que o teatro Bunraku exerceu sobre elas é investigada.

Palavras-chave: artes cênicas, teatro tradicional, teatro de marionetes, Japão, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon

BUNRAKU THEATRE: BEAUTY AND TRADITION OF THE JAPANESE PUPPET WORLD

ABSTRACT

The object of this research work is one of the three great traditional genres of Japanese theatre, the *Bunraku* puppet theatre. Throughout this research, it is presented how and where the puppet theatre emerged in Japan, and the reasons why its structure changed substantially in the 18th century are observed. The circumstances surrounding the change of the name of this theatrical genre in the 19th century are also analyzed. As among scholars this theatrical genre is considered one of the sources of the Kabuki theatre, in this article the parallel development during the 17th and 18th centuries of the Bunraku puppet theatre and the Kabuki theatre, in which human performers are involved, is observed. For this reason, in this work both theatrical genres are mentioned and their similarities and the most outstanding differences between them are examined. Likewise, the figure of Chikamatsu Monzaemon, one of the most important playwrights on the Japanese scene, is briefly presented, and his influence in establishing the aesthetic values that continue to govern puppet theater in the 21st century is delved into. Some of the similar manifestations in the field of the performing arts in Spain are also considered, and the influence that the Bunraku theatre has exerted on them is presented.

Keywords: Performing arts, Traditional theatre, Puppet theatre, Japan, Bunraku, Chikamatsu Monzaemon



EL TEATRO *BUNRAKU*: LA BELLEZA Y LA TRADICIÓN DEL MUNDO DE LAS MARIONETAS JAPONESAS

En los últimos años han aparecido en varias lenguas estudios que analizan diferentes aspectos del teatro de marionetas *Bunraku*. En este trabajo de investigación se presentan estos y otros aspectos de este género teatral que destaca por su refinada hermosura y sutileza visual y dramática. Por ello, el objetivo consiste en revisar las características del espectáculo de las marionetas, examinar la terminología que utilizan sus profesionales y reflexionar sobre las conexiones que pueda haber con otros géneros teatrales en Japón. Se presta especial atención a los elementos que son compartidos con el *Kabuki*, entre ellos, la calidad literaria. También, si se analiza de manera más específica la labor dramaturgica, no se podrá obviar la participación clave de Chikamatsu Monzaemon quien, entre otros, impulsó una especie de simbiosis entre ambas formas teatrales. Debido a ello, salvando las distancias, no resulta factible analizarlas de forma del todo aislada. De hecho, no se puede comprender el milagro del teatro *Kabuki* de manera separada, eludiendo las formas teatrales que se desarrollaron a la vez o que, incluso, brotaron antes de 1603, fecha oficial del nacimiento del *Kabuki*. Entre sus fuentes, anteriores al teatro de marionetas *Bunraku*, se pueden nombrar el teatro *Nō* y el teatro cómico *Kyōgen*. Asimismo, un hecho similar sucede al *Bunraku*. Para discernir sobre el teatro de marionetas, resulta imprescindible analizar otras artes escénicas tradicionales japonesas de las que inicialmente bebe este género teatral. Por ello, se tratarán de forma concisa la historia de su surgimiento, la puesta en escena original, el muñeco, el recitador, los autores principales y la estética.

A la hora de estructurar los contenidos de este artículo, se analizarán todos estos elementos junto a la relación de colaboración/competición entre el *Kabuki* y el *Bunraku*. No obstante, se puede adelantar la diferencia más obvia entre ambos: en el *Kabuki* se ha dado mayor importancia al actor, restándole el valor a otros aspectos de la puesta en escena, incluyendo la obra dramática escrita. Contrariamente, en el *Bunraku* la figura humana estaba en la sombra, dándole el protagonismo a la marioneta. En otras palabras, en cada uno de estos géneros la atracción para el espectador se centraba en un aspecto distinto de la puesta en escena.

Por otro lado, no es de menor importancia señalar las similitudes entre estas dos formas de teatro. Desde el siglo XVIII, además del uso de las mismas obras dramáticas, en el caso de las piezas danzadas se pueden observar grandes semejanzas en cuanto a la puesta en escena: la inclusión del narrador y de los músicos, cuyo grupo, en el caso del teatro *Bunraku*, se complementa con la figura de manipulador de marionetas.

En definitiva, con este artículo se pretende reflexionar sobre diferentes aspectos del desarrollo del teatro *Bunraku*, presentar de forma extendida los tres elementos humanos en su representación teatral, nombrar a los creadores principales y explicar la evolución y los valores morales y estéticos de una obra de *Bunraku*.

METODOLOGÍA

Tal y como se ha adelantado ya, el estudio del teatro *Bunraku* se dividirá en el análisis de las siguientes cuestiones. La primera de ellas es el recorrido histórico que se inicia con la deambulación de los manipuladores itinerantes por el territorio japonés. Asimismo, se analizará una posterior cooperación entre esos manipuladores con los narradores de

los cantos *Jōruri* y la incorporación de los textos de otras artes escénicas surgidas con antelación o de manera paralela al espectáculo de marionetas. También se acudirá a los cambios experimentados por esta nueva congregación de artistas itinerantes con la llegada de los escritores dramáticos. Por último, se explicarán los avances técnicos del siglo XVIII, los cambios de Uemura Bunrakuken/植村 文楽軒 (1751-1810) y la evolución de este género teatral hasta nuestros días.

Una segunda cuestión importante es la unión profesional entre el narrador, los titiriteros y el músico, quienes forman sobre el escenario un grupo de artistas humanos que recibe el nombre de *sangyō* (tres artes).

Una tercera cuestión no menos sustancial es el análisis del legado ético y estético de Chikamatsu Monzaemon expuesto tanto en su obra dramática como en su obra teórica titulada *Naniwa Miyage* que está magistralmente traducida a la lengua española por S.J. Jaime Fernández López. En relación con su producción dramática, se examinará la relación entre el *Bunraku* y el *Kabuki* en el siglo XVIII y las consecuencias de esa relación para el teatro de marionetas.

Por último, se presentará brevemente un ejemplo concreto de la influencia directa del teatro *Bunraku* en la puesta en escena contemporánea en España.

RAÍCES

Aunque en los tiempos modernos el nombre aceptado del espectáculo de marionetas japonesas es el de *Bunraku*/文楽, en épocas anteriores este género se conocía como *Ningyō Jōruri* /人形 浄 瑠 璃 o *Ko Jōruri*/古浄瑠璃, *Jōruri* antiguo. En la actualidad, además del uso del nombre de *Bunraku*, en ocasiones es llamado *Shin Jōruri* /新浄瑠璃, el nuevo *Jōruri*.

En lo que al nacimiento y la existencia actual del *Bunraku* se refiere, estos se deben a la fusión de numerosos factores: el esfuerzo y el ingenio de los artistas y el ininterrumpido interés del público. Primero, del espectador japonés, y en los tiempos modernos del extranjero que demuestra cada vez más la atracción que siente por las artes escénicas japonesas más tradicionales.

En tiempos pasados, un titiritero itinerante *kugutsumawashi* manipulaba los títeres de un tamaño modesto. En los siglos VII y VIII, ese artista hacía moverse a los muñecos situados en una caja que le colgaba del cuello. Los intérpretes, que escenificaban obras sencillas sobre este escenario, sobrevivían a base de la recaudación de las donaciones del público y se desplazaban de una población a otra. Siendo de ese origen tan humilde, las marionetas, sin embargo, ganaron el amor del público a pesar de los cambios políticos, sociales, culturales y religiosos que experimentaba Japón.

Dando un gran salto en el tiempo, se puede observar que hacia mediados del siglo XVI el espectáculo se perfecciona adoptando los textos dramáticos del *Nō* y del *Kyōgen*, con su carga ética y filosófica, y se representa en los festivales religiosos. Además, en el siglo XVI, los titiriteros de la isla de Awaji fueron llamados a Kioto para actuar ante la familia imperial y los líderes militares. Posteriormente, una vez asociado el sonido del *shamisen* al arte del *Jōruri*, el nuevo género se desarrolló llegando a la exquisitez que se conoce hoy.

Se considera que el *Ningyō Jōruri* se estableció para entretener a los comerciantes en Kioto en la época del nacimiento del teatro *Kabuki* en torno a 1603. El espacio de la representación se acotaba por una palizada construida de cañas de bambú, lo que permitía su rápida instalación y desmontaje en el lecho seco del río Kamo, en Shijōgawara, en la ciudad imperial de Kioto. Una vez consolidado y expandido por todo el país este género, se comenzó la construcción de los edificios teatrales que habitualmente incluían la tradicional torre *yagura*/櫓 en la entrada para anunciar las funciones teatrales en curso.

Avanzando en el tiempo, habría que hacer mención de que el siglo XVIII ha sido un gran momento para el desarrollo de *Ningyō Jōruri* que durante décadas compitió con el teatro *Kabuki* por el afecto del público. De hecho, la popularidad del teatro de muñecos llegó a su cima en 1746 cuando se proclamó que

The puppet theatre has become so popular that *Kabuki* seems not to exist at all. Hundreds of gifts barrels of saké are stacked in front of the theatre, and other presents are beyond counting... The prosperity of the puppet theatre is simply past all description (Jones, 2013, pp.: 1-2).

El teatro *Kabuki*, sin duda, procuró desplazar al teatro de marionetas aprovechando las ventajas que tiene un actor humano sobre un muñeco: los actores calcaban los movimientos de las marionetas; en el *Kabuki* se interpretaban las obras dramáticas escritas para el *Ningyō Jōruri*; incluso se imitaba el estilo de canto del narrador *tayū*. Mientras tanto, a su vez, los titiriteros adaptaban el maquillaje, el vestuario y la peluquería de los actores del *Kabuki* y su espléndido estilo de las puestas en escena.

Pero la competitividad era tan grande que provocó una crisis en el *Ningyō Jōruri*, que por aquel entonces había alcanzado la perfección en cuanto al refinamiento de la obra dramática, de la estructura del escenario y de la elaboración del muñeco. Al no poder soportar la presión, el teatro de marionetas entró en declive.

Posteriormente, se hicieron intentos fallidos de recuperar la popularidad de antaño. Sin embargo, para el teatro de muñecos no se escriben textos dramáticos desde el siglo XVIII y, como era de esperar, se empezó a repetir las obras antiguas o a copiar las del *Kabuki*, lo que dificultó notablemente el resurgimiento. Como medida de recuperación, en el siglo XIX se acudió a diversos procedimientos, entre estos, el cambio de nombre. Sucedió que, en Osaka, el maestro Uemura Bunrakuken estableció el “Teatro de *Bunrakuken*” en base al género de *Ningyō Jōruri*. Según Ángel Ferrer Casals (2011, p. 9), “Procedente de los títeres más o menos presentes en todas las culturas, Uemura Bunrakuken –de la pequeña isla de Awaji– le dio la sofisticada presencia actual en 1872”.

Por otra parte, Kawatake Toshio (2003a) confirma que:

El término *Bunraku* se empezó a utilizar tan solo hace un poco más de un siglo hacia mediados del período Meiji. Este fue hecho a partir del nombre de una persona, Uemura Bunrakuken (1737-1810), quien estableció un pequeño teatro de *Ningyō Jōruri* en Osaka en 1805, cerca de medio siglo luego del máximo florecimiento de este tipo de teatro de títeres. Además, el nombre fue seleccionado para un teatro, el *Bunrakuza* (-za es un sufijo para nombres de negocios) en 1872 (Kawatake, 2003a).

En principio, *Bunrakuza* cuenta con una sede cambiante. Durante la Era Meiji (1868-1912), gradualmente absorbe todos los teatros de este tipo que existen en Osaka. Hacia el comienzo del siglo XX, *Bunraku* se establece como un término general con el que se conoce el *Ningyō Jōruri* en el presente.

Tras la interrupción que supuso la II Guerra Mundial, el *Bunraku* ha tenido numerosas dificultades para mantener su popularidad a causa de los rápidos cambios sociopolíticos en Japón. Eventualmente, se convirtió en drama clásico en cuanto a la obra dramática, respaldado por un inconfundible estilo de recitación del *tayū*, la interpretación del *shamisen* y la manipulación de los títeres. En actualidad sigue operando gracias a la ayuda de la Asociación de *Bunraku*, los subsidios del Gobierno, de la Prefectura de Osaka, de las autoridades municipales y de NHK (Corporación de Radiodifusión de Japón).

Igualmente, para preservar el arte de *Bunraku*, en 1972 se abandona la antigua costumbre de transmitir las técnicas de maestro a discípulo (*i shin den sin*), común a todo el sistema educativo clásico japonés. En el *Bunraku* desde la antigüedad se buscaba una perfecta destreza en el manejo del muñeco. Para ello, durante años el discípulo observaba el trabajo del maestro para hacer una copia exacta de lo observado y de este modo conseguir una calidad artística muy alta. La llegada del Teatro Nacional/国立劇場 supuso un gran cambio de este sistema. Actualmente, es el espacio donde uno se puede matricular en un curso de formación que dura dos años. De acuerdo con Komatsu (2002), luego,

...una vez concluidos (los estudios) se les pasa a considerar oficialmente intérpretes profesionales. Tras el periodo de aprendizaje practican bajo la dirección de un maestro, aprendiendo los viejos sistemas – observando e imitando la técnica del maestro, sin que se les enseñe paso por paso.

Sin embargo, el aprendizaje directo no ha desaparecido del todo. Como ejemplo, se podría nombrar a Yoshida Tamasho, quien ha estudiado durante una década bajo la supervisión del maestro Yoshida Tamao. Gracias a su esfuerzo, obtuvo un puesto de intérprete profesional en la Asociación de *Bunraku*, y explica así su visión del *Bunraku*:

El narrador *tayu*, el intérprete de *shamisen* y los manipuladores de las marionetas son tres elementos diferentes trabajando al unísono, lo que hace del *bunraku* algo espectacular. Esa es la razón por la que yo deseo mantener vivo el *bunraku* para las futuras generaciones. Y, por supuesto, confío en que venga mucha gente a vernos (Komatsu, 2002).

Por otro lado, además de las medidas mencionadas anteriormente, desde 1966, el Teatro Nacional preserva diversas artes dramáticas tradicionales mediante un programa de representaciones regulares. También, en 1984 se inaugura el Teatro Nacional de *Bunraku* de Osaka.

Asimismo, frecuentemente se realizan las giras mundiales a Inglaterra, Francia, Alemania, Italia, Suecia, Australia, China y España. Con respecto a España, entre otras ocasiones, los espectadores del Festival de Otoño madrileño de la edición 2005 tuvieron la oportunidad de presenciar las piezas dramáticas representadas por la compañía *Ningyō Jōruri Bunraku* Teatro Nacional de Marionetas de Osaka. El evento tuvo lugar en las instalaciones del teatro Español madrileño, y el público pudo apreciar la belleza de las piezas *Date-musume Koi no*

hi-ganoko/伊達娘恋緋鹿子 (*El amor pasional*) y *Tsubosaka-kannon Reigen-ki*/壺坂観音靈驗記 (*Milagro en el templo de Tsubosaka Kannon*).

Por otro lado, en 2003 el teatro de marionetas *Ningyō Jōruri Bunraku* fue designado por la UNESCO como Obra Maestra del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad.

MARIONETA

El nombre *Ningyō Jōruri* hace hincapié en su principal particularidad. A nivel etimológico, se pueden diferenciar dos partes: "*Ningyō*" / "muñeco", mientras que "*Jōruri*" es una especie de cuento o historia que se narra cantando. En otras palabras, uno de los elementos de esta variedad teatral, por supuesto, es la marioneta. Entre numerosas definiciones de este género teatral, una de las más acertadas dice así:

El término *bunraku* deriva de *Bunraku-za*, el nombre del único teatro *bunraku* comercial que sobrevivió en la época moderna. El *bunraku* también recibe el nombre de *ningyo joruri*, que se refiere a sus orígenes y esencia. *Ningyo* significa "muñeca" o "marioneta", mientras que *joruri* es el nombre de un estilo de canto narrativo dramático acompañado por el *shamisen*, instrumento de tres cuerdas (Embajada de Japón en Cuba, 2012).

Evidentemente, no es un teatro excepcional en cuanto al medio de representación. Los espectáculos con el uso de muñecos han existido en muchas culturas desde los tiempos más antiguos. Por ejemplo, el guiñol puede ser manipulado directamente con las manos. También, en ocasiones, la manipulación se ejecuta por medio de cuerdas y alambres como en el *Bunraku*. Además, en otras partes del mundo los espectáculos se presentan a través de las sombras en movimiento. El destinatario principal de este tipo de teatro suele ser el público joven, aunque no de manera exclusiva. El teatro de títeres de Japón, en cambio, desde sus inicios tiene otra clase de público. En general, debido a las tramas complejas, el destinatario es un espectador adulto, como afirma Stanleigh H. Jones en su trabajo: "...we must bear in mind, too, that the plays themselves were serious adult entertainment, not the simpler fare suitable more for children that we in the West usually associate with a theatre of puppets" (Jones, 2013, p. 4).

A esta discrepancia se pueden añadir otras no menos sugestivas. Actualmente, el tamaño de un muñeco en el *Bunraku* se diferencia notablemente de las dimensiones de muchos muñecos de los países occidentales. Antiguamente, cuando las marionetas no habían alcanzado el tamaño actual, *Jōruri* utilizaba un telón tras el cual se encontraban los manipuladores. De hecho, solamente había un titiritero por cada muñeco, tradición que casi no se conserva debido al peso y el tamaño de la marioneta y a la complejidad técnica para manipularla. Antaño, además, detrás del mismo telón, también invisibles para el público, se encontraban un recitador y un músico de *shamisen*. Debido a la creciente perfección técnica del espectáculo, este en ocasiones llegó a provocar en el público la ilusión de realidad. Para evitarlo, el recitador, el músico y el manipulador comenzaron a actuar a la vista del público. Según Ferrer Casals (2011, p. 9), "Cada uno de los muñecos —de aproximadamente un metro de altura— es manipulado por tres artistas cubiertos totalmente de negro, salvo el principal, que no siempre actúa a rostro descubierto". Habría que precisar que en la época contemporánea el tamaño de las marionetas suele oscilar entre 0,9 metros y 1,35 metros de altura. Su peso varía. Las marionetas que representan personajes femeninos pesan

alrededor de 6 kilogramos, mientras que la figura del guerrero puede pesar 20 k. Por ello, son manejados por tres hombres si se trata de un muñeco protagonista, o por uno o dos titiriteros si su papel es menos relevante.

La marioneta que corresponde a un personaje masculino cuenta con varias partes anatómicas fabricadas de madera: cabeza, tronco y extremidades. Cada miembro se puede separar de los restantes. La cabeza *Kashira*/頭 mide entre 15 y 20 centímetros de altura. Se fija mediante una vara en el centro de una placa horizontal 型板/形板/*kata-ita* que representa los hombros. Las caderas, por su parte, se fabrican de bambú y se forman de unos aros. Las extremidades se cuelgan de los hombros mediante cuerdas. Respecto al movimiento, Ferrer Casals (2011, p. 9) menciona que “manos y rostro se mueven de forma tan natural que pueden expresar admiración, alegría o consternación”. En efecto, en los muñecos que representan hombres o demonios, para conseguir el movimiento de las partes de la cara, por debajo de la cabeza se colocan las cuerdas que incorporan la mímica. En el caso de los muñecos femeninos, los rostros son fijos y carecen de mímica. Además, no se fabrican las piernas, ya que estas no se verían debido a los largos kimonos. El vestuario habitualmente es espectacular y se cuelga del *kata-ita*.

En cuanto a las etapas del desarrollo de los avances técnicos del muñeco, se pueden mencionar las siguientes. Antiguamente, una sola persona manipulaba el muñeco con sus manos insertadas en el cuerpo de este. La marioneta se sostenía encima de la cabeza del manipulador que estaba detrás de una cortina negra. Pero en 1727 el muñeco ya puede abrir y cerrar la boca y los ojos, lo que permite que la mímica sea casi real. Hacia el año 1730 los ojos del muñeco también se mueven lateralmente. Los dedos de la mano se mueven a partir de 1733. Pero ¿a qué se deben todas estas innovaciones técnicas? La complejidad de la obra dramática del siglo XVIII empezó a exigir tanto una escenografía como una técnica de manipulación más elaboradas. El músico del *shamisen* y el recitador se desplazan desde el centro del escenario hacia un lado en 1734. Se colocan encima de una plataforma rodante que “mueve a conveniencia los músicos, entre los que sobresale el de un *shamisen*” (Ferrer Casals, 2011, p. 9). Esta propuesta se debe al maestro Yoshida Bunzaburō (吉田文三郎, m.1760), manipulador de muñecos e inventor del sistema del manejo de la marioneta por tres hombres. Para concluir, hacia mediados del siglo XVIII los muñecos alcanzan la perfección que conoce el público actual: además de las manos y varias partes de la cara, incluso las cejas se mueven, el vestuario es espléndido y la escenografía es tan exquisita como la del *Kabuki*.

Ahora bien, tratándose de uno de los tres grandes géneros teatrales de Japón, sería imposible no mencionar que existe una rígida clasificación tanto de personajes como de elementos materiales de los que estos se componen. Por ejemplo, se clasifican los rostros y las vestimentas de los muñecos. En la actualidad, existen alrededor de setenta rostros diferentes. Igual que las máscaras en el *Nō* o el tipo de maquillaje en el *Kabuki*, los rostros de los muñecos pertenecen a distintos tipos de personajes que forman parte del cuadro humano o sobrehumano de la obra.

Con respecto a los muñecos masculinos, entre otros, se pueden diferenciar varios tipos que se corresponden con los siguientes personajes: *danshichi*/団七, personajes fuertes; *kenbishi* /検非違使, oficiales; *komei* /孔明, héroe; *wakaotoko*/若男, joven adolescente y guapo, etc. Para los personajes femeninos también existe una clasificación, y entre los tipos de cabezas se pueden nombrar las de *fukeoyama*/老女方, madrastra; *musume*/娘 (en este grupo se incluyen las hijas solteras cuyo estatus social oscila entre las princesas y las chicas de ciudad); *okusan*/奥さん (son personajes de esposas, hermanas o ancianas), etc. Es

decir, llama la atención que las cabezas *kashira* normalmente no se utilizan para un único personaje. Más bien, se utilizan para un determinado tipo de roles, al igual que las máscaras en el teatro *Nō*, y aparecen en diferentes puestas en escena. Para ello, se recurre a tales procedimientos como el cambio de peinado o de maquillaje. Además, como bien lo explica Kim So Hyun (2018, p. 55), “often these heads bear the name of the most famous role for which this head us used”. También, “unlike the masks for *noh* or *kyogen*, the heads are prepared freshly for each production. A new wig will be made, just as for *kabuki* actor, then nailed onto the head and it will also be freshly painted” (p. 55), lo que implica un gran trabajo de preparación de un equipo de profesionales del *Bunraku*.

“TRES ARTES” SANGYŌ: MANIPULADORES, TAYŪ, SHAMISEN

Actualmente, la manipulación del muñeco se realiza gracias a la colaboración de tres titiriteros. El nombre de este grupo es *ningyoōzukai*, y su interpretación debe ser perfecta en su armonía a pesar de que los artistas se vean solo una vez para ensayar antes del estreno. En este grupo existe una estricta jerarquización. Los grados de importancia de sus miembros, de mayor a menor, son los siguientes: *omo-zukai*/主遣い; *hidari-zukai*/左遣い y *ashi-zukai*/足遣い. El primero de ellos, es el líder titiritero quien sostiene el peso del muñeco, manejándolo con ambas manos. Para ello, introduce la mano izquierda en la abertura de la cadera y aguanta la vara del cuello entre los dedos pulgar e índice, manipulando con las cuerdas los ojos, boca y cejas. Con su mano derecha mueve el brazo derecho del muñeco. El *hidari-zukai* se encarga de manejar el brazo izquierdo del muñeco. Es el asistente del *omo-zukai* y procura que los movimientos del brazo izquierdo de la marioneta estén en precisa coordinación con los movimientos de su cabeza y del brazo derecho.

El tercer manipulador se encuentra en la posición más baja dentro del grupo, lo que se percibe a través de su posición física: *ashi-zukai* permanece prácticamente oculto a la vista del público y su área de manipulación son las piernas del muñeco masculino. *Ashi-zukai* utiliza unos ganchos en forma de “L” que se sujetan a los talones de la marioneta.

Los manipuladores, excepto *omo-zukai*, visten de negro y suelen llevar unos capuchones negros para dar a entender que el único protagonista de la obra es el muñeco y para subrayar su presencia subjetivamente imperceptible, pactada esta ilusión con el público. Este procedimiento también es habitual en el *Kabuki* porque el color negro representa “ausencia”. En otras palabras, el manipulador no es más que un punto de apoyo para la “interpretación” de la marioneta, ya que “el principio general es la invisibilidad de los manipuladores. La regla del juego es el ilusionismo... El *Bunraku* es casi el único teatro de marionetas en donde el mecanismo está completamente al descubierto” (Kott 1987, p. 31).

Como se ha mencionado, el espectáculo del *Bunraku* se forma sobre la base de la compenetración de tres elementos principales: el narrador *tayū*/太夫, la música del *shamisen*/三味線 y el muñeco. Sin embargo, como era de esperar, no siempre se observó esa armonía en la interpretación del grupo *sangyō* dado que todos sus elementos se desarrollaron por separado. El *Jōruri*, por ejemplo, fue creado por monjes ciegos que adaptaron musicalmente el poema épico *Heike Monogatari*/平家物語 que describe la decadencia de la familia Taira. Una de las partes de la obra, *Jōruri Monogatari*, que detalla el romance de la princesa *Jōruri* con el guerrero Minamoto Yoshitsune, obtiene un éxito tan rotundo que hacia el siglo XV el nombre de la princesa se convierte en un término genérico para esta forma poética.

El *tayū* cuenta con varios recursos: utiliza diferentes tonos de voz para los personajes masculinos o femeninos, buenos o malos y conduce el desarrollo de la historia por medio del *monku*/文句, el texto. Normalmente, retrata la escena a través de la presentación verbal del movimiento y de los lugares, la explicación de la personalidad y el estado psicológico de los personajes e interpreta en primera persona el diálogo de los personajes. En sus inicios, el *tayū* procuraba incluso expresar el sentimiento de tal forma que el público lo compartiese. Es decir, el narrador provocaba la identificación de los espectadores con el personaje. Entre los más célebres narradores se puede nombrar a Takemoto Gidayū (竹本義太夫, Takemoto Chikugo-no-jo a partir de 1701, 1651-1714), quien creó un estilo propio de narración del *jōruri* en el teatro de marionetas.

La labor del *tayū* se complementa por la música de *shamisen*. El músico también conduce la “interpretación” de los muñecos creando una atmósfera determinada. Las antiguas representaciones de *jōruri* se acompañaban de *biwa*/琵琶, instrumento musical similar a un laúd. Sin embargo, a mediados del siglo XV desde las islas Ryukyu fue introducido el antecesor del *shamisen* que consistía en una caja cubierta de piel de serpiente, un largo mástil y tres cuerdas. Este instrumento fue modificado, sustituyendo la piel de serpiente por la de gato, y denominado *shamisen*. Rápidamente ocupa el lugar de *biwa* y crea un nuevo tipo de música.

Para entender mejor la función del conjunto artístico *tayū-shamisen*, recuérdese la experiencia del coro griego: salvando las distancias, ambos de manera similar desempeñan el papel de narrador indicando el progreso de la obra representada.

En general, el espacio sonoro en el *Bunraku* terminó cuajando hacia finales del siglo XVI como nuevo género poético-musical de entretenimiento auditivo. En ese siglo surgió la idea de incorporar danzas de muñecos para enriquecer el espectáculo, evolucionando el drama musical hacia una recreación también visual. Esa unión de los tres elementos obtuvo el nombre de *Ningyō Jōruri*, el *jōruri* de muñecos.

LEGADO ÉTICO Y ESTÉTICO DE CHIKAMATSU MONZAEMON

En cuanto al contenido del espectáculo, habría que evaluar lo siguiente. ¿Quiénes y de qué manera escriben los textos para *Ningyō Jōruri*/*Bunraku*? Habrá que recordar el nombre de Chikamatsu Monzaemon, quien ha pasado a la historia como el mejor dramaturgo japonés de todos los tiempos y a quien llaman el “Shakespeare de Japón”.

Chikamatsu nació como Sugimori Nobumori en 1653 en una familia *samurai* en las provincias Echizen o Nagato. Su primera obra literaria que se conserva es un *haiku* incluido en la antología editada por Yamaoka Genrin, *Takaragura*/"Casa de tesoros" en 1671. Aunque su carrera como autor de piezas para *Ningyō Jōruri* y para el *Kabuki* apenas si le dejaba tiempo libre, se conservan algunas composiciones poéticas suyas, la mayoría fechadas en su juventud.

Con respecto a la escritura dramática, Chikamatsu comienza su carrera en el teatro Kaganajo, en Kioto. Después de componer las obras teatrales más aplaudidas y representadas de su época, y siendo autor de 30 obras del *Kabuki* y 100 obras del *Jōruri*, fallece en 1725, dejando numerosos seguidores.

Durante sus años en activo mantiene una relación sólida con esos géneros teatrales. Como autor del cuerpo principal de la obra dramática del *Kabuki*, escribe piezas que abarcan los temas religiosos y los de *jidai-mono*, dramas basados en la vida de los *bushi*. Asimismo, desarrolla un género nuevo *sewa-jōruri* / 世話浄瑠璃, que presenta semejanzas con el drama burgués europeo. En este tipo de piezas representa la vida moderna de los *chōnin*, la naciente burguesía. Introduce los temas universales como la justicia, el honor, el amor, el conflicto entre la dimensión interior y la exterior de los ciudadanos de a pie. Son temas desconocidos para ellos hasta ese instante al considerarse como prerrogativa de los nobles.

No obstante, a partir de 1685 Chikamatsu escribe varias piezas históricas *jidai-jōruri* para Takemoto Gidayū y su teatro de marionetas Takemotoza, en Osaka. Como ya se ha observado anteriormente, entre el teatro *Kabuki* y el *Ningyō Jōruri* ha habido tiempos de tensión, superando el teatro de marionetas en popularidad al teatro de actores humanos. Tal logro se debe a numerosas razones, entre ellas, la labor de dramaturgo. Asimismo, los esfuerzos de Takemoto Gidayū, quien seleccionaba los textos dramáticos para el *Ningyō Jōruri*, fueron fundamentales para alcanzar el éxito. Escogió las obras más representativas de Chikamatsu, llenas de refinamiento poético-dramático. Entre esa vasta producción destacan las obras de doble suicidio por amor (*shinjū*). Con el estreno en el teatro Takemotoza de una de sus piezas fundamentales, *Sonezaki Shinju*/曾根崎心中 (*Los suicidios de amor en Sonezaki*), apenas un mes después del trágico suceso, el teatro de marionetas comienza a indagar en el campo del *giri*/義理 y el conflicto entre las obligaciones sociales y los sentimientos humanos.

Hasta 1703, Chikamatsu Monzaemon compaginó el trabajo para el *Kabuki* y el *Ningyō Jōruri*. Sin embargo, ese año Chikamatsu definitivamente abandona el *Kabuki* y empieza a escribir para el teatro de marionetas. Entre las razones por las que varios dramaturgos abandonaron el *Kabuki* se conocen las siguientes:

1. En el teatro *Kabuki*, los dramaturgos estaban infravalorados, ya que el texto dramático era un mero punto de partida para la improvisación. El actor protagonista utilizaba diversos medios para resaltar su talento interpretativo, entre otros, modificaba la obra sin el consentimiento de sus autores.
2. La estricta jerarquía según la cual el dramaturgo se encuentra varios escalones por debajo del primer actor, con todo lo que ello conlleva en una sociedad dominada por el régimen neoconfuciano.
3. El autor de obras dramáticas no tiene derecho de poner el sello personal *iban* como tampoco puede publicarlas.
4. La precariedad laboral debido a la cual el dramaturgo se debe ganar la vida mediante otras actividades.
5. Contrariamente, en *Ningyō Jōruri* existe la posibilidad de libertad creativa además de la de imprimir el texto de la pieza dramática *maruhon*.

Hasta su muerte, Chikamatsu escribe solamente para *Ningyō Jōruri* y mediante su genio eleva el nivel artístico del teatro de marionetas.

Para hacer frente a la competencia, el teatro *Kabuki* adaptó numerosas obras escritas para el teatro de títeres. Por ello, en la actualidad más de la mitad del repertorio convencional del *Kabuki* tiene su origen en el *Bunraku*.

Respecto a los valores estéticos y morales de una obra de Chikamatsu para el *Ningyō Jōruri*, anteriormente se mencionó el concepto de *giri*, llamado *nasake*/情け por Chikamatsu. En general, comprende el sacrificio de lo individual a los intereses de la colectividad. En una obra dramática se traduce en un enfrentamiento entre los sentimientos del corazón o la ética personal *ninjō*/人情 y el deber *giri*. Estos dos conceptos son el problema principal de *sewa-mono* de Chikamatsu Monzaemon. En ellas, *ninjō* se representa como un cúmulo de sentimientos personales obstaculizados por *giri*. Al ver truncadas sus aspiraciones, el individuo acude al suicidio como forma de protesta contra la moral pública. Los instantes previos a este se conocen como *michi yuki* y constituyen el momento culminante de una pieza dramática.

Con respecto a otros valores estéticos, estos están manifiestamente influidos por la estética de los *chonin Ukiyo*, el Mundo Flotante. El surgimiento de la cultura de masas durante la Era Edo se debe a la prosperidad creciente de esa clase social. El Mundo Flotante plasma una elegancia, estética y valores específicos definidos por la condición inferior de los *chōnin* en la sociedad feudal. Inicialmente, el entretenimiento popular y numerosas artes aparecen como recreación destinada a la burguesía, aunque posteriormente los *bushi* también asisten de incógnito a los barrios de diversión, donde están deliberadamente desplazados al segundo plano. El *chōnin*, por el contrario, es el protagonista, autor y dueño de los nuevos valores éticos y estéticos. En definitiva, las normas del Mundo Flotante invierten el orden social, ya que la clase *samurai* gobierna el mundo real fuera de los barrios de diversión mientras que en el mundo imaginario domina el *chonin*.

El auge del desarrollo de las artes de los *chōnin* abarca dos períodos históricos: Genroku (元禄, 1688-1705), en Osaka y Kioto, y Bunka Bunsei (文化文政, 1804-1829), en Edo. Durante estos nace la mayor parte de la producción dramática *jōruri* que ha llegado hasta la actualidad. Por ejemplo, *Kanadehon Chushingura* (仮名手本忠臣蔵), de Takeda Izumo (竹田出雲, m.1747). Esta obra, estrenada en 1748, está basada en los hechos reales ocurridos en 1701. Pertenece a la edad de oro del teatro de muñecos. Su éxito ha sido enorme durante varios siglos, y en la época contemporánea ha tenido trascendencia en el cine japonés gracias a, hoy perdida, *Chushingura* de Kinugasa Teinosuke (衣笠 貞之助, 1896-1982), de 1932. Otras versiones cinematográficas incluyen *47 rōnin*, de Inagaki Hiroshi (稲垣 浩, 1905-1980), y *La venganza de los cuarenta y siete samurai*, que Kenji Mizoguchi rueda en 1941. En general, es un tema recurrente para la cultura japonesa e incluso para el cine internacional.

Para terminar, sería importante señalar la influencia del teatro de marionetas *Bunraku* en el mundo contemporáneo fuera de las fronteras de su país de origen. Para ello, habría que hacer un viaje imaginario a España, por ejemplo. Es donde el actor y maestro de marionetas Edu Borja crea mundos mágicos desde 1984. Afincado en Valencia, es alumno de Michael Meschke, maestro sueco de marionetas, fundador de Marionetteatern en Estocolmo y conocedor del teatro *Bunraku*. Borja idea la manipulación del muñeco *Bunraku* por una sola persona, evitando así una gran congregación de manipuladores sobre el escenario. Como ejemplo de empleo de la técnica de manipulación de las marionetas inspirada en el *Bunraku*, se podría recordar uno de los montajes de la compañía l'Om Imprebís, que se representó en el Círculo de Bellas Artes de Madrid entre 8 de enero y 29 de febrero de 2004. Edu Borja, con sus marionetas hábilmente incrustadas en la puesta en escena de una versión del *Quijote*, recoge la tradición japonesa de contar historias por medio de muñecos. Ante los ojos del público se desarrolla un episodio de la segunda parte del *Quijote*, *El retablo de Maese Pedro*. Este se centra en un espectáculo de marionetas que confunde al hidalgo. Se puede decir

que se representa a un espectador que se enfrenta brechtianamente a una metaobra. Sin embargo, habría que matizar que no se trata de una técnica calcada del *Bunraku*, sino de una estilización imaginada por el director escénico Santiago Sánchez, quien ha compaginado ingeniosamente diversas técnicas de procedencia multicultural.

Otro caso particular del uso de las marionetas japonesas en España es el de la compañía teatral La Tartana. Esta, a su vez, se caracteriza por un amplio abanico de técnicas y lenguajes empleados en sus puestas en escena que cuentan con diversa procedencia. La labor divulgativa de La Tartana no se limita al uso de los títeres de origen exótico. Además de entretener al espectador con las marionetas inspiradas en otras culturas, la compañía se dedica a la investigación e incluso organiza talleres de construcción de marionetas. Su propósito principal consiste en potenciar el interés del público, tanto infantil como adulto, y en compartir con los participantes los secretos de la plástica desde la cual surge la magia teatral. Uno de los talleres, el “Taller de títeres de *Bunraku* con la Tartana Teatro”, propuso a los alumnos la “Confeción de títeres inspirados en la antigua técnica japonesa del *Bunraku*, en la que el titiritero se coloca detrás del muñeco y, accionando diversos mecanismos, consigue precisos y detallados movimientos”. Tal y como explican los responsables del evento en la página web de la compañía (<https://www.planinfantil.es/plan/taller-de-titeres-de-bunraku-con-la-tartana-teatro/>), en el transcurso de este, cada asistente tuvo la oportunidad de construir “su propio muñeco *Bunraku* aportando cada uno su imaginación para crear su personaje”. En todo momento de dicho taller, se fomentó una participación activa de los asistentes y, además, se habló sobre la técnica japonesa de teatro de marionetas. Para concluir, los participantes tuvieron la oportunidad de disfrutar de una “demostración, por parte de la compañía La Tartana Teatro, de diferentes títeres basados en la técnica *Bunraku*”. De esa manera, a los asistentes se les brindó la oportunidad de admirar el arte de las marionetas japonesas, reinterpretadas por una compañía española y adaptadas para el nivel de conocimiento del público, y de acercarse a estas mediante una construcción directa de un personaje propio.

Con todo ello, se puede concluir que el interés hacia el mundo de las marionetas japonesas en España no es un hecho puntual y que está creciendo de manera progresiva. Habría que destacar que la atracción hacia la cultura japonesa en general está experimentando un auge durante las últimas décadas y el teatro *Bunraku* no es una excepción, lo que se traduce en un uso más frecuente de sus técnicas en los escenarios españoles. Siendo un objeto ajeno al foco principal de este artículo, no obstante, se considera que el desarrollo e influencia del *Bunraku* en la escena española pueden resultar temas de mucho interés para las futuras investigaciones.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

Tras el análisis del espectáculo de las marionetas japonesas, se observa que las obras dramáticas suelen ser complejas y una parte de ellas se basa en los hechos reales. También se puede afirmar que el repertorio cuenta con obras que contienen una carga religiosa difícil de interpretar sin una preparación previa, lo que se debe al recorrido histórico del teatro *Bunraku*. En ocasiones, sus dramaturgos provenían de la clase elevada de los *bushi*, como es el caso de Chikamatsu Monzaemon. Inevitablemente, su producción dramática estaba impregnada por una estética determinada, que se integraba paulatinamente en el imaginario de los *chōnin*, consumidores principales de las obras de *Ningyō Jōruri*.

La temática de las obras, que muchas veces acabaron formando parte del repertorio permanente del *Kabuki*, habitualmente giraba en torno al pasatiempo cotidiano de la gente común en los “barrios alegres”. Respecto a la simbiosis con el *Kabuki*, según Toshio Kawatake (2003b), se puede observar la expansión de este a través de adaptaciones de *Bunraku* de mediados hasta finales del s. XVIII. Por ello, las obras *Gidayū kyōgen* o *maruhon kabuki* (*maruhon mono*), son obras dramáticas adaptadas del *Bunraku*. Además, en el *Kabuki* con el término *gidayū* se denomina al narrador o a la forma de narración, cuya procedencia se encuentra en el teatro *Jōruri*. El papel de *gidayū* es cercano al del coro griego, y contiene la recitación de una parte del texto o comentarios. Sobre todo, esto ocurre en las obras adaptadas del *Bunraku*.

Como se ha visto, el empleo de diversas técnicas y procedimientos ha revolucionado el teatro de títeres surgido en el ámbito popular. Hacia el siglo XV adopta un estilo de recitado conocido como *jōruri* y la música del *shamisen*, ofreciendo la primera representación con estos tres elementos en el lecho seco del río Kamo, en Kioto, a inicios del siglo XVII. Este hecho prácticamente coincide en espacio y en tiempo con la primera representación de la fundadora del *Kabuki* Izumo-no Okuni. Con Chikamatsu Monzaemon, *Nyngyō Jōruri* consigue su pleno desarrollo y se convierte en una de las fuentes literarias del *Kabuki*. Para apreciar la importancia del *Nyngyō Jōruri* durante la Era Edo, es pertinente recordar el género de *Shinjū-mono*/心中物, muy popular también en el *Kabuki*. Tales obras describen los dobles suicidios de los amantes o, como los denomina S.J. Jaime Fernández López (1984), “suicidios compartidos por amor”. Este género, estimulado por la obra *Los amantes suicidas de Sonezaki*, de Chikamatsu, fue prohibido por el gobierno en 1722 a causa del creciente número de dobles suicidios de los amantes. Tras un desvanecimiento debido al triunfo del *Kabuki*, en el siglo XIX, Uemura Bunrakken insufla nueva vida en este género ancestral que llega al siglo XXI protegido por el Gobierno de Japón.

Para concluir, los resultados de este breve análisis aportan un mejor conocimiento de tales aspectos como la tipología de los personajes, la concepción espacial, la obra dramática, la marioneta, los titiriteros, el vestuario, el espacio sonoro y el diálogo con el teatro español contemporáneo, donde el teatro *Bunraku* ejerce cierta influencia siendo una fuente de inspiración para aquellos directores que buscan unas propuestas dramáticas originales e innovadoras.

REFERENCIAS

- Embajada de Japón en Cuba. (2012). *Bunraku. El teatro de marionetas revive el viejo Japón*. <https://www.cu.emb-japan.go.jp/es/cultura.html>
- Fernández, J. (1984). Recuerdos de Naniwa (*Naniwa Miyage*). (trad.) *Estudios de Asia y África*, 19(4), 525-539.
- Jones Jr., H. S. (2013). *The Bunraku Puppet Theatre of Japan. Honor, Vengeance, and Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries*. University of Hawai'i Press.
- Ferrer Casals, Á. (2011). El teatro japonés: esoterismo y exoterismo. *La Ratonera*, (31), 7-11.
- Kawatake, T. (2003a) *El estilo y belleza del Bunraku*. [Http://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html](http://www.japonartesesescenicas.org/teatro/generos/antiguoymedieval.html)
- Kawatake, T. (2003b). *Kabuki. Baroque fusion of the Arts*. Trad. Frank y Jean Connell Hoff. LTCB International Library Trust/International House of Japan.
- Kott, J. (1987). Bunraku y Kabuki: el placer de la imitación. *El Público* (26), T.G.Forma.
- Komatsu, M. (15 de septiembre de 2002). Bunraku. *Nipponia* nº 22. <https://web-japan.org/nipponia/nipponia22/es/feature/feature07.html>
- 金昭賢/Kim So Hyun. (2018). 「歌舞伎と文楽のエンパク玉手箱」 / *Japanese Entertainment: Enpaku's Treasre Box of Kabuki and Bunraku*. empaku早稲田大学坪内博士記念演劇博物館/The Tsubouchi Memorial Theatre Museum. 東京/Tokio.



NUESTRO CONTEMPORÁNEO ÓSCAR LIERA: UNA CRÍTICA AL AUTORITARISMO DE FINALES DEL SIGLO XX

Santos Javier Velázquez Hernández

NOTA SOBRE EL AUTOR

<https://orcid.org/0000-0003-4076-4921>

Santos Javier Velázquez Hernández, docente en la Facultad de Historia de la Universidad Autónoma de Sinaloa, México.

Correo electrónico: javier_velazquezh@uas.edu.mx

Recibido: 30/06/2022

Aceptado: 23/09/2022

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202201.010>

RESUMEN

Este artículo aborda tres piezas “políticas” del dramaturgo Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) y *Camino rojo a Sabaiba* (1988), a partir de la historia cultural. Con base en el concepto de *representación*, se estudia cómo el autor creó una identidad social mediante sus obras, entrevistas y cartas públicas, para enfrentar al autoritarismo del Estado en la época de los ochenta en México. Por medio del género de la farsa, con tópicos como la justicia social, la corrupción política o el cacicazgo, se propuso crear ciudadanía en el espectador/lector. Sus obras son el posicionamiento de un intelectual en el espacio público, cuya resistencia ética es indispensable aún en el escenario de la democracia latinoamericana.

Palabras clave: historia cultural, representación, autoritarismo, intelectual, espacio público, México

NOSSO CONTEMPORÂNEO ÓSCAR LIERA: UMA CRÍTICA AO AUTORITARISMO DE FINAIS DO SÉCULO XX

RESUMO

Este artigo trata de três partes “políticas” do dramaturgo Óscar Liera, *O cavaleiro da Divina Providência* (1985), *Os caminhos solitários* (1987) e *Caminho vermelho para Sabaiba* (1988), a partir da história cultural. Com base no conceito de “representação”, estuda-se como o autor criou uma identidade social através de suas obras, entrevistas e cartas públicas para enfrentar ao autoritarismo do Estado na época dos anos oitenta no México. Por meio do gênero da farsa com tópicos como justiça social, corrupção política ou o cacicazgo, foi proposto criar cidadania no espectador/leitor. Suas obras são o posicionamento de um intelectual no espaço público, e cuja resistência ética é indispensável mesmo no cenário da democracia latino-americana.

Palavras-chave: história cultural, representação, autoritarismo, intelectual, espaço público, México

OUR CONTEMPORARY ÓSCAR LIERA: A CRITIQUE OF LATE TWENTIETH-CENTURY AUTHORITARIANISM

ABSTRACT

This article approaches three "political" plays by playwright Óscar Liera, *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) and *Camino rojo a Sabaiba* (1988), from a cultural history perspective. Based on the concept of "representation", we study how the author created a social identity through his works, interviews, and public letters, to confront to authoritarianism of the State in the eighties in Mexico. Through the genre of farce, with topics such as social justice, political corruption or *cacicazgo*, he set out to create citizenship in the spectator/reader. His works are the positioning of an intellectual in the public space, and whose ethical resistance is indispensable even in the scenario of Latin American democracy.

Keywords: cultural history, representation, authoritarianism, intellectual, public space, Mexico

NUESTRO CONTEMPORÁNEO ÓSCAR LIERA: UNA CRÍTICA AL AUTORITARISMO DE FINALES DEL SIGLO XX

INTRODUCCIÓN

*El mundo de la ficción nos conduce
al corazón del mundo real de la acción.*

PAUL RICOEUR

Este artículo retoma tres piezas del dramaturgo mexicano Óscar Liera (1946-1990), *El jinete de la Divina Providencia* (1985), *Los caminos solos* (1987) y *Camino rojo a Sabaiba* (1988), a partir de la historia cultural, con el propósito de abordar la forma en que esta trilogía exhibe, por un lado, la resistencia por parte de las figuras de dos “bandidos sociales”¹ (Jesús Malverde y Heraclio Bernal) ante el poder político gracias al respaldo popular y, por otro lado, la imposición autoritaria de la cacica (Gladys de Villafoncourt) cuando hay sumisión o resignación. Se destaca que esta propuesta teatral de Liera tiene una evidente intención pedagógica, ya que con estas obras el autor trató de influir en la formación de ciudadanía del espectador o lector; esto es, en palabras de Landau (2012), alentar “la participación en los asuntos públicos, con la acción destinada a construir un cuerpo político a través de la implicación en la vida de la colectividad” (p. 10).

Esta perspectiva histórica considera que la cultura promueve estructuras de dominio o de resistencia, y que los espacios textuales, precisamente, acogen las relaciones problemáticas que el escritor mantiene “con entornos hostiles, con sistemas de socialización que rechaza porque carece de medios o de posibilidades para definir o aceptar valores morales o estéticos, ante los que esgrime la singularidad de su diferencia” (Gómez, 2008, p. 449). Precisamente, según ha reconocido el autor, el propósito de crear un teatro de esta naturaleza surgió debido al movimiento del 68 —la injusta y violenta represión—, el cual habría de marcar su escritura con una impronta definitiva (De Ita, 1984, p. 20) y lo inscribiría en la corriente de la Nueva Dramaturgia Mexicana “en la que nosotros, los dramaturgos, nos preocupamos más por la situación del pueblo, por la concepción de un nuevo orden social. Nos preocupa el tiempo que corre vertiginoso; hemos tomado conciencia de este factor y no podemos perderlo” (Gorlero, 1980).

En efecto, de las 36 piezas que escribió y publicó, la mayoría cuestiona el poder que reprime, sanciona o margina en el ámbito familiar, religioso o político. Su inscripción literaria en el realismo y su postura ideológica (el teatro como juego político), junto con la recreación del poder, dan la pauta para abordar la estrategia que el autor sinaloense empleó en su poética: “los juegos de poder en el que se desplazan sus personajes” (Velázquez, 2021, p. 65). No solo creó una obra artística, sino que Liera registró una clara voluntad por manifestar su posición ciudadana, con la que recuperó esa figura emergente del intelectual, el que, como señala Dosse (2007), “accede a este estatuto a favor de su toma de posición en la plaza pública, gracias a sus intervenciones políticas” (p. 43).²

1 En su historia sobre el bandolerismo, Hobsbawm (2001) señala que se trata de individuos fuera de la ley, violentos y armados que desafían al orden económico, social y político; asimismo, al recibir protección del pueblo, beneficiario del robo o la extorsión, el mito se arraiga en el imaginario, y como consecuencia “el bandolerismo como expresión de esta resistencia colectiva ha sido muy común en la historia” (p. 21).

2 En su clásico estudio, Habermas (2011) señala el nacimiento de la esfera pública gracias a la publicidad literaria, la cual se sustruía de la influencia del Estado (p. 65); no obstante, al ir de lo estético a una postura ética y política, el teatro lierano se inscribiría en lo que Horn (2009) denomina esfera pública ilustrada (p. 27): esto es, como intelectual participa en la constitución de la esfera pública, junto con autores, lectores y espacios de sociabilidad.

La dramaturgia de Liera es, por tanto, un valioso documento de la cultura para observar la manifestación del fenómeno del poder en la época de los ochenta en México, si bien el talante autoritario de los gobiernos se desplegó en muchos países de América Latina, y aún hoy, a pesar de que la democracia está en vías de consolidación, persisten “elementos de debilidad relacionados con la incapacidad del Estado de extender los derechos humanos fundamentales a toda la población” (Bonometti y Ruiz, 2010). En este sentido, la propuesta teatral lierista continúa vigente y brinda una posibilidad de *prodesse et delectare*, como pedía Horacio, ya que, por medio del género de la farsa, cuestiona, evidencia y, principalmente, apela a crear conciencia en el público con tópicos relativos al autoritarismo, sobre todo mediante la figura del cacique, la cual se caracteriza por las políticas opresivas y represivas del poder político (Lesgart, 2020).

Cabe citar la opinión que el propio dramaturgo hacía sobre la farsa para comprender tanto la intención como la historicidad de su propuesta: “Es un género de nuestro tiempo [que] permite la exageración, un agrandamiento de lo cotidiano [...] la gente se ríe y, por otro, se produce una catarsis”; asimismo, establecía: “La risa es subversiva. La farsa entonces es un género que atenta. Lo que hacemos [...] es envolver a la gente para concientizarla, para estrujarla un poco más” (Salomón, 1990). En ese posicionamiento artístico radica, justamente, su orientación política e ideológica.

METODOLOGÍA

Con base en la crítica literaria, este artículo interpreta la obra dramaturgica de Óscar Liera a partir de su papel como intelectual interesado en la *res publica*. Con esa finalidad, con una perspectiva histórica, se realizó una revisión de cartas públicas, entrevistas junto con su biografía, además de recuperar la tradición literaria en la que se enmarca su obra.

De la historia cultural se retomó el concepto de *representación* para determinar, por un lado, el papel activo que desempeñó en la sociedad, la identidad que configuró a partir de roles, sentimientos o lazos, y la influencia que buscó tener en la sociedad; por otro lado, para establecer la importancia que tuvieron las obras —y las figuras— que construyó, las cuales muestran cómo “manejan, transforman, desplazan [...] las costumbres, enfrentamientos e inquietudes de la sociedad donde surgieron” (Chartier, 1992, p. XIII), esto es, en cómo conforman intelectualmente el mundo y las proyecciones que realizan en el imaginario. De acuerdo con Sapiro (2016), “las obras literarias constituyen una fuente privilegiada para estudiar las representaciones sociales de una época”, sobre todo las de corte realista (pp. 79-80). Aquí la denegación teatral opera no a través de la ilusión, sino de la simulación del referente (Toro, 2008, pp. 148-149), por lo que es necesario situar cómo el autor se apropia de la realidad, ya sea para subvertirla, parodiarla o sublimarla.

La dramaturgia aquí es tomada, por lo tanto, como un discurso³ —y no en su actualización escénica— que describe, cuestiona y exhibe los mecanismos del poder en la sociedad a través de las distintas tramas en las que se desarrollan sus personajes (tramas que son

3 El discurso literario es retomado como un fenómeno práctico, social y cultural, sobre todo porque “los usuarios del lenguaje que emplean el discurso realizan actos sociales y participan en la interacción social”, al mismo tiempo construyen y exhiben activamente su rol e identidad (Van Dijk, 2000, p. 21). Es decir, el dramaturgo sinaloense, al elaborar una representación del mundo realiza, a la vez, una representación de sí mismo. Además, mientras que el discurso expresa las múltiples propiedades de la situación sociocultural, también las influye y las modela.

una representación del mundo social).⁴ En este marco, el universo ficcional viene a ser una representación del mundo “real”: las relaciones políticas de los personajes tejen redes, usan estrategias y crean resistencias respecto al autoritarismo.

LA REPETICIÓN DE LA HISTORIA: EL DICTADOR EN SU LABERINTO

Asimiladas las vanguardias, la literatura se volcó hacia la realidad social en una época signada por las dictaduras militares, como ocurrió en Argentina, Chile, Uruguay, que vivieron la máxima expresión del poder a través de la represión, la censura y el exilio; fruto de ello es la novelística como *Yo el Supremo*, *El Señor Presidente*, *La muerte de Artemio Cruz* o *El otoño del patriarca*. América Latina produjo, señaló Gabriel García Márquez, el “verdadero animal mitológico”: una figura excéntrica, autoritaria y extraída de la milicia. En el caso mexicano, el sistema autoritario (una “dictablanda”, Enrique Krauze *dixit*) anuló la democracia a partir del fraude electoral en la etapa posrevolucionaria —aun cuando esa fue la razón del levantamiento armado—, siendo una práctica inherente del régimen priista.

De este modo, Liera parangonaba su época —los años finiseculares de Sinaloa— con el porfiriato, periodo en que gobernó al país el general Porfirio Díaz (1876 a 1911), cuyos vicios más evidentes fueron la corrupción, el fraude electoral, la represión, la censura. Así, en *El jinete de la Divina Providencia* y *Los caminos solos*, recrea el contexto del general Francisco Cañedo (1877-1909) para contrastarla con el presente, y en *Camino rojo a Sabaiba*, por su parte, la figura de la cacica tiene un concreto referente extratextual contemporáneo: Antonio Toledo Corro (1981-1986). Estudioso del pasado, Liera escribió *El oro de la Revolución mexicana* (1984), basada en la vida del joven general Rafael Buelna, quien participó activamente en la oposición cuando se iba a elegir al sucesor de Cañedo y después en el movimiento armado; por medio de esta obra, muestra cómo el legado de la “revolución” —la justicia y la democracia— fue deflacionada por el Partido de la Revolución Institucional (PRI). La obra se mueve en dos temporalidades gracias a la técnica del metateatro: unos actores (presente) ensayan e interpretan a personajes referenciales del cañedismo (pretérito). De este modo, el autor muestra las similitudes entre ambas épocas: el síndico de la comunidad El Sauce, donde tiene lugar el drama, fue impuesto mediante un fraude, de ahí que las semejanzas sean más notorias: “Nosotros vemos —dice Mariano— que siempre nos hacen chanchuy⁵ con las elecciones para el síndico y nos ponen a los que quieren y no a los que ganan” (Liera, 1997, p. 183). El 26 de octubre de 1986, el PRI obtuvo el “carro completo” en el país; la sospecha del fraude fue generalizada (Galarza, 1986); ante ello, Liera (1986) fijó su opinión pública:

Estoy por estrenar una nueva obra de teatro que se llama *EL ORO DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA* y que yo quiero que la gente, siguiendo las leyes de la fonética española, la llame como “*EL LORO* de la Revolución mexicana”; porque estoy plenamente convencido de que la Revolución no ha servido más que para nutrir discursos oficiales falsos y huecos, darle el nombre a un partido y hacer un ballet folclórico para llevar gringos al teatro y

4 El discurso, ha dicho Foucault (1998), “transporta y produce poder; lo refuerza, pero también lo mina, lo expone, lo torna frágil y permite detenerlo” (p. 124). De acuerdo con el modelo guerrero o estratégico, las relaciones de poder son bilaterales y atraviesan el tejido social (Foucault, 1999).

5 Coloquialismo sinaloense por chanchullo.

enseñarles lo único que se nos ha ocurrido hacer con todo un movimiento revolucionario (p. 6-A).

La carta estuvo dirigida al alcalde electo Ernesto Millán, a quien le exigió la renuncia: “Acepte la verdad, vamos empezando por enderezar las cosas, haga una vida de hombre honesto y vamos juntos cambiando esa cara afrentosa que se tiene de México” (Liera, 1986, p. 6-A). Con ello, asumió el rol de ilustrado: el *homme de lettres* interesado en la cosa pública, en los asuntos cívicos de su tiempo. Los afluentes del arte y la política se intersectan así en su obra. Como observador de la *civitas*, nada escapaba a su sentido dramático: “A mí me tocó ver el cambio de poderes hace un año, más o menos, y vi cómo todo estaba organizado teatralmente”, dijo en referencia a la sucesión presidencial de 1982, y añadía: “Creo que nuestra política es un gran teatro del mundo, en el cual, nosotros, como público, aparte de que aplaudimos, perdemos” (Martínez, 1983).

Esta cultura política, escenificada con el mismo ritual cada seis años, emanaba del antiguo régimen, en el que se instituyó la simulación democrática y, como complemento, el autoritarismo y sus mecanismos de control desarrollaron “la apatía política y el abstencionismo” (Duarte y Jaramillo, 2009). Por esa razón, me parece, Óscar Liera eligió la era del porfiriato para abordar la problemática que le tocó vivir.

DOS BANDOLEROS ANTISISTEMA: MALVERDE Y BERNAL

De acuerdo con González y González (1988), Porfirio Díaz “usó la fuerza y la maña contra los enemigos de la tranquilidad pública: los generales sediciosos, los indios bárbaros y los soldados bandoleros” (p. 936). A estos últimos, Liera los incorpora en su universo literario para oponerlos, como contrapeso, al autoritarismo rampante: es el caso de Jesús Malverde,⁶ en *El jinete de la Divina Providencia*, y Heraclio Bernal,⁷ en Los caminos solos, dos de los muchos bandoleros que surgieron en esa época: Chucho el Roto, en la Ciudad de México; Juan Soldado, en Tijuana, y Teresa Urrea, la Santa de Caborca (véase Vanderwood, 1984).

En *El jinete...*, Liera critica los poderes institucionales: la Iglesia y el gobierno, a los que les contraponen el pueblo junto con la figura del bandolero. Malverde, que se remonta a finales del siglo XIX, cumple con una doble función a partir del recurso del metateatro: en el exterior (el presente), el clero interroga a la gente para decidir si Malverde pudiera ser propuesto como santo ante el Vaticano, y es ahí donde resulta que este es más respetable que los clérigos: “Martha: Claro que es diferente, Malverde siempre ayudó a los pobres, estuvo al lado de ellos; aquí, el obispo solo va a desayunar a casa de los ricos” (Liera, 1997, p. 135), y de paso, en el interior (el pretérito), se despliegan las historias “milagrosas” que el pueblo relata, con lo que exhibe al régimen político contemporáneo, ya que al ser un ladrón “justiciero” enviado por Dios, cuestiona la pobreza y la injusticia social predominantes. Para esta obra, el autor se basó “en la leyenda de Malverde, el ladrón culiacanense que en la actualidad es considerado un santo” y tiene una ermita (Camargo, 1984, p. 3).

6 De acuerdo con Perea (2020), el santo Jesús Malverde “debe su identidad al bandolero Jesús Juárez Mazo, cuya figura mítica operó en Culiacán, Sinaloa, hasta su muerte en 1909” (p. 44).

7 El también conocido como el Rayo de Sinaloa operó en Sinaloa durante el gobierno de Cañedo (Cázarez, 2009).

En términos de relaciones de poder, Malverde está situado por encima del dictador, amén de que está protegido por el pueblo —en una clara apropiación de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega—, ya que sus atributos son tanto heroicos como divinos; de hecho, la naturaleza participa junto con él en la restauración del orden social: hay un eclipse solar, las ramas de los árboles platican, salen bolas de lumbre de la tierra, las gallinas cantan por las noches (Liera, 1997, p. 137). Igual que a Cristo, a Malverde le dan muerte debido a la traición de su compadre que lo vendió por 50 pesos y su cadáver es amarrado en un mezquite que simboliza la cruz, “el árbol de la vida por el hecho de la redención” (Liera, 1997, p. 125). En cambio, Cañedo es caracterizado como un anciano decrepito y presa del miedo: “(Terriblemente angustiado. Cae de rodillas, llora.) Por qué no vas a la plaza, Adela, y gritas delante de todos, que donde quiera que esté, que me deje tranquilo, que estoy enfermo, que ya estoy viejo” (Liera, 1997, p. 144), suplica cuando Malverde anuncia públicamente que por la noche entrará a su casa para robarle también a él.

Como se puede ver, Óscar Liera realiza una lectura simultánea de su propia época para parodiarla y mostrar una resistencia al poder; sin embargo, idealiza la figura del pueblo al mostrarla como un ente activo, dinámico. En cambio, la figura del dictador es degradada mediante el ridículo y tildada de ser el verdadero “bandido” (Liera, 1997, p. 134). Inscrita en el barroco con el tópico del desengaño, y esta afiliación forma parte de su poética,⁸ el autor se inviste de la imagen del intelectual en desacuerdo con los valores y el orden moral de las autoridades políticas y eclesiásticas.

Con una visión antropológico-sociológica, para escribir *Los caminos...* Liera visitó la sierra de Cosalá y escuchó las historias y el habla local (López, 1991, p. 17), pero sobre todo la usó como un pretexto para cuestionar su tiempo:

Porque si digo que estoy hablando de antes de la Revolución, criticando un sistema caduco, que no funciona, donde hay los vicios que existen actualmente en cuanto al modo de impartir justicia, la mala repartición de la riqueza, la política electoral... en realidad estoy hablando de la época actual (López, 1991, p. 18).

La trama de *Los caminos...* es sencilla, lineal: Bernal se convirtió en bandolero debido a que fue encarcelado por un robo que no cometió; así, se dedicó al saqueo para beneficiar a los pobres y a burlar a las autoridades; al final, también es traicionado por su compadre Crispín García, quien lo mata por una recompensa. La alambicada novela histórica *La rebelión de la sierra. Vida de Heraclio Bernal* (1950), de Fausto Antonio Marín, sería una de las fuentes literarias. Como en *El jinete...*, el dramaturgo buscó representar los malos manejos del poder, tanto el político y el económico como el religioso, y la resistencia popular ante las injusticias de los propietarios de los fundos mineros: Bernal y su gavilla invierten las relaciones de poder, ya que los propietarios mineros y el gobierno son rebasados y debilitados, y esa situación se fortalece con el apoyo comunitario; así, el poder se distribuye horizontalmente.

La propuesta es muy similar al drama de Malverde: Bernal es una figura idealizada, rebelde, íntegra y bienhechora; su imagen también es equiparada con Jesucristo (y cuyo destino trágico

8 Para Liera (1997), el mundo era un engaño; monsieur Plaisanterie (señor Broma), personaje de *Los fantasmas de la realidad* (1978-1981), menciona: “también la verdad se inventa”, y señala que los poderosos son los que tienen su control, como la Iglesia y el Estado, perseguidores de fray Servando de Mier, sobre quien gira la trama; estos, además, no conocen la justicia, “si no, no serían poderosos” (pp. 508-509).

es similar: “Jacinto: Siempre que se traiciona a los salvadores del hombre pasa todo esto” [Liera, 1997, p. 243]). Conviene señalar aquí la formación religiosa del dramaturgo: quiso ser sacerdote, pero se decepcionó de las prácticas de la Iglesia; perteneció a la Corporación de Estudiantes Mexicanos (CEM) durante su adolescencia, pero ya no quiso asistir por discrepancias (Torres Sánchez, 2000, p. 89), e incluso participó con un grupo de choque cristiano (Ponce, 1981, p. 44). Esa experiencia, junto con los gastos suntuosos que presenció, lo convirtió en un crítico implacable del clero:⁹ en esta pieza, lo representa como el sostén del orden moral del régimen político a través del dispositivo disciplinario del miedo, pues en un sermón el sacerdote conmina a los mineros para que no se quejen ni protesten por las pésimas condiciones laborales, antes bien les pide que sean sumisos: “Acuérdense que Dios nos mandó a sufrir en esta vida para después gozar en la otra” (Liera, 1997, p. 215). Con claridad, Liera censura una creencia tergiversada por la práctica religiosa, la utilización de una promesa bíblica vuelta ideología en beneficio de los intereses de los potentados y del gobierno.

Lo interesante de ambas obras es que fueron más allá de una concepción artística: se convirtieron en proyectos políticos, en ejercicios para retar a los gobernantes contemporáneos; el dramaturgo creía que la acción de afrontar a la élite económica y política era seductora “en esta época de desconciertos, desorden y mentiras” (*Proceso*, 2005); por eso, el personaje de Martha sostiene esa tesis en la obra: “Yo creo que venerar a Malverde es como una forma de desafiar a los malos gobernantes” (Liera, 1997, p. 134); esa función es la que también desempeña Bernal, quien “ha puesto en peligro la seguridad del estado y muy en entredicho la autoridad del gobierno” (Liera, 1997, p. 216); de hecho, es bastante significativa la semiausencia del gobernador Cañedo —como personaje aparece una vez y solo en otra ocasión es mencionado—, pero su presencia luce como un trasfondo de gran relieve: es suya la orden de acabar a toda costa con el bandolero.

Parte de la misión teatral de Liera fue la creación de ciudadanía, espectadores conscientes que se involucraran en los asuntos públicos, y esa misma postura la difundió en sus entrevistas. Mientras Bernal señalaba: “[...] no estoy para nada de acuerdo con la política, la corrupción, ni la idea de justicia que tienen los que gobiernan” (Liera, 1997, p. 246), el mismo juicio hacía el dramaturgo sobre la situación del país: “Estamos igual o quizás peor que antes [...], concretamente en el caso de Sinaloa, donde hemos vivido un sexenio de violencia, la ley del narcotráfico, del crimen” (Camargo, 1984, p. 4). Así, los gobernantes son caracterizados como corruptos y sin dignidad; en *El jinete...*, el personaje Claudia expresa: “A mí me contaba mi abuela que Malverde comenzó a robar porque veía la injusticia que había en ese entonces; decía que el gobernador era un sinvergüenza; bueno, las cosas no han cambiado mucho” (Liera, 1997, p. 145), mientras que en *Los caminos...*, Mónico expresa: “Los que están en el gobierno, esos sí son bandoleros que roban y mucho; y no comparten con nadie el dinero” (Liera, 1997, p. 230). Con ambas obras, Liera señalaba particularmente al gobierno de Antonio Toledo Corro, con quien tuvo varios enfrentamientos en el espacio público. Y una vez que concluyó *Los caminos...*, señaló: “Me gustaría escribir una tercera obra para completar la trilogía. Había pensado hacerla sobre Toledo Corro, aunque sería un bandido maldito, por llamarlo así” (Aispuro, 1989, p. 8-A). Escribiría entonces *Camino rojo...*, su *súmmum* dramático, en el cual la figura del cacique es reinventada a partir de la apropiación de la realidad que vivió el autor.

9 Baste citar obras como *Las fábulas perversas*, *Cúcara y Mácara* y *Los fantasmas de la realidad*, en las que aborda el mito guadalupano mediante la figura disruptiva de fray Servando Teresa de Mier. Cabe destacar que Liera no estaba en contra de la religión, mucho menos de las creencias populares, sino que su crítica se dirigía más bien al actuar de las autoridades eclesiásticas.

LA CACICA DE SABAIBA Y SU CORRELATO EN LA REALIDAD

La farsa *Camino rojo...* tiene una filiación temática, incluso estructural (el tiempo circular, mítico, y los episodios autónomos), con la novela *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo; la trama es casi similar: Fabián Romero es el hijo desarraigado que llega a Sabaiba, después de extraviarse, con la idea de cobrar venganza a petición de su madre, pero fallece al llegar y habla con los fantasmas. Sin embargo, lo que nos interesa abordar aquí es la figura de la cacica Gladys de Villafoncourt, no su influencia intertextual más evidente, que es el personaje de doña Bárbara, de la novela homónima de Rómulo Gallegos,¹⁰ sino y, sobre todo, su referencia extratextual.

El propio autor caracterizó a Gladys de Villafoncourt: “Tiene todo el peso de una casta, una familia de extranjeros asentados en Sabaiba, que roba al pueblo y crean un gran poder económico” (Aispuro, 1988). Su figura es dominante gracias a su estatus: impone su voluntad, ya sea a través de la coacción o la corrupción, humilla y causa la muerte; en esta obra, la figura del pueblo es dócil: vive con miedo, en la miseria y la ignorancia. Como símbolo de su poder imperial, habita en un castillo, compra una esclava en África, Dancalia, y tiene un bufón, Fausto. Uno de sus caprichos es la construcción de un camino “que venga desde Dautillos a Sabaiba, que pase por el castillo y que llegue hasta la playa” (Liera, 1997, p. 294); en dicho proyecto “muchos murieron de hambre” (Liera, 1997, p. 295). Y para resaltar lo absurdo, fueron los pobladores quienes habrán de pagar por el material y construir la obra (es obvia la parodia de los impuestos a los contribuyentes); tal elemento surge de nuevo más adelante, cuando crea nuevos gravámenes y da a conocer “las disposiciones morales para el buen gobierno” (Liera, 1997, p. 301).¹¹

Ahora bien, el correlato extratextual de la cacica es el gobernador Antonio Toledo Corro. La pugna que sostuvo el autor con el mandatario fue emblemática, por lo que en esta farsa lo parodia y figurativiza como una matriarca. Al resumir la obra, Liera fijó una vía interpretativa: “En sí, *El camino rojo* narra la historia de un cacique que, a puro capricho, construye una carretera innecesaria, a pesar de las demandas de servicios públicos de la gente” (Aispuro, 1988); a partir de esa referencia, se puede establecer un comparativo con su realidad. Así, se tiene que en su sexenio Toledo ordenó la construcción de la Costera, dispendiosa obra que Liera la señalaba llena de corrupción; y al hablar del origen del *Camino rojo...*, señaló que tenía “la necesidad de hablar de la desigualdad entre los hombres y el abuso del poder que ha vivido mi estado, Sinaloa, en tiempos anteriores. En especial, la construcción de una carretera, contra la voluntad popular” (Aispuro, 1988). Asimismo, en otra entrevista diría que se sintió afectado por ese gobierno terriblemente:

Y no solo a mí me afectó sino a todos los sinaloenses: por la violencia que vivimos, la inseguridad para salir a la calle, el desarrollo del narcotráfico, los asaltos, la gran corrupción que se dio y la construcción de obras tan costosas como innecesarias como la Costera (Aispuro, 1989, p. 12-A).

10 García Castillo (2015) apunta también que “las características de la protagonista, Gladys de Villafoncourt, parecen emparentarla con otras mujeres poderosas del drama universal, como Lady Macbeth o Bernarda Alba” (p. 123).

11 El candidato del PRI, Miguel de la Madrid, en 1982 propuso la “renovación moral” contra la corrupción, pero como presidente “no fue más allá de un par de casos emblemáticos pero no ejemplares”, pues encarceló al jefe policiaco Arturo el Negro Durazo y al exdirector de Pemex Jorge Díaz Serrano (Camarena, 2012).

Tres años antes de escribir *Camino rojo...*, Liera publicó en el periódico Noroeste la que sería conocida como *Carta al Tigre*, apodo del gobernador Toledo Corro. En ella se asume como un intelectual: “Tenía el fuerte deber como hombre de letras y como un ser sensible y pensante”, y lo que empezó como un reclamo por hacer “obras inútiles y onerosas”, su crítica más dura la dirigió contra la corrupción y la impunidad que percibía: “Se roba, se mata, asesina por nada, se difama, se viola, se trafica con drogas y armas, se explota, se tortura, se desaparece gente” (Liera, 1985). Esa postura le valió dos días “entre miasmas, escupitajos y el dolor olvidado de la cárcel” (Liera, 1988).

Dicha obra, igual que en *Camino rojo...*, era para uso personal, pues con ella beneficiaba el rancho “Las Cabras”, de 7000 has, y los 25 km de playa del océano Pacífico que se apropió con el reparto agrario como titular de la Secretaría de la Reforma Agraria (Ortiz, 1983). No es casual que en la farsa las cabras se mencionen 11 veces, y que Zacarías diga ser dueño de “tierras y muchas cabras”. Así como la de Villafoncourt trajo a Dancalia, también Toledo importó una variedad de palmeras africanas como parte del Plan Cocotero (Ortiz, 1983). Además, igual que Arbel Romero, esposo de Gladys, vende árboles de su vivero para adornar el camino, personas cercanas al mandatario hacían turbios negocios al usar su propia maquinaria en la obra (Liera, 1985). Finalmente, como Gladys con “su carroza y sus barcos”, Toledo era propietario de una avioneta, un turbocomander, un Jet Star y un vagón de ferrocarril “todo plateado, brillante, acondicionado a todo lujo” que usaba para ir de compras a Nogales (Ortiz, 1983). Igual que la cacica, que tenía gestos generosos (cura al enfermo, bautiza niños, hace regalos), pero asigna tareas arbitrarias, el gobernador era “generoso con sus amigos”, pero “furibundo de sus enemigos y de cualquier disidente. No resuelve: impone. No dialoga: ordena” (Ortiz, 1983).

En síntesis, Liera se apropió de su realidad política; fue su materia prima. A través de ese tamiz, recreó el pasado atávico de Sabaiba, el cual tiene implicaciones mayores al funcionar como un arquetipo de las comunidades indígenas (los sabaibos fue un grupo nativo del centro de Sinaloa) que fueron expoliadas por los conquistadores. Aunque en las dos primeras obras el autor representa al pueblo en resistencia al ayudar a los bandoleros, en esta última su visión se ha desencantado y lo pone como resignado; igual perspectiva guardó en la carta a Toledo: “Mis paisanos, señor, son blandengues, cerveceros, conformistas” (Liera, 1985). Tales epítetos muestran, además, una intención que apelaba a una actitud reactiva.

CONCLUSIONES

A tres décadas del fallecimiento de Óscar Liera, el plan que trazó con su dramaturgia se mantiene como uno de los proyectos emergentes en la realidad latinoamericana, pues aun cuando la democracia se ha consolidado, la construcción de una ciudadanía participativa resulta indispensable. Este tipo de teatro admite la categoría de “político” en *estricto sensu*, puesto que, amén del valor estético, hay una auténtica propuesta ética, un compromiso con los asuntos públicos. Luis de Tavira, ensayista y director teatral, señaló que Liera había superado el “panfleto provocador” (Martínez, 1990, p. 22), al referirse a *Las Ubarry* y *Las juramentaciones*, obras que se enmarcan en el movimiento a favor de la diversidad sexual, y el mismo juicio puede extenderse al resto de sus piezas teatrales.

En la trilogía abordada se aprecia con mayor claridad la poética de no desvincular el arte de la política; el teatro, decía, “nace y se hace para un grupo social y, obviamente, debe tener connotaciones políticas”; ese fue el móvil de *Camino rojo...*, la cual era:

una obra muy política, al igual que *Los caminos solos* y *El jinete...*, pero ello no quiere decir que sean obras panfletarias. Tienen dentro de sí, del universo narrado que las contiene, una posición política, una manifestación personal no contra un grupo sino contra un sistema (Aispuro, 1989, p. 22).

Para Liera, la raíz de su teatro se hallaba en la absurda situación de México, en donde “las personas que llegan a estar detrás de un escritorio se enferman de poder y de pronto se sienten intocables” (Chabaud, 1990). En el universo dramático, los personajes enfrentan a los malos gobiernos; en la realidad social, como en un desdoblamiento, el autor emprendió esa lucha mediante sus críticas constantes a los gobiernos en turno por lo que consideraba abusos de autoridad, corrupción y dispendios. Para él, “la vida falsa, corrupta y opresora del sistema” podía mostrarse “en el teatro, alternativa de la sociedad para utilizarlo como foro de denuncia” (*Excelsior*, 1983, p. 12-D). Esa “vida” es la que se propuso significar en esta trilogía; esa fue, justamente, su lucha desde el terreno de la creación artística y desde su rol como intelectual en el espacio público: las cartas, las entrevistas y, sobre todo, el teatro, que concibió como un foro de denuncias.

En síntesis, detrás de la manifestación estética —el tratamiento dramático con sus técnicas y estrategias y el lenguaje poético—, encontramos una inscripción histórica del poder con toda su fuerza, puesto que sus obras muestran los mecanismos de la tecnología política que fueron utilizados para ejercer el control y el orden social de la población. Al contener el marbete de una época, las piezas artísticas muestran las costuras del autoritarismo y, contra la fragilidad y fugacidad del *performance*, devienen en una resistencia ética, en el posicionamiento de un intelectual en el espacio público. Foucault (2000) señaló que “no hay relaciones de poder sin resistencia” (p. 82), y estas piezas son, precisamente, una muestra de esa contención que trató de crear el dramaturgo ante el poder político.

REFERENCIAS



- Aispuro, B. (1 de febrero de 1988). El nuevo teatro saldrá de la provincia. *Periódico Universitario*.
- Aispuro, B. (22 de noviembre de 1989). Óscar Liera entre dos pasiones: el teatro y la política. *Noroeste*, p. 8-A.
- Bonometti, P. y Ruiz Seisdedos, S. (2010). La democracia en América Latina y la constante amenaza de la desigualdad. *Andamios* 7(13), 11-36.
- Camarena, S. (1 de abril de 2012). Miguel de la Madrid, la renovación moral que nunca llegó a México. *El País*. https://elpais.com/internacional/2012/04/01/actualidad/1333293454_121559.html
- Camargo, A. (31 de octubre de 1984). Óscar Liera: estamos igual o quizá peor que en 1910. *Excélsior*.
- Cázarez, P. (2009). *Heraclio Bernal. Entre el bandolerismo y la rebeldía*. Cobaes.
- Chabaud, J. (13 de enero de 1990). En dos entrevistas inéditas, Liera situó los propósitos de la Nueva Dramaturgia. *Proceso*.
- Chartier, R. (1992). *El mundo como representación*. Gedisa.
- De Ita, F. (26 de enero de 1984). El teatro en México está vivo; en algunos años habrá un auge importante, señala el dramaturgo Óscar Liera. *Unomásuno*.
- Dosse, F. (2007). *La marcha de las ideas*. Universitat de València.
- Duarte, A. y Jaramillo, M. C. (2009). Cultura política, participación ciudadana y consolidación democrática en México. *Espiral*, 16(46), 137-171.
- El jinete de la Divina Providencia, de Liera (29 de agosto de 2005). *Proceso*.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la sexualidad 1. La voluntad de saber*. Siglo xxi.
- Foucault, M. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales*, 3. Paidós.
- Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*. Alianza.
- Galarza, G. (27 de diciembre de 1986). En 1986, carro completo electoral; se denunciaron fraudes hasta contra el abstencionismo. *Proceso*.
- García Castillo, J. E. (2015). El discurso del poder y el discurso popular: para una lectura de *El camino rojo a Sabaiba*, de Óscar Liera. *Signos Literarios*, XI(21), 120-144.
- Gómez, F. (2008). *Manual de Crítica Literaria contemporánea*. Castalia.
- González y González, L. (1988). El liberalismo triunfante. En D. Cosío Villegas (Coord.), *Historia General de México*, 2 (pp. 897-1005). El Colegio de México.
- Gorlero, J. E. (1980). Óscar Liera: la temática de América Latina es tan vasta y rica, que es ideal para escribir obras de teatro. *El Día*.

- Habermas, J. (2011). *Historia y crítica de la opinión pública*. Gustavo Gili.
- Hobsbawm, E. (2001). *Bandidos*. Crítica.
- Horn, J. (2009). *La aparición del público durante la Ilustración europea*. Universitat de València.
- La corrupción puede mostrarse en el teatro, para utilizarlo como un foro de denuncias. Lo afirma Óscar Liera, autor de "Juramentaciones". (20 de agosto de 1983). *Excelsior*, p. 12-D.
- Landau, M. (2012). ¿Qué significa construir ciudadanía? Procesos históricos e ideales normativos. *Revista de Extensión Universitaria*, 2, 6-13. <https://doi.org/10.14409/extension.v1i2.452>
- Lesgart, C. (2020). Autoritarismo. Historia y problemas de un concepto contemporáneo fundamental. *Perfiles latinoamericanos*, (55). 10.18504/pl2855-014-2020
- Liera, Ó. (17 y 18 de diciembre de 1985). El pueblo ya no soporta más mentira y violencia. Carta a Toledo Corro. *Noroeste*.
- Liera, Ó. (17 de noviembre de 1986). Carta de la esperanza a Ernesto Millán Escalante. *Noroeste*, p. 6a.
- Liera, Ó. (15 de abril de 1988). El día que prohibieron las calles. Carta a Juan Burgos Pinto, presidente del PRI. *Noroeste*.
- Liera, Ó. (1997). *Teatro completo II*. SEPyc, Cobaes, Difocur.
- López, S. (1991). El teatro se tiene que hacer en serio: Óscar Liera. *La revista*, pp. 14-18.
- Martínez, A. (8 de enero de 1990). Óscar Liera aprendió la estrategia de Galileo: superó el panfleto provocador: Luis de Tavira. *Unomásuno*.
- Martínez, P. P. (15 de septiembre de 1983). La vida es juego, pero político. *La Guía*, p. 103.
- Ortiz, F. (5 de noviembre de 1983). Mozo en la hacienda paterna, político derrotado, en quiebra y exiliado. *Proceso*.
- Perea, D. (2020). Jesús Malverde: el imaginario colectivo del bandido social y los exvotos en su capilla, 1909-2019. *Escripta. Revista de historia*, 2(4), 43-68. <http://escripta.uas.edu.mx/index.php/escripta/article/view/143/63>
- Ponce, A. (6 de julio de 1981). "Dejen las macanas y vamos a discutir": Óscar Liera. *Proceso*, 244.
- Salomón, L. A. (8 de enero de 1990). Óscar Liera: un teatro de raíz social y una actitud crítica que lo enfrentó al poder. *Proceso*.
- Sapiro, G. (2016). *La sociología de la literatura*. FCE.
- Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Galerna.
- Torres Sánchez, R. (2000). *Óscar Liera. El niño perdido*. Juan Pablo editores.

Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*, Gedisa.

Vanderwood, P. J. (1984). El bandidaje en el siglo XIX. Una forma de subsistir. *Historia Mexicana*, 34(1), 41-73.

Velázquez, S. (2021). La violencia como medida disciplinaria extrema en *Las dulces compañías*, de Óscar Liera. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 12(19), 62-78. <https://doi.org/10.25009/it.v12i19.2666>





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