



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° 2, 2023

Revista del Departamento Académico de Artes Escénicas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Edición: 15 de noviembre 2023

Editores:

Rodrigo Benza Guerra (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Lucero Medina Hú (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Aurelio Tello Malpartida (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Editoras del dossier:

Fwala-lo Marin (Universidad Nacional de Córdoba)

Leticia Paz Sena (Universidad Nacional de Córdoba)

Consejo Editorial:

Alberto Ísola De Lavalle (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)

Jorge Dubatti (Universidad de Buenos Aires)

José Antonio Sánchez (Universidad de Castilla - La Mancha)

María José Contreras (Columbia University)

Marina Henriques Coutinho (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro)

Mirella Carbone Dagnino (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Mónica Silva Macher (Pontificia Universidad Católica del Perú) Narciso

Larangeira Telles da Silva (Universidade Federal de Uberlândia) Natalia

Calderón García (Universidad Veracruzana)

Asistente Editorial:

Emilia Fernández Fernández

Corrección de Estilo:

WordPal S.A.C.

Diagramación:

Diego Acosta de Almeida



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

e-ISSN: 2955-8697

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 transdisciplinares.

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.

LISTA DE REVISORES

Adriana Musitano	Universidad Nacional de Córdoba
Ana Castro Merlo	Universidad Provincial de Córdoba
Ana Laura Reches	Universidad Nacional de Córdoba
Ana Yukelson	Universidad Nacional de Córdoba
Andrés Belfanti	Universidad Nacional de Córdoba
Bettina Girotti	Universidad de Buenos Aires
Carla Pessolano	Universidad Nacional de las Artes
Carolina Cismondi	Universidad Nacional de Córdoba
Daniela Martín	Universidad Nacional de Córdoba
Diego Borges	Universidade Federal da Bahia
Fernando Cid Lucas	Universidad de Valladolid
Gabriela Aguirre Visconti	Universidad Nacional de Córdoba
Gyl Giffony Araujo Moura	Universidade Estadual de Campinas
Jazmin Sequeira	Universidad Nacional de Córdoba
Jorge Dubatti	Universidad de Buenos Aires
José María Miranda Pérez	Universidad Nacional de Córdoba
Juan Ignacio Vallejos	CONICET
Julietta Kabalin	Universidad Nacional de Córdoba
Karina Mauro	Universidad Nacional de las Artes
Laura Fobbio	Universidad Nacional de Córdoba
Lía Noguera	Universidad Nacional de las Artes
Lliane Loots	University of KwaZulu-Natal
Lola Proaño Gomez	Instituto de Investigaciones Gino Germani-UBA/ Pasadena City College

Lorena Verzero	Universidad de Buenos Aires
Luciana Sastre	Universidad Nacional de Córdoba
Luvel García	Universidad de Sao Paulo
Mabel Brizuela	Universidad Nacional de Córdoba
Marcelo Comandú	Universidad Nacional de Córdoba
María Fukelman	Universidad de Buenos Aires



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Sobre la potencia de compartir escenas de igualdad y mundos en común en las artes escénicas

Fwala-lo Marín
Leticia Paz Sena

DOSSIER

Prácticas escénicas, escenas de igualdad y mundos en común

33

**Posibilidades del archivo escénico.
Supervivencias detrás y delante del telón**

María Eugenia Bifaretti

68

Hacia un estudio del cuerpo y la grupalidad en la formación actoral del teatro independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina)

Paulette Yurquina

17

Exploraciones en torno al proceso creativo de la actuación escénica:

Posibles escenas de igualdad en el ensayo teatral

Victoria Vaccalluzzo

51

Diálogo entre zorros

Historia local, microhistoria y teatro de creación colectiva

Luis Alfonso Santistevan De Noriega

83

Una coreopolítica por amasar:

La potencia estético política de la danza contemporánea comprendida desde dos experiencias etnográficas

María Emilia Calisto

103

Retrato de intimidad:

Puesta en escena del cuerpo solo y poética del dolor en el monólogo *Si te viera tu padre*

Estefanía Otaño

140

Imágenes, testimonios y heridas.

Kamar y la política de la mirada

Nicolás Perrone

179

Ánima Sola:

Cuerpo, acontecimiento y dimensión ética en la representación de la violencia

J. Carlos Domínguez y
María Cristina Tamariz Estrada

211

El camino del/la dramaturgista:

El trabajo de acompañar un proceso creativo

Gabriela Hernández Aparicio

123

Trilogía en solos menores:

Prácticas escénicas de ATeliê VoadOR/Brasil

Djalma Thürler y Duda Woyda

160

O teatro negro contemporâneo como possibilidade para práxis crítica interseccional:

Uma análise sobre o espetáculo *IDA*

Bianca Camila de Andrade Silva y Luciana Dadico

199

Criação em dança:

Uma questão de posicionamento e não de acuidade visual

Renata Mara Fonseca de Almeida

225

A acústica do abstrato no universo simbólico da dança *Odissi*:

Observações de uma cartografia sonora para a composição de videocenas

Andrea Itacarambi Albergaria

246

Espectáculo O Miolo da Estória:

Convergencias entre la realidad y la ficción teatral

Raylson Silva Da Conceição y Tânia Cristina Costa
Ribeiro

262

Voices in Silence:

Towards a somatic language of memory and care

Javier Alfonso Ormeño Castro

283

RESEÑA

Escrituras de la intimidad en Romina Paula:

Una reseña ampliada

Leilén Araudo



PRESENTACIÓN

SOBRE LA POTENCIA DE COMPARTIR ESCENAS DE IGUALDAD Y MUNDOS EN COMÚN EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Escribimos estas líneas anudándolas a otras ya escritas por quienes participaron con sus trabajos del segundo número de *Kaylla*, la revista del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Queremos celebrar la publicación de este número e iniciativa editorial que logró este singular entretejido de escrituras. Queremos, también, presentar el *Dossier* que coordinamos, el cual fue la oportunidad de gestación de un mundo común posible: el encuentro de investigadoras/es y artistas-investigadoras/es que, desde distintas latitudes latinoamericanas, desplegaron interrogantes y reflexiones en torno a las artes escénicas. Además, esta es la ocasión para agradecer a las personas investigadoras que evaluaron los artículos y que, sin poder salir del anonimato, ofrecieron una lectura aguda para cada uno de los trabajos.

El título del *Dossier*, “Prácticas escénicas, escenas de igualdad y mundos en común”, resultó, a la vez, una invitación y una apuesta.

Por un lado, invitamos a escribir y socializar aquellas experiencias cuyas dinámicas creativas y estrategias compositivas despliegan potencialidades políticas; por ejemplo, en las exploraciones de formas de estar juntos/as o en las propuestas de mundos posibles. Nos impulsó el anhelo de compartir y multiplicar los debates que habilitan el trabajo de indagación que enfocamos desde nuestros espacios de formación e investigación en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina: la atención a los momentos en que ciertas prácticas y procesos del campo de las artes escénicas interrumpen la subjetividad neoliberal, aquella que impone una lógica económica, de eficacia y competencia sobre todos los ámbitos de la vida. En esas instancias, que pueden estudiarse a partir de la configuración de lo que Jacques Rancière (2010, 2012) llama *escenas de igualdad*, se suspenden las jerarquías y se redistribuye la toma de la palabra, posibilitando la alteración del orden dado.

Por otro lado, buscamos que el mismo *Dossier* sea una apuesta por un encuentro con otros y otras, siendo a la vez específico, heterogéneo e inesperado. En efecto, abrir la convocatoria implicó la puesta en contacto con autores y autoras que atienden en sus trabajos una variedad de problemas teóricos, prácticas y procesos compositivos, poéticas, acontecimientos y experiencias. Sus indagaciones críticas nos permitieron conocer las singularidades de las distintas zonas de las artes escénicas que abordan y la inscripción particular en los diversos territorios en que se inscriben. El entrecruzamiento resultante conforma una cartografía *sui generis* en la que anudar preocupaciones en sintonía —que, a partir de ahora, se comparten con el público lector— en torno a esta hipótesis: las prácticas escénicas se configuran como posibilidades de construcción de otros mundos, cuyas sensibilidades pueden inaugurar nuevas formas de habitar lo común.

Nuestro principio de trabajo se basa en la identificación de *escenas de igualdad* en ciertas experimentaciones artísticas que alumbran momentos efímeros de “interrupción de un flujo temporal [y dejan entrever] mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible

y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles” (Rancière, 2010, p. 9). Con la convocatoria de este *Dossier* intentamos ampliar el gesto de nuestros marcos y contextos cercanos en pos de esbozar un paisaje de prácticas artísticas, de composición o formación, en las que se ponen en jaque la igualdad y la desigualdad en la distribución de roles en la creación, en la relación con espectadores/as o con las comunidades de las que proceden o a las que se aproximan. Las preguntas que arrojamos invitaron a pensar en procesos de creación en los que se tensionan los vínculos jerárquicos, problematizando las formas en que el poder se produce y distribuye; también obras y poéticas en artes escénicas que fracturan la asignación habitual de la palabra y reelaboran las narrativas del mundo. Nuestro horizonte fue --y es-- la reflexión sobre las apuestas éticas y estéticas por las que las prácticas artísticas pueden potenciar su carácter político y reconfigurar las miradas sobre lo común. De esta manera, en el paisaje que puede leerse en esta reunión de artículos, encontramos exploraciones con modos de lo colectivo, hibridación de lenguajes, desafíos del encuentro entre culturas, modos alternativos de generación de archivos, preguntas éticas en torno al sujeto creador y su relación con comunidades y públicos, y teorizaciones acerca de lo que se construye en el espacio escénico entre hacedores/as y espectadores/as.

En el marco de la preocupación por los modos singulares en los que las artes escénicas ensayan otros mundos posibles, cabe señalar una orientación teórico-metodológica particular: el desmontaje de prácticas y procesos artísticos que permite una comprensión profunda de la producción de obras, de sus participantes y de las concepciones que orientan el quehacer. Este abordaje pone el foco en instancias de irrupción de lo político, en las lógicas de circulación del disenso y en las estrategias que se despliegan para estar juntos/as. Acercarse a protocolos de acción, concepciones, procedimientos y modos de archivar abre, entonces, desafíos metodológicos en la investigación en artes escénicas. En esta línea, cabe destacar los aportes de artistas-investigadores/as que, por su singular inscripción en el vínculo entre creación y pensamiento, potencian y amplían tanto los interrogantes como los recorridos metodológicos para investigar desde, sobre o para el arte.

El *Dossier* consta de quince artículos y una reseña; el índice ofrece un recorrido por distintas perspectivas que se inauguran al girar el caleidoscopio de las configuraciones de escenas de igualdad y las formas posibles de estar con otros/as.

Un primer grupo de trabajos delimita una zona de problemas, al considerar el entrecruzamiento entre escenas y archivos. El campo de las artes escénicas, que sitúa al cuerpo presente en la centralidad de sus prácticas, traza una serie de interrogantes acerca de las formas específicas de vinculación con el pasado, sea en los procesos creativos, en las propuestas escénicas, en las poéticas o en historiografías particulares. Las artes escénicas tensan la aparente contradicción entre la materialidad del cuerpo o de los documentos y el carácter efímero de los acontecimientos al ofrecer otras formas de permanencia: el cuerpo es territorio de reapariciones, se vincula con restos, explora formas de la memoria conjunta, deviene archivo. En “Exploraciones en torno al proceso creativo de la actuación escénica: posibles escenas de igualdad en el ensayo teatral”, Victoria Vaccalluzzo reflexiona sobre la actuación durante el proceso creativo, para lo cual acude al pensamiento *rancieriano*, buscando considerar al ensayo teatral como una escena de igualdad en la que se habilita otra temporalidad, la de la experimentación, donde el cuerpo, abocado a la repetición como principio compositivo, despliega las operaciones de prueba, pérdida y recuperación. El trabajo de Eugenia Bifaretti, “Posibilidades del archivo escénico. Supervivencias detrás y delante del telón”, examina las posibilidades de construcción de archivos escénicos, inscribiéndose así en el amplio debate

sobre la noción de archivo al ensayar propuestas categoriales que permitan leer el trabajo con la superposición de restos y temporalidades en escena. El artículo “*Diálogo entre zorros: historia local, microhistoria y teatro de creación colectiva*”, de Luis Alfonso Santistevan De Noriega, traza un doble bucle archivístico, puesto que no solo tiene por objeto una experiencia teatral del pasado, sino que esta es, en sí misma, una forma de memoria conjunta: en el rescate de las historias menores es posible ver una irrupción de lo político en prácticas de creación colectiva.

El segundo grupo de trabajos ofrece la posibilidad de visualizar ejercicios en los que las prácticas escénicas operan sobre las formas en que construimos lo común. En el trabajo de Paulette Yurquina esta problemática aparece en las situaciones de formación, motivo de su investigación doctoral, y se plantea que la centralidad del proceso de enseñanza y aprendizaje se encuentra en la ética del estar con otros y en la construcción de corporalidades. En “*Hacia un estudio del cuerpo y la grupalidad en la formación actoral del teatro independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina)*”, Yurquina explora los desafíos metodológicos de la investigación en curso --como la definición del corpus de análisis en una ciudad con diversidad de espacios formativos, las formas de recuperación de la experiencia y los cruces disciplinares que la investigación demanda--. En “*Una coreopolítica por amasar. La potencia estético política de la danza contemporánea comprendida desde dos experiencias etnográficas*”, María Emilia Calisto plantea que el ejercicio sobre las formas de lo común ocurre al explorar las vías de escape que las prácticas de danza proponen hacia lo social. En su artículo, comparte un estudio sobre danza contemporánea en el sur de Montevideo (Uruguay), en el que observa su potencial político y estético al desafiar estructuras coreográficas convencionales. La investigación, etnográfica y fenomenológica, revela cómo ciertos intérpretes activan una potencia de cambio y, de este modo, la danza se articula con la micropolítica.

Otro conjunto de trabajos del *Dossier* articula teoría y escena: se trata del potente ejercicio de leer piezas teatrales a partir de los lentes de la teoría, pero también, de observar cómo las obras en sí mismas teorizan sobre sus propios procedimientos y sobre las problemáticas que trabajan. En este sentido, lejos de suponer que el arte meramente ilustra conceptos, los artículos se plantean como espacios de intersección de modos del pensamiento, revelando que no hay escisión sino conjunción entre las prácticas críticas y creativas. Estefanía Otaño, en “*Retrato de intimidad: puesta en escena del cuerpo solo y poética del dolor en el monólogo Si te viera tu padre*”, indaga la dramaturgia monologal --desde el ineludible vínculo entre palabra y cuerpo-- como posibilidad de configuración de una experiencia común de aquello que es *a priori* intransferible, pero que se comparte en escena: el dolor. El artículo escrito por dos artistas-investigadores, Djalma Thürler y Duda Woyda, titulado “*Trilogía en solos menores: prácticas escénicas de ATeliê VoadOR/Brasil*” y también aborda propuestas de cuerpos solos en escena: las prácticas de laboratorio de esta compañía, que son rizomáticas en sus dramaturgias y menores en cuanto a sus apuestas políticas. En “*Imágenes, testimonios y heridas: Kamar y la política de la mirada*”, Nicolás Perrone expone la política de la mirada del grupo a partir del análisis del dispositivo escénico testimonial de una pieza en particular, en la que se configura la imagen de la herida y se busca la emancipación en los modos de mirar. Bianca Camila de Andrade Silva y Luciana Dadico se ocupan, en su trabajo “*O teatro negro contemporâneo como possibilidade para práxis crítica interseccional: uma análise sobre o espetáculo IDA*”, de las potencialidades estéticas y políticas del teatro negro a partir de la problematización de las intersecciones identitarias en la creación. El trabajo de J. Carlos Domínguez y María Cristina Tamariz Estrada, “*Ánima Sola: cuerpo, acontecimiento y*

dimensión ética en la representación de la violencia”, actualiza el debate sobre el compromiso ético de actrices que involucran sus cuerpos en la representación de experiencias de cuerpos violentados, lo que permite repensar la implicación subjetiva en el acontecimiento escénico/vital. Estos trabajos, entonces, ponen en juego la teoría y la escena para evidenciar que las apuestas estéticas son también políticas.

La dupla de trabajos de Renata Mara Fonseca de Almeida, “Criação em dança: uma questão de posicionamento e não de acuidade visual”, y de Gabriela Hernández Aparicio, “El camino del/la dramaturgista: el trabajo de acompañar un proceso creativo”, desarrollan la singular perspectiva de investigación que solo las prácticas habilitan. Desde allí, Fonseca de Almeida explora los modos de mirar —desde su perspectiva de persona no vidente— y separa la visión de su uso cotidiano. La autora desarrolla una percepción estética al establecer una relación entre mirar y crear en danza. Por su parte, Hernández Aparicio, a partir de conversaciones con un colectivo de dramaturgistas, examina este rol como colaborador crítico en el proceso creativo teatral y propone una revisión de su quehacer con ánimo de ofrecer herramientas específicas para la formación de artistas. Para ello, la autora sistematiza los procesos de observación, documentación, mediación e investigación durante la composición de obras.

El último grupo de trabajos puede entenderse a partir de la tríada escena, experiencia y reflexión, y reúne tres escritos en los que la dimensión vivencial es medular para pensar sus respectivos desarrollos conceptuales. El trabajo de Andrea Itacarambi Albergaria, titulado “A acústica do abstrato no universo simbólico da dança Odissi: observações de uma cartografia sonora para a composição de videocenas”, propone la creación de una cartografía acústica a través de la danza Odissi, mediante los conceptos de paisaje sonoro, caminar y otros propios de las técnicas de danza. La autora hace uso de la observación y la práctica de caminar para integrarlas en el proceso artístico, de ese modo se producen nuevas formas de observar y escuchar aún en la inmersión en una lengua desconocida y una práctica tradicional como lo es la danza Odissi en India. El escrito de Raylson Silva Da Conceição y Tânia Cristina Costa Ribeiro, cuyo título es “Espectáculo *O Miolo da Estória*: convergencias entre la realidad y la ficción teatral”, elabora un análisis del espectáculo teatral brasileño *O Miolo da Estória* a través de una autoetnografía, analizando las experiencias sensoriales de las personas autoras durante la recepción del espectáculo en el cruce entre la cultura popular y la poética de esta obra. En cuanto al artículo “Voices in Silence: Towards a Somatic Language of Memory and Care”, Javier Alfonso Ormeño Castro reflexiona sobre la dimensión performática del rito de hospitalidad en La Hoyada —vinculado a un cementerio clandestino en Perú— y su potencia para producir justicia transicional. Esto es posible mediante la sistematización de la ceremonia del té, que suspende la temporalidad, y la producción de un video que registra el rito.

Finalmente, el *Dossier* incluye una reseña ampliada: Leilén Araudo la caracteriza de este modo porque recorre la prolífica producción de Romina Paula a partir de la escritura de la intimidad como clave de lectura de una selección de sus obras tanto teatrales como literarias y fílmicas en el período entre 2005 y 2020. La reseña es ampliada, como amplificados están los cruces entre géneros, así como entre arte y vida en las creaciones de esta artista argentina.

Esperamos que esta tarea de anudar nuestras escrituras en un acontecimiento como lo es la publicación del segundo número de *Kaylla* sea para toda la comunidad artística y científica de las artes escénicas un motivo de celebración: celebración por la reunión singular de trabajos críticos realizados con una enorme rigurosidad académica, celebración por las

sólidas reflexiones que fueron evaluadas por pares especialistas de universidades y centros de investigación de diferentes puntos de Latinoamérica, celebración por el gesto de compartir el pensamiento y el gesto de multiplicarlo gracias a sus lectores y lectoras.

Este *Dossier* no quiere ser una lista de trabajos individuales, sino un nosotros, del modo en que lo entiende Marina Garcés (2020):

El sentido de *nosotros* no es tampoco el de un simple sujeto plural, computable en una suma de *yo*es: poner el yo en plural nos hace entrar en el mundo, o hace entrar el mundo en nosotros. Del yo al nosotros no hay una suma, sino una operación de coimplicación. (p. 59)

Este *Dossier* quiere ser un mundo común posible: inesperado y, por ello, potente.

Dra. Fwala-lo Marin

Lic. Leticia Paz Sena

Editoras del Dossier



REFERENCIAS

Garcés, M. (2020). *Un mundo común*. Marea.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón

Rancière, J. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.



DOSSIER

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



EXPLORACIONES EN TORNO AL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN ESCÉNIC: POSIBLES ESCENAS DE IGUALDAD EN EL ENSAYO TEATRAL

Victoria Vaccalluzzo

NOTA SOBRE LA AUTORA

Victoria Vaccalluzzo 

Facultad de Arte, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Correo electrónico: vicky.vaccalluzzo@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 21/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.001>

RESUMEN

En este escrito, revisamos las operaciones compositivas de la actuación en el ensayo teatral a partir del concepto de *escena de igualdad* (Rancière, 2012). Nos interesa pensar cómo se manifiesta la composición actoral en el ensayo del teatro independiente leído como una posible escena de igualdad. El foco del trabajo está situado en el ensayo teatral y la composición actoral. Compartiremos posibles abordajes teóricos del término ensayo teatral. Asimismo, indagaremos las categorías y definiciones que entran en juego en la repetición actoral que se presenta en el proceso creativo de la actuación en el ensayo. A la luz de los aportes respecto del ensayo en Alberto Ure (2003), la concepción actoral en instancias de composición escénica desarrollada en *Cancha con niebla* (2003) de Ricardo Bartís y la propuesta de registros actorales de Federico León (2005), proponemos un panorama teórico de la noción de ensayo como práctica teatral que enmarca las tareas compositivas de la actuación. Desarrollaremos la propuesta de revisión de las nociones de *prueba*, *pérdida* y *recuperación* en calidad de operaciones actorales que se presentan en la tarea compositiva de los procesos de creación escénica. Entendemos que estas tres operaciones pueden ser interpretadas como claves para la lectura del ensayo como una posible escena de igualdad.

Palabras clave: escenas de igualdad, ensayo teatral, actuación teatral, prueba, pérdida, recuperación

EXPLORAÇÕES EM TORNO DO PROCESSO CRIATIVO DA ATUAÇÃO CÊNICA: POSSÍVEIS CENAS DE IGUALDADE NO ENSAIO TEATRAL

RESUMO

Neste artigo, revisamos as operações composicionais da atuação no ensaio teatral a partir do conceito de *cenar de igualdade* (Rancière, 2012). Interessa-nos pensar como a composição de atuação se manifesta no ensaio de teatro independente lido como possível cena de igualdade. O foco de trabalho está localizado no ensaio teatral e na composição de atuação. Compartilharemos possíveis abordagens teóricas sobre o termo ensaio teatral. Faremos aqui uma investigação das categorias e definições que entram em jogo na repetição cênica que ocorre no processo criativo da atuação no ensaio. À luz das contribuições sobre o ensaio de Alberto Ure (2003), a concepção de atuação em instancias de composição cênica desenvolvida em *Cancha com niebla* (2003) de Ricardo Bartís e a proposta sobre registros de atuação de Federico León (2005), propomos um panorama teórico da noção de ensaio como prática teatral que enquadra as tarefas composicionais da atuação. Desenvolveremos a proposta de rever as noções de *prova*, *perda* e *recuperação* como operações de atuação que se apresentam na tarefa composicional dos processos de criação cênica. Entendemos que essas três operações podem ser interpretadas como chaves para a leitura do ensaio como possível cena de igualdade.

Palavras-chave: cenas de igualdade, ensaio teatral, atuação teatral, prova, perda, recuperação

EXPLORATIONS AROUND THE CREATIVE PROCESS OF THEATRICAL ACTING: POSSIBLE EQUALITY SCENES IN THEATER REHEARSAL

ABSTRACT

In this paper, we review the compositional operations of acting in theater rehearsal based on the concept of *equality scene* (Rancière, 2012). We are interested in how the acting composition manifests itself in independent theater rehearsal read as a possible equality scene. The focus of this work is placed in the theatrical rehearsal and the acting composition. We will share possible theoretical approaches to the term theatrical rehearsal. We will carry out research on the categories and definitions that intervene in the acting repetition that occurs in the acting creative process during rehearsal. With the contributions around rehearsal in Alberto Ure (2003), the acting conception in instances of stage composition developed in *Cancha con niebla* (2003) by Ricardo Bartís, and the acting registers posed by Federico León (2005), we propose a theoretical panorama of the notion of rehearsal as a theatrical practice that frames the compositional tasks of acting. We will develop the proposal to review the notions of *trial*, *loss*, and *recovery* as acting operations that are presented in the compositional task of scenic creation processes. We understand that these three operations can be interpreted as keys for reading the rehearsal as a possible equality scene.

Keywords: equality scene, theatrical rehearsal, acting of theater, trial, loss, recovery



EXPLORACIONES EN TORNO AL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN ESCÉNICA: POSIBLES ESCENAS DE IGUALDAD EN EL ENSAYO TEATRAL

En el presente trabajo, estudiamos los procesos creativos de la actuación en ensayos de teatro independiente. Como una clave de lectura, vinculamos estas prácticas teatrales independientes al concepto de escena de igualdad propuesto por Rancière (2012). Una *escena de igualdad* es la conceptualización rancieriana que alude a una circunstancia espacio-temporal en la que los ordenamientos de las jerarquías impuestas se ven interrumpidos momentáneamente y reemplazados por otras formas alternativas al funcionamiento canónico y preestablecido.

Articulamos esta línea de análisis con aportes de hacedores teatrales que reflexionan sobre el ensayo y la actuación desde su práctica: la propuesta de Bartís en *Cancha con niebla* (2003), las reflexiones respecto del ensayo que trabaja Ure (2003) y los estudios vinculados a la actuación de León (2005). Este recorrido teórico nos permite indagar sobre la proposición de una tríada compositiva de la actuación: las operaciones actorales de la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*.

En primer lugar, definiremos la *prueba* a modo de intentos en el ejercicio de la actuación, vinculados al derrotero creativo de aciertos y errores. Por un lado, se considera a la temporalidad del ensayo como un estado de *pérdida* compartido; por otro lado, la *pérdida* se presenta como fugacidad y desaparición de las acciones actorales ensayadas. Por último, la operación de *recuperación* es entendida como la práctica actoral de volver a hacer presente lo ensayado. Bajo estas coordenadas interpretativas, nos acercamos a un ensayo de teatro independiente de Córdoba para compartir aquí algunas conjeturas respecto del análisis de la práctica actoral en los procesos creativos.

EL PROCESO CREATIVO DE LA ACTUACIÓN EN ENSAYOS, UNA POSIBLE ESCENA DE IGUALDAD

En este artículo, nos interesa examinar las prácticas compositivas de la actuación; con este fin, nos enfocaremos de manera especial en el proceso de ensayo, específicamente, en el ámbito del teatro independiente. El ensayo es nuestra referencia empírica de análisis de los procesos de actuación porque se constituye como el espacio y el tiempo para la creación y la experimentación actoral. Lo que el grupo explora y aprende en la experimentación en los ensayos, en la misma práctica de creación de una realización escénica, configura un proceso de investigación en acto. Ahora bien, no en cualquier espacio de ensayo se dan estas condiciones.

Cuando se ensaya teatro independiente, se crea teatro desde la experimentación creativa: un grupo se reúne en torno a sus preocupaciones e intereses compositivos. Algunos grupos —o proyectos— tienen una dirección centralizada y otros se organizan con procedimientos de dirección colectiva. A diferencia de un ensayo de una obra de teatro oficial o comercial, que exige tiempos de producción muy restringidos y objetivos preestablecidos desde ciertas exigencias y condiciones externas a la dinámica creativa, el ensayo de una realización independiente permite una temporalidad distinta. Se propone una temporalidad que está regida por otros principios del orden de la experimentación, de la búsqueda de una poética singular y del goce por habitar el placer compositivo del teatro como proceso creativo. A lo largo de tres o cuatro horas, se conversa, se juega, se pierde el tiempo y se gestan creaciones escénicas.

Como analizaremos más adelante, hay instancias compositivas del teatro independiente en las que incluso, por momentos, se presenta un desconocimiento del modo en el que se desarrolla el devenir escénico de los ensayos; Bartís (2003) dirá que se crea teatro en una suerte de *Cancha con niebla*. Se ignora su destino a pesar de intervenir directamente sobre el proceso y se construye una ignorancia colectiva. Cuando esta incertidumbre se manifiesta, todos los integrantes *no saben*; en este estado compartido de no saber, cada cual puede pensar, intervenir y hacer irrupciones en ese espacio-tiempo común. Cuando Rancière (2012) propone una concepción de escena, la define considerando que:

(...) es una entidad teórica propia a lo que denomino un método de la igualdad porque destruye al mismo tiempo las jerarquías entre los niveles de realidad y de discurso y los métodos habituales para juzgar el carácter significativo de los fenómenos. La escena es el encuentro directo entre lo más particular y lo universal. En este sentido, es el opuesto exacto de la generalidad estadística. Imaginemos que tenemos enfrente una investigación sobre la conciencia del tiempo en los obreros de diferentes edades y oficios. Lo que en ella desaparecería es la posibilidad de vincular directamente el tiempo como experiencia vivida y el tiempo como estructura simbólica en la experiencia de un individuo, cuyo universal supuestamente no entra en juego. Es la apuesta igualitaria. Por supuesto, la escena sólo existe en el caso de que yo le dé vida a través de la escritura (p. 99).

Retomando esa propuesta teórica y realizando un cruce con las artes escénicas del movimiento, escribimos aquí sobre el ensayo teatral en el teatro independiente y, al hacerlo, habilitamos la posibilidad de pensar el ensayo, en términos de Rancière (2012), como una escena de igualdad, como la suspensión de un orden preestablecido.

Ahora bien, no todo ensayo teatral independiente se construye como una escena de igualdad, ya que esto no implica enunciar grupalmente *aquí y ahora somos iguales*. Los procesos compositivos que nos interesa analizar se despliegan en condiciones de producción determinadas. Una escena de igualdad en un ensayo se produce y crea en ese momento en que se desactiva de manera operativa una desigualdad instalada: se genera una irrupción de otra forma de reparto, de lo que se da a sentir. Si el orden de lo sensible determina cómo el mundo se nos da a sentir, en el ensayo teatral independiente esto puede ordenarse sensiblemente de otros modos no convencionales.

Cuando en la experiencia creativa del ensayo se presentan otros sentires, otra manera de relacionarnos con los demás y otras formas de percibir el espacio y tiempo, se produce un diferente reparto de lo sensible. En los espacios de ensayo que se configuran como lugares de suspensión del tiempo de producción capitalista y donde se hace latente la potencia de la pérdida del tiempo, se genera un tiempo improductivo destinado para una composición escénica. Es decir, podemos reconocer aquí rasgos de lo que Rancière (2012) describe como una escena de igualdad. En los ensayos de este tipo de teatro, el tiempo se dispone como un *tiempo otro*, desfasado del tiempo productivo del neoliberalismo. Es en las instancias del ensayo donde aparece este distinto reordenamiento del hacer de la vida; el accionar se corre del lugar de cumplir un objetivo acumulativo y adquiere una dinámica de devenir, un desvarío



—si bien planificado— de carácter impredecible. Se alteran así las formas de percibir y habitar el espacio y el tiempo. Junto con Rancière (2009, 2010), podríamos decir que en esos casos se posibilita otra forma del reparto de lo sensible.

ALGUNAS CONCEPTUALIZACIONES SOBRE LA PRÁCTICA ACTORAL EN ENSAYOS

Retomamos la palabra de creadores que piensan y escriben sobre la práctica escénica. Sus reflexiones están ligadas al momento de la composición más que al resultado de una obra particular. Justamente nos interesa esta articulación teórica porque nos permite pensar la actuación en los procesos de ensayo en relación con los términos *prueba*, *pérdida* y *recuperación*. Entendemos que este tipo de trabajos de investigación de teatristas son guías para comprender, acceder y estudiar los procesos escénicos compositivos, dado que conceptualizan sus prácticas desde su saber hacer. Estos estudios contribuyen aportes que se tensionan y complementan; nos referimos a que las formas en que se comprende el ensayo en estas investigaciones suponen e implican un posicionamiento respecto del modo de trabajo actoral y viceversa.

En *Cancha con niebla* (2003), Bartís propone un imaginario del hacer teatral como juego inscrito en el escenario de la niebla, donde las estrategias se vuelven difusas, algo imprecisas e incluso intuitivas, con avances y despliegues impredecibles. Esta perspectiva de Bartís facilita una lectura de la práctica teatral como la organización de una dinámica marcada por un estado de pérdida y desorientación. Advierte que el ensayo debe ser pensado como un espacio de experimentación que no está determinado por una verdad externa a su ejecución: “El riesgo principal sería la presunción de que el director sabe, así como el texto viene con la creencia de que tiene una verdad en él que hay que encontrar y representar” (Bartís, 2003, p. 68). Aquí la manera de entender el ensayo ya devela una perspectiva respecto de la actuación. Esta no debería estar supeditada a la dirección, ni a un saber previo implícito en el texto en caso de trabajar con una obra escrita. La tarea creativa de la actuación se presenta en cuanto inicia y se desarrolla el movimiento de los ensayos; aparece, se crea y compone en esa instancia que no es simplemente preliminar, sino teatro en sí mismo.

Justamente Bartís (2003) señala que la actuación no debería apuntar a “la reproducción ni la representación de un personaje, sino el asumir un territorio de absoluta libertad en donde el yo queda diluido” (p. 177). Identifica la existencia de un *teatro dominante* (Bartís, 2003) que es representativo y pretende subordinar la actuación a un relato: “entonces el trabajo del actor consiste en reproducir, representar o traer al espacio ese elemento previo a él. (...) Hay otro teatro, que deviene más del teatro del actor” (Bartís, 2003, p. 118). Identificamos aquí una expresión que desiste de las lógicas dominantes del teatro para proponer realizar un teatro de la actuación, donde el cuerpo tome el centro de la escena.

A partir de los aportes de Ure (2003), podemos pensar que el ensayo es una práctica teatral más que un entrenamiento previo, dado que el autor sostiene que “hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética” (p. 92). La instancia de ensayo se presenta de este modo como un espacio de trabajo creativo que interpela constantemente la perspectiva poética y el posicionamiento escénico de una obra desde su práctica compositiva.

Ure (2003) continúa su reflexión sobre el ensayo proponiendo una distancia de la idea de dominio y control de la actuación: “Ya no se trata de la repetición que permite dominar gradualmente el modelo establecido, sino de un cuestionamiento del propio oficio actoral dentro de la experiencia del grupo” (p. 102). De ese modo, define el ensayo como un espacio para experimentar la práctica de la actuación en sí, renunciando a la idea del perfeccionamiento de un modelo ideal previo. Reconoce, a su vez, su carácter de acontecimiento teatral al señalar que “un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real” (Ure, 2003, p. 127). Es decir, no se simula estar haciendo teatro, sino que se practica el teatro en los ensayos. En ese mismo sentido, podemos inferir que la actuación trata de un hecho escénico que se opera, compone y practica en el ensayo. Para Ure (2003), es el espacio donde vemos a “la actuación apoderarse de los vacíos” (p. 95). Cuando analiza la práctica compositiva de sus procesos creativos, señala que los momentos actorales seleccionados son clave en un ensayo:

De esa masa indiferenciada se van separando fragmentos que, se supone, servirán para algo, pero que todavía no pueden juntarse, en los que hay que creer y a los que hay que cuidar como piezas de porcelana rotas, sin saber si son los verdaderos (Ure, 2003, p. 143).

Es decir, las acciones que marcan una diferencia son consideradas para ser repetidas. Hay movimientos escénicos creados que, de algún modo, se conservan para ser recuperados en próximas instancias de ensayo, a pesar de tener un carácter indeterminado, frágil, inestable y fugaz.

Hemos revisado el concepto de ensayo y ahondaremos ahora en una definición de la práctica de actuación en el ensayo teatral a partir de la perspectiva propuesta por Federico León (2005). Si bien este autor revisa los modos en que la actuación opera en realizaciones escénicas, entendemos que estos aportes pueden ser leídos en la clave actoral que se presenta en los ensayos teatrales. El autor identifica los modos en que la actuación registra su accionar y asume que estos registros permiten ver cómo se articula el material específico del oficio escénico, eso que la actuación analiza y observa de sí cuando actúa:

“Me quedé afuera, no logro concentrarme, nada me contiene, no logro apoyarme nada, respeto las marcas pero estoy viendo cómo transcurre la obra sin poder estar atravesado, sin poder estar adentro. Me voy a concentrar. Trago saliva. Me quedo quieto a ver si algo de lo que circula logra pasar por mí, pongo los ojos fuera de foco y eso me coloca.” Es poder darle utilidad, poder ficcionalizar, ubicar de manera eficaz estos aparentes problemas, que no son problemas, es el material constitutivo de la actuación, del mundo del adentro (León, 2005, p. 4).

Ese material extraño del que está hecha la actuación la singulariza como fenómeno corporal e indica acciones físicas sensibles que se operan con el cuerpo y desde este: atravesar, detener, sentir, tragar, mirar. Ese registro es un señalamiento del cuerpo en situación de actuación. Los aportes de Federico León nos permiten pensar que los modos en que se tramitan y organizan las reflexiones internas respecto del cuerpo configuran la tarea de la composición actoral. León (2005) continúa su reflexión al respecto y describe tres instancias diferentes en este proceso: “la de la inconsciencia, regreso como extranjero, la toma de conciencia y así su-

cesivamente. Es un pasaje permanente de la conciencia de estar actuando a la inconsciencia, al no registro, al fluir” (p. 5). Es en ese vaivén que se sitúa la actuación en las funciones y, así también, en el ensayo —particularmente cuando se opera la prueba—.

Sostenemos que, en el ensayo teatral, esta oscilación actoral aparece en la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*. Una prueba de acciones escénicas es una experimentación que refleja esa inconsciencia del actuar. A su vez, la misma inestabilidad de la situación de actuación se puede identificar en ese estado de pérdida en que se observa a sí misma a modo de desdoblamiento —y como registro de la falta de aquella acción realizada que ha desaparecido, lo que produce una pérdida—. La instancia de recuperación consciente de ese accionar actoral revela otro de los movimientos constantes del registro de actuación. *Prueba, pérdida y recuperación* son las operaciones que realiza el cuerpo actoral en el ensayo teatral. En ese sentido, la actuación no podría identificarse más allá del cuerpo singular que la ejecuta. Al igual que Bartís, reconocemos en la actuación la singularidad del uso del cuerpo como soporte de la composición escénica actoral: “No hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, que funda un instante privilegiado y único” (Bartís, 2003, p. 119).

León, por su parte, propone pensar la actuación como un proceso de rodeo de ideas y propuestas actorales, proceso que luego se ve reflejado en la poética creada:

Algunos actores intentan traducir inmediatamente lo que se habló en los ensayos, eso generalmente no funciona, es sólo cáscara. Siempre se llega a un estado o a determinada forma en el espacio, rodeando, pasando cerca de lo que se busca, llegando de diversas maneras a la misma idea, a la misma imagen. Finalmente, cuando uno ve ese momento de la obra, percibe inconscientemente lo transitado, lo desechado. Lo desechado está condensado. Todas las versiones para llegar a la obra también están presentes y se perciben (León, 2005, p. 7).

Nunca el primer intento de actuación en un ensayo es la acción que será la definitiva. Esto es así porque es mediante el rodeo, la provocación y el merodeo en torno a una idea de poética actoral que se pretende lograr que aparezcan ciertas situaciones de actuación que resultan interesantes. Incluso a veces se producen instancias actorales impensadas o impredecibles. Resultan ser esas acciones escénicas las que se descubren de forma arbitraria en ese proceso imprevisto de los ensayos creativos, muy distantes de la intención y pretensión primera. Entonces todas esas pruebas acertadas o intentos fallidos, errores o aciertos, se concentran, se amontonan y se aglomeran en la propuesta de la poética actoral de una obra. La actuación se genera en esa forma disruptiva, acumulativa y yuxtapuesta de las primeras tentativas, de las siguientes apuestas y otras pruebas a lo largo del proceso de ensayo.

No se trata de lograr un resultado de forma rápida ligado a una idea previa; es en ese juego dinámico de pruebas que decanta y se descubre progresivamente una configuración de actuación singular, un modo de juego actoral para habitar la escena. Ensayar actuación es probar expresiones sensibles y acciones escénicas. En ese acto de estar en prueba, en ese devenir probando actuaciones, en el poner a prueba la actuación se genera el dispositivo actoral como una dinámica escénica posible, más que como la definición cerrada de una figura fija reproducible.

Siguiendo a estos autores, proponemos examinar la creación actoral en orden a tres operaciones básicas, la *prueba* —repensando la noción de registros actorales de León (2005)—, la *pérdida* —revisando la idea de *Cancha con niebla* propuesta por Bartís (2003)— y la *recuperación* —retomando la metáfora de los fragmentos de porcelana en Ure (2003)—. Nuestra hipótesis es que esta tríada configura las operaciones compositivas de la actuación en los procesos creativos en los ensayos teatrales.

ACERCARSE A UN ENSAYO

Asistimos a los ensayos de una adaptación de las *Tres hermanas* de Chejov, dirigida por Cipriano Arguello Pitt, con las actuaciones de Albertina, Sofía y Clara. Este proyecto se encontraba en la etapa inicial y comenzaba con sus ensayos. La dirección está a cargo de una sola persona e intervienen tres actrices. El grupo estaba probando la primera escena de la obra: el primer diálogo entre las tres hermanas. Se trataba del cuarto encuentro del proceso al momento de la observación que analizamos.

El grupo comienza su ensayo; las actrices despliegan movimientos de calentamiento. En esos traslados ya comienza a circular una atención a la dimensión grupal de la actuación, una suerte de simbiosis. Cada una hace lo que necesita, pero registra los movimientos de la otra como material que afecta su trabajo de actuación de forma dialéctica. Por ejemplo, una de las actrices se desparrama en un colchón y vuelve a erguirse —continuamente—, y la acción varía en su velocidad. Otra actriz está en otro punto del lugar realizando una acción distinta: desplazándose por el espacio en una caminata danzada. Las acciones individuales de calentamiento que en un principio parecen acciones aisladas van estableciendo paulatinamente una sincronización, una especie de diálogo corporal. No dejan de ser acciones yuxtapuestas, pero cobran una dimensión más bien colectiva: pareciera que ambas en su actuación individual danzan la misma coreografía. La tercera actriz casi que reduce al mínimo su energía y avanza en una caminata lenta entre las otras dos. Si bien no se amalgama de forma similar al movimiento de las demás, compone una dinámica de movimiento que, desde el contraste, dialoga con el despliegue de sus compañeras.

El calentamiento ya propone una dinámica de escena. Hay algo —si bien indefinido— de lo que se trata esa actuación que no se asienta en corporalidades aisladas, sino en la dinámica de interacción dada por el registro de la otra, un estremecimiento del cuerpo afectado por la reacción al movimiento de la otra, movilizados por la intervención de los demás cuerpos. Lo que se pone a prueba allí, ya desde el calentamiento, es la escucha y la afectación corporal respecto de las demás; se *prueba* “qué le puedo hacer a la otra” y se prueban los modos en los que cada actriz puede desarmar su propio plano de acciones predecibles y habitar el acto impulsivo vinculado a un movimiento de los cuerpos de actuación más que a las motivaciones individuales o de un personaje. Cada actriz *recupera* entonces aquello que acaba de hacer la otra como material para la propia actuación. Las actrices son las tres hermanas de Chejov, pero su desplazamiento en la escena está desatado y alterado por la dinámica de juego de los cuerpos, los sonidos que producen, las respiraciones diferentes, los sitios del espacio que ocupan y las formas en que configuran la singularidad de sus cuerpos.

En un momento del ensayo, la dirección remarca que hay un tono de la corporalidad que se ha *perdido*, que no ha vuelto a aparecer. La propuesta del director es retomar algo que se presentó en encuentros anteriores y lo trae al mencionarlo. Las actrices responden en un

gesto rememorativo que busca, por momentos, hacer la acción de manera similar y, en otros intentos, exploran hacer algo completamente distinto. Es decir, recuperan la misma referencia para hacer dos cosas diferentes.

En este caso, podemos reconocer que la composición de la actuación combina operaciones de *prueba* —desplazamientos del cuerpo, afectaciones físicas, provocaciones expresivas—, *pérdida* de lo creado y, finalmente, operaciones de *recuperación*. Las actrices prueban tonos musculares distintos, velocidades y modalidades de enunciación variadas, exploran posibles comportamientos, pero ninguna de estas experimentaciones es definitiva. Son apuestas actorales para activar el juego escénico: son pruebas actorales.

La *pérdida* es total en al menos dos sentidos. En primer lugar, todo lo que se ha realizado en el ensayo no perdura más que en la experiencia y desaparece por su condición de fugacidad temporal. En segundo lugar, hay pruebas que se pierden por decisión —como descarte de aquello que no responde a la búsqueda de la poética actoral del proceso creativo— y otras que se pierden porque simplemente no vuelven a aparecer, aun cuando se las busque. La *pérdida* es parte central del proceso creativo.

La operación de *recuperación* se puede reconocer dentro del mismo ensayo, es decir, se sitúa en registrar lo que se ha probado hace un momento. A partir de esa experiencia reciente, se vuelve a probar la escena o bien se recupera lo que acaba de accionar una compañera como una forma de afectación para la construcción actoral. La memoria de la experiencia creativa plasmada en los cuerpos abre la posibilidad de trabajar por recuperar aquello que no ha vuelto a presentarse en el proceso —como una acción de un ensayo anterior— o una recuperación casi inmediata del suceso actual que retoma lo cercano, lo próximo, lo que se ensayó recién, hace algunos segundos quizás. Así se recupera de un ensayo a otro, o de un momento reciente a otro, para ir generando de manera disruptiva y anacrónica una propuesta actoral para una obra específica.

ENSAYO, PRUEBA Y ERROR

Entendemos aquí que en ciertos proyectos escénicos del teatro independiente se proponen, en términos de Rancière (2009), otras formas del reparto de lo sensible que ocupan el lugar y el tiempo del ensayo. Como ya dijimos, en la práctica creativa de este tipo de obras teatrales, hay estructuras preestablecidas de la producción escénica que se reacomodan y reordenan en función de formas de composición y organización no convencionales.

En algunas propuestas escénicas independientes, el ensayo, la prueba y el error remiten a probar más allá de la idea de resultado, como una forma de habitar la instancia experimental como un valor en sí. Lo que se está ensayando —lo *crudo* o el *bruto* del proceso— aparece como material teatral valioso y genera en el ensayo un trabajo creativo en acto, alejado de la búsqueda de un producto escénico terminado o por perfeccionar. Podemos identificar que la operación de la prueba expone ciertas dislocaciones o, más bien, fisuras en el orden del reparto de lo sensible a partir de la suspensión de otros modos de realización teatral que responden a un principio productivista. Más que una ejercitación resolutive, la prueba es una indagación escénica de la actuación y el ensayo se organiza como espacio para esa creación

y experimentación actoral. Incluso operando esa ruptura con otras formas de producción escénica, se defiende desde la práctica una improductividad necesaria que renuncia a una actitud acaparadora y de acumulación.

En el ensayo teatral independiente, la pulsión de habitar lo improductivo y derrochar materiales en la instancia del proceso es transformador: es, desde una perspectiva rancièriana, una escena de igualdad. Cuando se genera esta organización alternativa en los espacios de ensayo del teatro independiente, aparece una suspensión de jerarquías. Se interrumpe el tiempo de producción continua para volver latente la potencia de la prueba y el error en la instancia del proceso. Así es que se considera al tiempo improductivo como necesario para la creación escénica. Ese modo de funcionamiento presenta una escena de igualdad vinculada al goce de habitar de forma colectiva el proceso experiencial de la prueba más que en la certeza de producir un resultado efectivo en tiempos apresurados.

TEMPORALIDADES DE LA PÉRDIDA EN EL ENSAYO

En principio, llegar a un ensayo de teatro independiente implica tomarse el tiempo para encontrarse con otrxs. En el ensayo hay tiempos —no apurados y considerados necesarios— previos al trabajo propiamente escénico que no son menos importantes: el tiempo para encontrarse con lxs demás. Llegar, reunirse y conversar forman parte de la dinámica de trabajo del ensayo. Este tiempo funciona como espacio para compartir sentires, comentarios del proceso y, también, las situaciones personales de cada unx más allá del objetivo compositivo de cada proyecto. Al mismo tiempo, esta charla *improductiva* aporta materiales para la gestación de escenas y caracteriza al estilo compositivo actoral y al modo de vinculación de la grupalidad a la hora de activar el trabajo creativo. El valor de aquello que rodea a la tarea de ensayo, como el encuentro con otrxs, habilita el divagar para sumergirse en el tiempo no medible del proceso incontrolable como acto de suspensión de lo productivo, atendiendo a otras formas de temporalidad dilatada que permiten una sensibilidad distinta.

Esto no quiere decir que no se trabaje arduamente en función de que se generen momentos escénicos que sean efectivos para la puesta. Pero en esas dinámicas creativas lo eficaz de la actuación se vincula con detalles expresivos, a veces incluso muy pequeños para los que se requiere mucho tiempo de ensayo a fin de conseguirlos. Ese derrotero que implica la composición creativa puede ser planificado, no así previsto de antemano. El ensayo en el teatro independiente, si bien está organizado con antelación y cuenta con una estructura de funcionamiento específica, está muy distante de ser considerado una maquinaria de producción lineal y continua de escenas.

Habitar el proceso inacabado, más que definirlo de forma apresurada, es un rasgo singular del ensayo teatral independiente. Allí se hace del tiempo un factor ineficaz que habilita la realización errante de una escena siempre abierta e incompleta. De esa manera, no se piensa el encuentro de ensayo como tiempo ajustado y medido para optimizar un rendimiento óptimo respecto del trabajo de producción, sino que se trata de un tiempo de trabajo dilatado que, a su vez, no está escindido de la poética escénica que se está creando. Así, el tiempo de la escena, los tiempos de vida de cada integrante, el tiempo del compartir, el tiempo del trabajo están entremezclados, sin delimitaciones claras. El tiempo previo preparativo habilita formas de vinculación singular entre pares. Ese tiempo sin apuro que produce una temporalidad de

escucha y sensibilidad colectiva para adentrarse luego en el trabajo de ensayo también está presente en la instancia creativa. La creación está afectada por esa temporalidad otra en el tratamiento escénico y compositivo de la actuación. El tiempo que se pierde, las creaciones efímeras que no podemos retener y la pérdida como estado de desorientación operan continuamente a lo largo de todo el proceso creativo y lo ligan al desconcierto escénico como disparador del movimiento del ensayo más que a una certeza teatral.

COMPOSICIÓN ARBITRARIA Y RECUPERACIÓN EN EL ENSAYO

Si bien el cuerpo de actuación genera en su memoria física un acopio del material actoral creado en los procesos de experimentación, el registro de los ensayos aparece como una tarea que se genera de manera colectiva. Inscrito en la experiencia corporal, el registro de lo ocurrido es una práctica sostenida y compartida por *todxs lxs* integrantes.

A su vez, las marcas de la experiencia de haber realizado una acción escénica se plasman en los cuerpos de actuación que pisan la escena. El cuerpo en situación de actuación se torna en el espacio de registro de la realización para la recuperación de lo creado anteriormente. Es decir, desde el accionar corporal —el movimiento físico— se produce el acto de archivo que posibilita la recuperación. El cuerpo puede ser entendido como espacio tiempo de archivo vivo de las experiencias y acciones anteriores vivenciadas en la creación durante los ensayos.

Como hemos señalado, en un proceso compositivo la igualdad aparece: 1) ante la ignorancia del destino creativo o la funcionalidad/efectividad escénica (instancias de prueba); 2) ante las pérdidas de materiales creados y la desorientación como estado de pérdida (momentos de pérdida); y 3) ante el cuerpo como el espacio de permanencia y registro del movimiento escénico de la actuación (acto de recuperación). Es decir, aparece en la experiencia corporal que, como soporte de la composición actoral, permite recuperar aquello que se ha ensayado.

Compartir el vértigo de la ignorancia de lo que depara el ensayo es lo que configura el trabajo desde lo lábil y endeble del proceso. Escapa, entonces, a la idea de una definición clara y cerrada de la búsqueda de un resultado delimitado. Claro que aparecen actuaciones que se especifican a lo largo de un proceso creativo, pero no responden a una delimitación previa a la experiencia del ensayo, sino que se van generando en la dinámica de la alternancia indefinida entre la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación*. Es un afán de conservar lo frágil del accionar escénico que se desdibuja en el presente, pero se registra en la experiencia del cuerpo.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

Hemos recuperado aquí algunas metáforas y definiciones de ensayo y actuación desarrolladas en el recorrido del texto. Junto con León (2005), reconocemos esos registros corporales que hacen al juego escénico de la actuación en tanto prueba. Asimismo, en Bartís (2003) se presenta la idea de extravío y desorientación en una *cancha de juego* que está cubierta de neblina, una suerte de práctica en estado de pérdida, o trabajo de búsqueda de lo que se ha perdido. Por otro lado, para Ure (2003) aparece en el ensayo la imagen de fragmentos recolectados que no se sabe si son los correctos, pero se conservan con cuidado y cautela, lo que podemos leer como un gesto de recuperación.

Nuestra imagen de ensayo teatral que reúne la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* es la de un caldero: uno escénico donde se prepara una propuesta actoral singular. En un caldero se crean pócimas y se pueden verter ingredientes extraños, algunos desconocidos. Es necesario ir probando cómo quedan esas combinaciones para dar con el sentido actoral que se está buscando y descubrir la receta de la actuación de una obra para volver a prepararla en cada ensayo. A veces se pierde ese gusto preciso y hay que hacer ajustes en la preparación para poder recuperar el sabor de la actuación a la que se apunta. Lo que nos interesa de esta metáfora que proponemos es que la creación actoral en acto supone la cocina de la actuación que se da en los ensayos teatrales de obras por estrenar.

Para estudiar los procesos creativos de esa cocina de actuaciones que es el ensayo, nuestra propuesta sostiene que la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* son centrales. Se *prueba* una acción escénica en el ensayo y esa acción inscrita en el presente se *pierde*, lo que genera, en un doble sentido, un estado de pérdida en la actuación y una pérdida en tanto falta. Si esa acción resulta efectiva, entonces debe volver a realizarse, de modo que hay una instancia de *recuperación* de una acción anterior. Estas tres operaciones que aparecen en el proceso de manera reiterativa y alternada se presentan como condición de aparición de la creación actoral y configuran los modos en que esta se genera.

La matriz productivista y sus formas vinculadas al progresismo se suspenden por un momento en el ensayo. Esto, como advertimos anteriormente, no implica que por el hecho de que se trate de un ensayo de teatro independiente se pueda decir que es un espacio de suspensión de las jerarquías que el sistema de producción impone, sino que esto ocurre en algunas instancias de estos encuentros y bajo ciertas condiciones. Cuando el ensayo teatral independiente —donde se cocina la actuación— se dispone como espacio-tiempo de interrupción de los órdenes dados y jerarquías impuestas de los modos establecidos para realizar teatro, puede ser leído en tanto posible escena de igualdad. Esto ocurre si se produce una suspensión del afán productivista de la búsqueda anticipada de un resultado definitivo. En ese tipo de instancias de ensayo, se otorga un valor particular a la ignorancia respecto del destino escénico de la actuación. El ensayo en estas condiciones se plantea como un juego de apuestas escénicas hacia una actuación sin certezas ni definición prevista. En estos casos, el ensayo y su potencia está situada en el proceso compositivo más que en la resolución final. Se habita de forma compartida ese estado de desorientación e “improductividad” como una condición necesaria para la exploración escénica. En esa cocina como contexto de composición actoral, la *prueba*, la *pérdida* y la *recuperación* no serían etapas o secuencias consecutivas, sino operaciones que se pueden manifestar en diferentes órdenes, de forma simultánea o alternada.

Ahora bien, nos preguntamos por qué estudiar la actuación en el ensayo. La respuesta es porque es ahí donde se gesta, donde se producen los hallazgos de una actuación funcional, afectiva y efectiva para cada espectáculo. Luego, el desafío de volver a hacerlo aparecer también es un arte que se practica y entrena en los ensayos. Es allí donde no se sabe bien qué rumbo tomarán las cosas la mayoría del tiempo y, sin embargo, es el sitio de composición actoral donde se despliega el trabajo creativo de la actuación. Las estrategias para sobrellevar esa ignorancia del destino escénico, las ocurrencias inventivas para hacer aparecer y lograr identificar la actuación que se está buscando suceden en los ensayos teatrales. Se ensaya la actuación haciendo la prueba mediante acciones que son apuestas al vacío de la pérdida, que es el estadio constante de búsqueda desorientada. Al mismo tiempo, aquello que aparece en tanto hallazgo actoral se presenta para desaparecer al instante.

En los ensayos se practica el ejercicio de recuperación de ese hallazgo que ya no está. En esa dinámica oscilante están inscritas las estrategias actorales más impensadas y arriesgadas. Deslindar las reglas flexibles y desordenadas de ese juego que habita la actuación en el ensayo es comprender el sentido de una práctica que se empeña en repetir lo irrepetible; la actuación es esa práctica en acto. La instancia colectiva y el sitio en el que esta práctica se entrena es el ensayo. Cuando la temporalidad en el ensayo se dilata, cobra un ritmo que es demorado e instala otra forma de disposición distinta a la actividad ordinaria de la vida. Los modos de vincularse con otros se ven alterados al detenerse a observar, construir y crear actuación, suspendiendo por momentos ciertas jerarquías que operan en el cotidiano, configurando al ensayo y a la instancia de trabajo con la actuación como una posible escena de igualdad que atiende un sensible de otro orden.

Esto puede ser entendido desde dos maneras que están a su vez articuladas. Por un lado, en relación con el vínculo, desde una dimensión grupal, hemos señalado esa suerte de ignorancia colectiva común. Es decir, se desarma la idea respecto de que la dirección teatral es dueña de una verdad que el resto del equipo desconoce. Se renuncia entonces a esa perspectiva de una dirección totalitaria que domina, conoce y conduce el sentido de la poética escénica de una obra; la garantía de sentido ya no está ubicada en el rol de la dirección, tampoco en el lugar de la actuación o del resto de hacedores que integran el grupo. Por otro lado, otra dimensión de esta suspensión de un ordenamiento o un saber centralizado se relaciona con la prueba y la pérdida de las operaciones actorales que se configuran como una suerte de derroche del material escénico que se compone, que no perdura más que en la experiencia de los cuerpos y que puede recuperarse de manera parcial. Ese desgaste en generar creaciones actorales que se prueban y se pierden continuamente no responde a una lógica productivista; *ir a pérdida* no es negocio en el mercado. En el teatro, la pérdida es un tesoro; perder probando es una ganancia, es tener mucho material creativo para recuperar.

Esto es así porque en estas lógicas de trabajo escénico se detiene la concepción de productividad capitalista que supone una producción de material que responde a una idea de progreso lineal y acumulativo, sin pérdidas. Si los ensayos son encuentros que se dan en función de la creación de materiales actorales no perdurables más allá de la experiencia de los cuerpos de actuación, se presenta la disrupción respecto de las jerarquías productivistas. El ensayo implica encuentro, un encuentro de cuerpos que se reúnen a probar, a perder y a recuperar: perder el tiempo haciendo pruebas escénicas que no perduran, en las que debemos reconocer aquello que puede resultar efectivo e inventar estrategias para recuperar esos momentos de actuación que se retomarán para las escenas definitivas de una obra. El ensayo no es una máquina productiva que fabrica obras en serie; es más bien la escena de igualdad de un proceso demorado, lento, discontinuo y que avanza de forma ecléctica e impredecible.

En síntesis, reconocemos tres operaciones para la composición de actuación: *prueba* de acciones escénicas, *pérdida* de dichas acciones y su *recuperación*. En efecto, ante el objeto imprevisible de la creación actoral, el conjunto de hacedorxs (dirección, actuación, coordinación, técnica, etc.) se encuentra en una instancia de ignorancia total frente a las posibilidades de un cuerpo actoral: todos ignoran el destino de una creación. En ese ejercicio de prueba de acciones necesariamente se producirán pérdidas, que al mismo tiempo deberán ser recuperadas de alguna manera en nuevas operaciones del cuerpo de actuación. Estas condiciones de



igualdad ante el estado de incertidumbre creativa se articulan con cierto goce de la pérdida: se prueba y se *pierde el tiempo* buscando algo que no se sabe muy claramente qué es y, más aún, que se sabe que, una vez creado, será una nueva pérdida, una acción que recuperar.

Estos hallazgos, sin embargo, son propios de ciertos modos de ensayo. Las instancias de composición actoral que se presentan —siguiendo a Rancière (2012)— como *escenas de igualdad* se corporizan en una productividad suspendida ante la ignorancia colectiva. Entonces, una condición igualitaria se presenta como un estado compartido de desconcierto y como pérdida conjunta del tiempo presente evanescente, lo que define la condición fugaz de las materialidades actorales creadas. Digamos que aquí la igualdad se presenta como la búsqueda de un proceso abierto más que como un resultado a modo de producto finalizado. Asimismo, ocurre en un ensayo teatral que el cuerpo se vuelve la espacialidad de la experiencia en la que se inscribe la actuación, el soporte para la recuperación de acciones anteriores; aquello que la actuación compone no perdura más que en la experiencia corpórea de ese accionar. En ese acto de recuperación de lo contenido en la experiencia corporal de la actuación, aparece una dimensión sensible del registro del cuerpo. El valor de aquello que permanece en el cuerpo, esa memoria corporal que permite resguardar la experiencia de lo creado, presenta la importancia de lo vivo de la materialidad de la composición actoral, otro factor disruptivo con las lógicas consumistas y de mercado. A su vez, esta idea de que las acciones permanecen como marcas en la experiencia corporal y son recuperables —aunque no se pueden retener— presenta una forma distinta de comprender al cuerpo como sensible.

Desde nuestro punto de vista, *prueba, pérdida y recuperación* son operaciones compositivas que conforman la complejidad de los procesos creativos de actuación en ensayos teatrales. Estas operaciones no se presentan de manera secuencial, causal o consecutiva, ni están atadas a la idea productivista de un resultado, sino que son estrategias actorales que se presentan de forma aleatoria y posibilitan habitar el proceso compositivo. El valor escénico de estas operaciones en el ensayo está ligado a la experiencia de composición de actuación como práctica en acto, más que a la definición apresurada de un producto escénico efectista, definitivo y cerrado.



REFERENCIAS

Bartís, R. (2003). *Cancha con Niebla*. Atuel.

León, F. (2005). *Registros. Teatro reunido y otros textos*. Adriana Hidalgo.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.

Rancière, J. (2010). *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*. Tinta limón.

Rancière, J. (2012). *El método de la igualdad*. Nueva Visión.


Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Editorial Norma.



POSIBILIDADES DEL ARCHIVO ESCÉNICO. SUPERVIVENCIAS DETRÁS Y DELANTE DEL TELÓN

María Eugenia Bifaretti

NOTA SOBRE LA AUTORA

María Eugenia Bifaretti 
IHAAA, CONICET, FDA-UNLP, La Plata, Argentina
Correo electrónico: meugeniabifa@gmail.com

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 13/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.002>

RESUMEN

Este texto busca problematizar las posibles formas de archivar e historizar las prácticas escénicas. Para ello, se abordan las obras *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO Performance* (2021), dirigidas por la artista escénica Laura Valencia (La Plata, Argentina), donde la colección de objetos escénicos que la directora ha usado y atesorado durante veinticinco años de trabajo vuelven a ser activados. Desde una perspectiva crítica de la historia (Scott, 2001) y los afectos (Ahmed, 2015), se toma como fuente principal la experiencia de la artista y se reflexiona sobre la potencia del arte como archivo (Guasch, 2005), la idea de poética del resto (López, 2018) y las imágenes anacrónicas (Didi-Huberman, 2011) que se sugieren en escena para considerar aquellos objetos escénicos como objetos-restos y sus usos en las obras como ejercicios de memoria. De este modo, se propone la idea del archivo escénico como repertorio de supervivencias para pensar qué otros modos de archivo habilitan estos objetos-restos y sus dimensiones corporales y afectivas, así como las implicancias de abordar las experiencias singulares para la historización de los acontecimientos escénicos.

Palabras clave: prácticas escénicas, archivo, restos, supervivencia, imagen anacrónica

POSSIBILIDADES DO ARQUIVO DE ARTES CÊNICAS. SOBREVIVÊNCIAS ATRÁS E EM FRENTE DA CORTINA

RESUMO

Este texto busca problematizar as possíveis formas de arquivar e historicizar as práticas cênicas. Para isso, aborda as obras *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) e *TODO Performance* (2021), dirigidas pela artista cênica Laura Valencia (La Plata, Argentina), onde a coleção de objetos cênicos que a diretora usou e valorizou durante vinte e cinco anos de trabalho são mais uma vez ativados. A partir de uma perspectiva crítica da história (Scott, 2001) e dos afetos (Ahmed, 2015), toma como fonte principal a experiência do artista e reflete sobre a potência da arte como arquivo (Guasch, 2005), a ideia de poética do resto (López, 2018) e as imagens anacrônicas (Didi-Huberman, 2011) que são sugeridas na cena para considerar esses objetos cênicos como objetos-restos e seus usos nas obras como exercícios de memória. Dessa forma, propõe-se a ideia de arquivo de artes cênicas como repertório de sobrevivências para pensar que outros modos de arquivamento possibilitam esses objetos-restos e suas dimensões corporais e afetivas, bem como as implicações de abordar a experiência singular para a historicização dos eventos cênicos.

Palavras-chave: práticas cênicas, arquivo, restos, sobrevivência, imagem anacrônica

POSSIBILITIES OF THE PERFORMING ARTS ARCHIVE. SURVIVALS BEHIND AND IN FRONT OF THE CURTAIN

ABSTRACT

This text aims to problematize the possible ways of archiving and historicizing performing practices. For this purpose, it approaches the art works *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) and *TODO Performance* (2021), directed by the performing artist Laura Valencia (La Plata, Argentina), where the collection of stage objects that the director has used and treasured during twenty-five years are activated. From a critical perspective of history (Scott, 2001) and affects (Ahmed, 2015), the artist's experience is taken as the main source and reflects on the power of art as an archive (Guasch, 2005), the idea of poetics of the rest (López, 2018), and the anachronistic images (Didi-Huberman, 2011) that are suggested on stage to consider those scenic objects as objects-remains and their uses in the works as memory exercises. Therefore, the idea of performing arts archive as repertoire of survivals is proposed in order to think what other ways of archiving enable these objects-rests and their bodily and affective dimensions, as well as the implications of addressing singular experiences for the historicization of stage events.

Keywords: performing practices, archive, remains, survival, anachronistic image



POSIBILIDADES DEL ARCHIVO ESCÉNICO. SUPERVIVENCIAS DETRÁS Y DELANTE DEL TELÓN

¿De qué maneras pueden sobrevivir los hechos escénicos en aquellas cosas que se guardan detrás del telón? ¿y qué sucede cuando el telón se corre y esos tesoros reaparecen en la escena? Estos son algunos de los interrogantes que abre *TODO* de Laura Valencia¹, un proyecto escénico que lleva, hasta la fecha, dos ediciones realizadas: *TODO, la imposibilidad de vaciar* (2019) y *TODO Performance* (2021). En estas puestas en escena, la colección de objetos escénicos que la directora ha usado y conservado detrás del telón durante más de veinticinco años de trabajo —desde que comenzó a dirigir obras hasta la actualidad— vuelven a ser activados.

Luego de un acercamiento al proceso creativo del proyecto, despliego aquí ciertas reflexiones en torno a las formas de archivo e historia en relación con la práctica escénica que surgen a partir de considerar los usos de restos en escena y los procedimientos vinculados al tiempo y la memoria que se llevan a cabo en estas producciones. Para abordar este análisis, me sitúo en una perspectiva investigativa crítica. Tomo los aportes de teóricas feministas como, por un lado, Joan Scott (2001) y su revisión de la noción de experiencia en la práctica historiográfica, que considera no como evidencia, sino como un proceso de subjetividad que constituye a lxs sujetxs en su autonomía y permite entenderlxs como fuentes válidas para un conocimiento del pasado. Por otro lado, considero relevante analizar y tomar en consideración los aportes de Sara Ahmed (2015) sobre las economías afectivas, es decir, los efectos de circulación y contacto de las emociones tanto políticas como culturales, que intervienen en las producciones discursivas.

Si consideramos que en dichas obras existe una *poética del resto*, práctica que Liliana López (2018) define como el tratamiento estético del resto en la puesta en escena², en el que se puede distinguir un “uso afectivo del resto, un gesto de recuperación de la memoria a través de los objetos, las ruinas o los fragmentos” (p. 178), entonces podemos considerar los objetos escénicos, que ocupan un lugar protagónico en estas puestas en escena, como *objetos-restos*, puesto que continúan siendo utilizados como objetos, pero al mismo tiempo se trata ya de restos de otros acontecimientos pasados. De acuerdo con Natalia Taccetta, (2020) el resto es “lo que queda después de la destrucción” (p. 33), aquello que sobrevivió al acontecimiento, “algo móvil, inestable, cambiante, que adquiere significación en el acto mismo de la enunciación y la archivación” (p. 41). Este aspecto permite pensar estos objetos-restos, a su vez, como documentos de un potencial archivo (volveré a esto más adelante). Asimismo, resulta relevante atender a aquella dimensión afectiva que surge a partir de la puesta en escena de estos materiales, es decir, en el contacto entre *performers* y objetos-restos, debido a que, en palabras de Ahmed (2015), “los sentimientos no residen en los sujetos ni en los objetos, sino que son producidos como efectos de la circulación” (p. 31).

De este modo, mediante el análisis de los procedimientos de recuperación, reactivación y montaje de los objetos-restos desplegados en las obras como ejercicios de memoria, buscaré reflexionar acerca de las maneras de pensar la historia que estos procedimientos proponen. Para advertir la historicidad que porta cada objeto, considero importante introducir la noción

1 Laura Valencia (1963) es artista, docente y directora de obras de teatro y danza. Vive y trabaja en La Plata, Buenos Aires, Argentina.

2 En el tratamiento estético del resto en las puestas en escena argentinas, López (2018) señala que se pueden distinguir cuatro tramas: “las ruinas que ha dejado el vendaval de la historia reciente, la ausencia de los cuerpos, la colección y los desechos en relación al consumo” (p. 171), vinculadas a políticas de la memoria en relación con las heridas dejadas por la última dictadura militar y a los afectos en torno a objetos y residuos desde perspectivas críticas sobre las políticas neoliberales de los años noventa instaladas en el país.

de *supervivencia* que retoma Georges Didi-Huberman (2011) en sus desarrollos sobre la historia del arte como disciplina anacrónica, cuya genealogía se encuentra en el pensamiento de Aby Warburg y en la arqueología material de Walter Benjamin. El autor postula que, si la historia está hecha de anacronismos y discontinuidades, todos los tiempos se encuentran y conviven en cada uno de sus objetos:

La paradoja del anacronismo comienza a desplegarse desde que el objeto histórico es analizado como *síntoma*: se reconoce su aparición —el presente de su acontecimiento— cuando se hace aparecer la larga duración de un pasado latente, lo que Warburg llamaba una “supervivencia” (Didi-Huberman, 2011, p. 144).

Siguiendo esta idea de supervivencia como reaparición de un tiempo pasado que habita en el objeto, Didi-Huberman (2011) retoma la atracción de Benjamin —en el *Libro de los Pasajes* (1982)— por el deshecho, por la materialidad de las ruinas como fuentes para abordar una arqueología material de la cultura moderna y propone “una estructura de supervivencias y anacronismos” (p. 160) en la que “las cosas que ‘han hecho su tiempo’ no pertenecen simplemente a un pasado caduco, desaparecido: porque ellas ‘han devenido receptáculos inagotables de recuerdos’, ellas han devenido *materia de supervivencias* —la eficaz materia del tiempo pasado” (p. 161). Así, entendiendo que en *TODO* se ponen en escena objetos cargados de historia y, al mismo tiempo, de subjetividad, ¿en qué sentido se pueden considerar los objetos-restos como *materia de supervivencias* de los acontecimientos escénicos pasados? y ¿cuál es la potencia del reencuentro de la directora con estos materiales, atravesados por su experiencia singular?

Asimismo, con respecto a pensar los materiales en su conjunto, en su (imposible) totalidad, creo necesario precisar que, en principio, nos encontramos ante una *colección* personal de objetos-restos, ya que la misma artista la define como tal y porque según Mónica Pené (2021) “las colecciones son constituidas voluntariamente por una persona o institución en torno a un tema dado [donde] cada pieza incluida es considerada valiosa por sí misma” (p. 23). Es decir, cada objeto del conjunto reunido y resguardado por Laura es significativo para ella, posee valor artístico, personal. Según Graciela Goldchluk (2022), el hecho de que los objetos reunidos no estén resguardados por una institución, sino que se encuentren en el ámbito privado, reafirma su carácter de colección: la persona que reúne los objetos es motivada por el interés y el afecto para decidir qué incluir por una función cultural, más que social, propia del archivo. De esta manera, entiendo que, como investigadora, al interesarme en la colección personal de Valencia, existe por mi parte un deseo de poner en valor a los objetos-restos, no por su individualidad sino por el todo que conforman en cuanto a restos documentales valiosos para pensar las historias de las artes escénicas platenses. Al respecto, en la actualidad, es un acercamiento a la idea de pensar en la colección de la artista como un posible archivo, en decir que estaría conformado ya no por objetos que son apartados de su circulación para darles otro uso o valor, sino por “objetos que contienen marcas únicas que conforman la huella de un acontecimiento” (Goldchluk, 2022, p. 34), huella que será necesario recoger y proteger para que no se pierda. Es por ello que propongo que, si los materiales en cuestión son organizados, descritos y recuperables para su consulta (Pené, 2021), podrían constituirse como documentos de un *potencial archivo escénico*.

Desde una perspectiva foucaultiana, aquel archivo formará, transformará y regulará lo que pueda decirse (Foucault, 1979) sobre los acontecimientos escénicos sucedidos y su posibilidad de continuar existiendo o sobreviviendo. De acuerdo con Goldchluk (2022), “lo que el archivo, como máquina intersubjetiva de comprensión y registro, viene a hacer es legislar sobre lo que puede tener existencia” (p. 35) y esa ley será conformada de acuerdo con la mirada de quienes intervengan en la construcción de aquel archivo (Goldchluk, 2022). Allí, los objetos, junto a los demás restos que queden del acontecimiento, conformarán, más que documentos, monumentos escénicos. Según Tello (2018), cuando Foucault propone transformar los documentos en monumentos, apuesta a rechazar la idea de los vestigios como referencias de hechos verídicos que remiten a orígenes o verdades ocultas “para afirmar en cambio una materialidad sobre la cual hay que trabajar, descomponer y reorganizar” (p. 34), es decir, obrar sobre y con los objetos-restos para que sus supervivencias —la historia de la artista y sus obras— puedan continuar siendo actualizadas en el tiempo.

Entonces, si entendemos que estamos ante una colección personal que podría devenir archivos, propongo destacar las posibles formas de archivar e historizar las prácticas escénicas que nos permite imaginar *TODO* a partir de la puesta en escena de la colección de objetos-restos, teniendo en cuenta la dimensión afectiva y corporal que la atraviesa. Si pensamos que en estos restos laten las experiencias singulares (Scott, 2001) de quienes entraron en contacto con ellos así como sus memorias corporalizadas —según Diana Taylor (2015), aquellas que se dan en la internalización y transmisión de actos efímeros y no reproducibles como las prácticas escénicas—, ¿qué otros modos de un potencial archivo nos habilitan a pensar, al tratarse de materiales atravesados por el cuerpo?, ¿cuáles son las implicancias de abordar la experiencia y los afectos como principales fuentes para la historización de un acontecimiento escénico?

¿CÓMO EMPEZÓ *TODO*?

Intentar abordar *TODO* implica sumergirnos en una profundidad vasta: la colección de objetos puestos en escena, junto con otros restos como registros fotográficos y audiovisuales de las obras, conforman un conjunto inmenso, rodeado por recuerdos de las propias experiencias de la directora, de *lxs performers* y espectadores. Luego de comprender las múltiples posibilidades para acercarnos a *TODO*, elijo pensar la experiencia relatada por Laura Valencia y los afectos que surgen en el contacto con los materiales (Ahmed, 2015) como fuentes protagónicas para construir la historia de estas prácticas escénicas. Esto implica reafirmar la importancia de considerar su experiencia singular, en cuanto a construcción discursiva, como una fuente confiable de un conocimiento diferente y subjetivo. Según Scott (2001), “la experiencia es, a la vez, siempre una interpretación y requiere una interpretación. Lo que cuenta como experiencia no es ni evidente ni claro y directo: está siempre en disputa y por lo tanto siempre es político” (p. 72).

Entonces, ¿cómo empezó *TODO*? Ante la pregunta por un origen, Laura bucea en su memoria y revela que en verdad parece no existir un comienzo preciso, sino que todo se dio más bien como una aparición, como cuando vemos algo que siempre estuvo ahí, pero de pronto se hace presente e ineludible. Entonces, para hablar de este acontecimiento escénico y su proceso, es necesario revisar sus precedentes y comenzar a desarmar la madeja de tiempos cruzados. En el año 2015, Laura montó *La forma de dos*, una obra de danza teatro cuya puesta consistía en un friso que revelaba el *atrás del telón*: un espacio constituido por un conjunto atiborrado



▲ **Figura 1. Colección de objetos desplegada en el galpón de La Grieta**

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

de objetos que no fueron puestos allí a modo de artificio, sino que es donde habitualmente se guardan, detrás del telón negro de la sala del galpón de La Grieta (espacio ubicado en calles 18 y 71 en la ciudad de La Plata). En ese friso no había una definición de qué era cada objeto, pero estaba claro que se trataba de objetos-restos que latían en su espera por volver a aparecer en escena. Valencia recuerda que una de las actrices, en un momento de la obra, corre ese telón revelando el *atrás del teatro* y trabaja accionando sobre ese cúmulo y con ese.

Luego de esta experiencia, la directora comenta que surgió en ella un deseo de continuar trabajando con ese *detrás*, con esa acumulación de cosas, pero ya no para dejarlas arrumbadas, estáticas, muertas, sino para situarlas en escena con todo su potencial de supervivencia y revelar así el vínculo afectivo que sostiene con su colección: “los objetos tienen un valor y además estos los quiero porque nos acompañan hace un montón de años (...) siento que les tenemos que dar un lugar” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Entonces, fue en 2019 que convocó a un grupo de personas provenientes de distintas disciplinas (danza, teatro, música, *performance*) y empezaron a entrenar con los objetos. A medida que iban avanzando las exploraciones en los ensayos, Laura comenta que empezó a entender que el deseo de uso con los objetos estaba ligado no solo al cariño sino también a la obsesión, al hecho de no poder deshacerse de ellos, de su vastedad. Una tensión oscilante

entre el inevitable *todo* y el *vacío* imposible: es por esto por lo que nombró a la obra *TODO, la imposibilidad de vaciar*. En esta primera edición, el trabajo con los objetos estuvo enfocado más en su cantidad que en su cualidad (Figura 1).

A partir de revelar esa montaña de restos escénicos, la obra abordó temas vinculados a la acumulación, al guardado excesivo y obsesivo. En un primer momento, el público ingresaba a la sala y hacía un recorrido en el nivel inferior de la misma, donde se desarrollaban pequeñas escenas —monólogos, dúos y tríos con diálogos estructurados o sin texto— que formaban un círculo en el espacio (Figura 2). En un segundo momento, a mitad de la obra se invitaba al público a subir al nivel superior de la sala para poder sentarse y observar a lxs demás intérpretes desplegar parte de la colección de objetos y montar un gran tapiz en el suelo.

El trabajo con los objetos-restos como poética se profundizó en la segunda edición, *TODO Performance*. A principios de 2021, luego de haber atravesado el primer año de pandemia con las reconfiguraciones en las formas de hacer que nos dejó, Laura cuenta que sintió la urgencia de tomar una decisión con todo ese material. Relata que, afectada, les dijo a lxs más cercanos al proyecto: “necesito hacer algo con esto (...) o lo guardo y en 2025 veo, o tiro todo a la basura y me lo saco de encima, o hago algo. Y me dijeron, no dale, hagamos algo” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Abrazó el exceso, como si se hubiera amigado con ese no vacío, con la inmensidad del todo, y retomó el trabajo con el deseo de poner en el centro de la escena al universo de objetos. En esta edición, al principio la directora, en conjunto al grupo, realizó algunas pruebas en el galpón de La Grieta, pero luego decidió correr los objetos



▲ **Figura 2. Fragmento de escena en *TODO, la imposibilidad de vaciar***

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.



Figura 3. Usos del ropero en pruebas de espacio interior y exterior de *TODO Performance*



Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

de su paradero habitual para trasladarlos al espacio exterior a través de aperturas al público en diferentes locaciones de la ciudad y sus alrededores (Zona Meridiano V, Zona Parque San Martín, Punta Lara, Tolosa). Además, incorporó como procedimiento escénico la *Composición en Tiempo Real*, una práctica desarrollada por el coreógrafo y bailarín João Fiadeiro, que sistematiza ciertas reglas y presupuestos para el trabajo de investigación y producción artística, específicamente en el campo de la danza contemporánea³. Esta práctica consiste en una constante reescritura en relación con la nueva información que va apareciendo en el trabajo de exploración con la improvisación, lo que permite a lxs artistas “aventurarse en lo desconocido y poner a prueba la elasticidad de los sentidos de sus acciones” (Fiadeiro, 2008, p. X), donde *sentido* se entiende no solo como significación sino también como *dirección temporal* (pasado, presente, futuro). En la *performance*, este procedimiento se pone en práctica cuando unx *performer* improvisa en reacción a la acción que hizo otrx previamente con cierto objeto, lo que genera una actualización constante de sentidos e imágenes a partir de un mismo origen.

Creo que este modo de hacer está vinculado a los usos de los restos en la puesta, es decir, la colección de objetos que, en cada revisita, en cada ensayo, en cada edición de *TODO* y en cada función, vuelven a actualizarse, de manera tal que se mantienen permeables a la posibilidad constante de producir reescrituras y manifiestan el cruce de diferentes temporalidades (Figura 3). Así, teniendo en cuenta las posibilidades de uso y reactivación de la colección, propongo pensar qué sentidos habilita su presencia en escena y, a partir de la noción de su-

3 El método de Composición en Tiempo Real proporciona un conjunto de herramientas y reglas para componer en un contexto de improvisación escénica colectiva. Su práctica se desenvuelve “a partir de un dispositivo ‘cartográfico’ [que] se apoya en un marco espacial (un dentro y un afuera) y temporal (un antes y un después) bastante claro. Las sesiones de trabajo son continuas, interrumpidas únicamente por intensos momentos de *feedback* y discusiones sobre lo que va sucediendo” (Fiadeiro, 2008).

pervivencia como aparición actual de un pasado que permanece latente en el objeto histórico (Didi-Huberman, 2011), reflexionar de qué maneras pueden sobrevivir los acontecimientos escénicos a través de estos objetos-restos en tanto materia de supervivencias.

CORRER EL TELÓN, DEVELAR LA HISTORIA

“Si te vas atrás del telón, hay un mundo” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). El telón se corre y de pronto aparece un mundo de chucherías ansiosas por volver a estar en escena, un cúmulo de cosas provenientes de diferentes tiempos, una constelación posible de ser actualizada constantemente. En ese detrás, esperaban los objetos hasta que Laura decidió hacerlos emerger en *TODO*, dándoles valor y ubicándolos como potenciales materiales de un archivo en movimiento, atravesado por el cuerpo.

En tanto elementos testimoniales de otros acontecimientos escénicos ya sucedidos (Schneider, 2011), el trabajo con los restos en ambas ediciones de *TODO* se relaciona, por un lado, con aquel gesto dado en la *obra de arte como archivo*, que “busca transformar el material histórico oculto, fragmentario o marginal en un hecho físico y espacial” (Guasch, 2005, p. 157) y, por otro lado, con las *poéticas del resto* dadas en la escena y dramaturgia argentinas (López, 2018). Al pertenecer a la colección de Laura Valencia, los objetos-restos portan microhistorias, “configuran un tesoro personal, cuentan una trayectoria singular” (López, 2018, p. 178) de sí mismos, de las obras y de la artista y, de este modo, su valor se va a establecer en función de lo que lxs sujetxs que los usan cuenten o accionen sobre ellos y con ellos. Es en este vínculo con el resto, donde se pone de manifiesto la dimensión afectiva del procedimiento escénico y que los sentimientos no habitan en cada objeto o sujetx, sino que surgen a partir del contacto entre ellos (Ahmed, 2015).

El ropero, la sombrilla a rayas, la tropa de casi quinientos soldaditos, por solo nombrar algunos, aparecen entonces como restos materiales documentales que, por un lado, están cargados de ciertas historias, marcas temporales, experiencias escénicas singulares que los atraviesan y, por otro lado, se mantienen abiertos a la posibilidad de lecturas inagotables que se reactualizan en cada función, permeables a ser reconfigurados temporal y espacialmente (Figura 4 y 5). Cuando unx *performer* actúa junto al objeto en un espacio y tiempo determinado, se posibilita una narración diferente dentro del (posible) archivo (Guasch, 2005).

Por otro lado, se puede pensar que lxs *performers* abordan la escena como montajistas puesto que, a través de sus acciones, aunque no de forma explícita sino a través de imágenes fragmentadas, borroneadas, superpuestas o anacrónicas, revelan el carácter histórico de los objetos-restos. Como lo expresa Benjamin en Guasch (2005), pensar la historia como montaje implica “una manera de telescopiar el pasado a través del presente y, en definitiva, sustituir la noción lineal de la historia por la idea de una imagen dialéctica” (p. 161). Si bien no hubo una búsqueda precisa por trabajar directamente con la historia de los objetos o por elaborar un relato histórico alrededor de ellos, durante ambos procesos creativos, Laura acercó al grupo algunos registros audiovisuales de las obras donde había trabajado con los objetos para reflexionar sobre su historicidad. Entonces, a partir de lo que podemos saber acerca de cada objeto-resto —en principio el hecho de que haya pertenecido a otros acontecimientos



▲ **Figura 4. Uso de la sombrilla en *TODO, la imposibilidad de vaciar***



▲ **Figura 5. Uso de la sombrilla en *TODO Performance***

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

escénicos y luego ciertos recuerdos, si hemos tenido la suerte de haber presenciado alguna de aquellas obras anteriores—, su historicidad nos es desvelada y aparecen en la escena en forma de imágenes que destellan recuerdos de acontecimientos pasados.

De este modo, considero que en la obra se ponen en acción ejercicios de la memoria a través del uso de los objetos como restos. En relación con esto, la invitación a la segunda edición del proyecto expresa que “*TODO* reflexiona sobre el lugar de las cosas y objetos que no ejercen su función de origen y así nos vinculan con la memoria y con los afectos” (*TODO Performance*, 2021), lo que nos permite pensar que el trabajo con la memoria, así como el vínculo afectivo con los objetos se profundizó en *TODO Performance*. Durante ese proceso creativo, Laura comenta que también buscó disolver las jerarquías entre *performer*-objeto: “los objetos (...) son tus compañeros, empezás a saber perfectamente que estás trabajando con Ilenia, con Iván, con la hoja de palmera, con los zapatos verdes” (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022). Así, con el propósito de cuestionar las jerarquías, en la búsqueda de una horizontalidad donde todos los elementos del acontecimiento escénico se vuelvan, de alguna manera, protagonistas y únicos —ese espacio, ese ropero, ese tiempo, esa *performer*—, Laura decidió posicionarse en otro lugar, ya no en el de dirigir o guiar desde afuera, sino de proponer desde adentro de la escena, ubicándose en un espacio de cercanía tanto con *lxs performers* como con los objetos. Entonces, si según Guasch (2005) en el arte como archivo se halla “la necesidad de vencer al olvido, a la amnesia mediante la recreación de la memoria misma a través de un interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos” (p. 158), ¿qué recuerdos evoca la artista a partir del reencuentro con estos materiales, atravesados por su experiencia singular? y ¿en qué sentido las imágenes que construyen junto a los objetos-restos revelan a estos como materia de supervivencias?



MEMORIAS E IMÁGENES ANACRÓNICAS

Si los objetos aparecen en la escena no para ser utilizados como utilitarios, sino como objetos-restos cargados de historicidad, entiendo que su presencia en las obras no solo evoca un pasado (explicitado o no) o una historia específica que se desee narrar, sino que pone en evidencia las acciones mismas de recuperar, reconstruir o reciclar como ejercicios de la memoria. Cuando unx *performer* acciona sobre el ropero, sabe que es el ropero de *Eterna* (1998) y de *Mar de Fondo* (2007) (Figura 6) y, aunque esa acción implica una nueva escritura presente sobre este objeto-resto, no deja de lado su historia pasada. Así, se pone en escena un cruce de temporalidades —el *tiempo pasado* del acontecimiento sucedido, el *ahora presente* del hecho escénico en acción— y, de esta manera, se manifiesta una visión anacrónica de los objetos restos, que, al hacer su aparición en el presente, escapan al tiempo cronológico, al tiempo lineal.

Si retomamos la idea de la historia como montaje, se puede asociar la aparición de los restos en escena a aquella “imagen dialéctica” como sustituta de la noción lineal de la historia de la que habla Didi-Huberman (2011) a partir de Benjamin, es decir, como una imagen que se presenta en el curso histórico, no como un acontecimiento fijo que se mantiene insensible a su devenir, sino que produce una temporalidad de doble faz y, con ello, una historicidad



▲ *Figura 6. Ropero en uso en la obra Eterna (1998)*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

anacrónica que socava la linealidad (Didi-Huberman, 2011). La imagen pensada desde esta perspectiva se presenta en el transcurso de la historia como una fulguración, cuyo poder —al mismo tiempo su fragilidad— es el poder de *colisión*:

Donde las cosas, los tiempos son puestos en contacto, ‘chocados’ (...) y disgregados por ese mismo contacto. Poder de *relampagueo*, como si la fulguración producida por el choque fuera la única luz posible para hacer visible la auténtica historicidad de las cosas (Didi-Huberman, 2011, p. 168).

Entonces, ante las apariciones de los objetos-restos en escena, puedo inferir que estamos ante imágenes fulgurantes y frágiles que destellan temporalidades múltiples. Allí, el tiempo pasado del acontecimiento ya realizado y el tiempo presente del acontecimiento escénico en curso se chocan. Asimismo, la condición efímera de las imágenes escénicas que montan *lx performers*, junto a los objetos-restos en cada función de *TODO*, guarda relación con la fragilidad que conlleva la aparición fulgurante de todas las imágenes en la historia: “una vez hechas visibles, las cosas son condenadas a sumergirse de nuevo casi inmediatamente en la oscuridad de su *desaparición*, al menos de su virtualidad” (Didi-Huberman, 2011, p. 169). Esto mismo sucede con todo hecho escénico que hace su aparición destellante en su materialidad específica en un tiempo y lugar preciso para luego desaparecer y que queden solo sus restos, de allí la complejidad de pensar en las posibles formas de archivarlo e historizarlo.

Así, en este movimiento de tiempos discontinuos y a la vez cíclicos, los objetos-restos aparecen en escena, destellan por unos instantes y luego vuelven al detrás del telón, a la espera de volver a emerger. Se vuelven, como afirma Didi-Huberman (2011), materia de supervivencias y receptáculos de recuerdos de quienes los usaron o fueron testigos de sus apariciones. En relación con esto, Valencia comenta que algunas personas del público, que habían asistido a obras anteriores dirigidas por ella, evocaban imágenes pasadas al ver la reaparición del ropero, un objeto emblemático que fue partícipe de varias de sus producciones y al que ella guarda especial afecto.

La insistencia de la artista en mantener las supervivencias de los objetos y en hacerlos reaparecer en escena pone de manifiesto aquella necesidad de no olvido que menciona Guasch (2005) respecto a la obra de arte como archivo. De esta manera, el vínculo afectivo entre ella y los objetos-restos está motivado por la historicidad de estos, por su carácter único, por estar atravesado por su propia experiencia singular y corporal. La posibilidad de recrear o interrogar esta experiencia personal desde el cuerpo se habilita cuando decide participar dentro de escena en *TODO Performance*. Al recordar una de las pruebas realizadas en la costa de Punta Lara en noviembre de 2021, Laura revela:

Cuando fui al río me puse un vestido que usé cuando bailé una vez hace muchos años, en los 90, y me metí al río y sentía que me lo estaba poniendo como una despedida, pero nadie se enteró. Y a mí me reemocionó, porque no me lo había vuelto a poner (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022).



▲ *Figura 7. Acción en el río en TODO Performance*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

Si bien esta evocación es sensible, por estar vinculada a la memoria íntima de la artista, esto no fue algo evidente a la mirada del público o incluso a la del *performer* que compartió esa acción con ella. Es posible pensar que de todos modos —y más aún con la reposición de la experiencia que Laura me comparte— esta imagen escénica está cargada de una historicidad singular, guiada por lo afectivo, atravesada por tiempos y lugares discontinuos que se unieron en ese preciso instante, como un relampagueo en el río (Figura 7). Este cruce de tiempos se intensifica con lo que sigue del recuerdo:

Caminamos unas cuantas cuerdas para adentro y quedamos así chiquitos y entonces era, por un lado, el vestido que yo había usado para bailar aquella vez, pero también era una imagen de otra obra [*Le agregué un sueño (Una promesa)*, 2010], que hicimos unas imágenes en el río que la pareja se mete caminando. Así que era como el cruce de esas dos cosas del pasado en este presente (...) el tiempo es circular (L. Valencia, comunicación personal, 23 de agosto de 2022).

En esta acción irrepetible que no había sido premeditada por lxs *performers*, sino que surgió en el mismo devenir del acontecimiento escénico, el uso afectivo del objeto-resto vestido habilita una imagen frágil que fulgura y desmonta la historia al superponer y entrecruzar las temporalidades, con el fin de revelarnos su anacronismo (Figura 8).

Al accionar junto con los objetos-restos, al hacerlos aparecer en el acontecimiento y componer nuevas imágenes, Laura y lxs participantes de ambas ediciones de *TODO* buscan, tal como la figura benjaminiana de historiador de los trapos, darles a los desechos su valor de uso o más bien, en tanto objeto escénico, su valor de acción. Como traperxs de la memoria (Didi-Huberman, 2011) hacen uso de los objetos-restos y revelan así su capacidad para montar el conjunto de tiempos heterogéneos —el tiempo pasado con el ahora— y, a la vez, desmontar la historia con el fin de hacer aparecer imágenes que cuestionan y hacen estallar la idea del curso lineal de la historia y que, al mismo tiempo, habilitan a pensar los restos como materia de supervivencias y como documentos o monumentos de un potencial archivo escénico.

ARCHIVO ESCÉNICO COMO REPERTORIO DE SUPERVIVENCIAS

Entonces, si consideramos la idea de que estos materiales (los objetos-restos) se revelan como materia de supervivencias, como potenciales activadores de memoria, considero que pensar en un posible archivo escénico es pensar en un archivo construido a partir de supervivencias en constante actualización. Su particularidad es que estas no cuentan con un



▲ *Figura 8. Fotografía de ensayo en Punta Lara de la obra Le agregué un sueño (Una promesa) (2010)*

Nota. Fuente. Colección personal Laura Valencia.

domicilio común, sino que se encuentran dispersas, alojadas no solo en los restos materiales, sino también en los cuerpos que experimentaron dichos acontecimientos, como los recuerdos corporales que evoca Laura al entrar en contacto con los objetos.

De este modo, si conceptuamos la idea de archivo —tanto como un sistema que regula (Foucault, 1979) como una máquina intersubjetiva (Goldchluk, 2022)— al pensar en organizar y atesorar este conjunto de restos y sus supervivencias domiciliadas en el cuerpo, considero necesario pensar en otras nociones que permitan expandir el límite de qué es lo que puede tornarse archivable. En este punto resulta relevante la noción de repertorio propuesta por Taylor (2015), que amplía la idea de archivo al reflexionar sobre las formas en las que las prácticas culturales corporalizadas se resguardan y transmiten en el tiempo. Según la autora, en el repertorio actúa la memoria corporal de “performances, gestos, oralidad, movimiento, danza, canto y, en suma, todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible” (Taylor, 2015, 34). Así, es posible pensar que las memorias corporalizadas, como fuentes para la historización de los acontecimientos escénicos, constituyen un conocimiento de gran valor y, al mismo tiempo, un desafío, puesto que esta memoria, al suceder en vivo, excede las posibilidades del archivo de registrarla o captarla en sus soportes. Es por esto que el repertorio, al mismo tiempo que trabaja junto al archivo, se diferencia de este porque “requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al ‘estar allí’ y ser parte de esta transmisión” (Taylor, 2015, p. 8).

Entonces, ¿de qué manera podemos propiciar las supervivencias de estas memorias corporalizadas sin atentar contra sus formas de transmisión, es decir, contra el repertorio como productor de conocimiento? Si transfiero los testimonios que me comparte Laura Valencia a la escritura, ¿no estaría renunciando a su potencia como memoria atravesada por el cuerpo y en este?, ¿qué otras formas de transmitir estos saberes corporales y afectivos se pueden encontrar para escapar al dominio del texto en las prácticas de archivo contemporáneas?

Más allá de dejar abiertos estos interrogantes, pienso que es preciso ubicar al cuerpo como protagonista al momento de abordar la construcción de posibles archivos e historias de las prácticas escénicas. De este modo, comprender los cuerpos junto a sus afectos y experiencias singulares como fuentes históricas válidas implica necesariamente abarcar sus subjetividades, recuerdos, olvidos, discontinuidades, anacronismos y ficciones. Elegir construir el discurso histórico desde allí —en los múltiples formatos que pueda adoptar, sean verbales o no— es reivindicar que “es probable que no haya historia interesante excepto en el montaje, el juego rítmico, la contradanza de las cronologías y los anacronismos” (Didi-Huberman, 2011, p. 62). Así, en aquel contacto con los objetos-restos de la colección de Laura Valencia, en el montaje de imágenes escénicas que revelan supervivencias y en el juego de temporalidades cruzadas, *TODO* nos invita a reflexionar sobre las maneras de pensar la historicidad de las prácticas escénicas desde las memorias corporalizadas y los afectos que las atraviesan, con el fin de alumbrar posibles formas del archivo dentro y fuera de la escena. Esto no solo arroja guías para continuar produciendo desde poéticas y políticas afectivas, sino que también permite reafirmar ciertos lugares en los que podemos posicionarnos hoy para elaborar las historias de las prácticas escénicas en la misma dirección que estas formas de hacer proponen al apostar a la construcción de miradas y relatos sensibles.

REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo.
- Fiadeiro, J. (2008). Composición en Tiempo Real. *La Porta BCN*. <http://laportabcn.com/es/work/ctr-composicion-en-tiempo-real>
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Goldchluk, G. (2022). *El libro de la vieja: tiempos de archivo*. Vera Editorial Cartonera. https://biblioteca-virtual.unl.edu.ar:8443/bitstream/handle/11185/6681/VERA_almanaque_Goldchluk_AA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Guasch, A. M. (2005). Los lugares de la memoria: el arte de archivar y recordar. *Materia*, 5, 157-183. <https://revistes.ub.edu/index.php/materia/article/view/11382>
- López, L. (2018). Poéticas del resto en la dramaturgia y en la escena argentinas. *Mitologías hoy*, 17, 169-180. <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.556>
- Pené, M. (2021). En busca de una identidad propia para los archivos de la literatura. En G. Goldchluk y M. Pené (Eds.), *Palabras de archivo* (pp. 9-28). Universidad Nacional del Litoral. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.1491/pm.1491.pdf>
- Schneider, R. (2011). El performance permanece. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 215-240). Fondo de Cultura Económica.
- Scott, J. (2001). Experiencia. *La Ventana*, 2(13), 42-73. <https://doi.org/10.32870/lv.v2i13.551>
- Taccetta, N. (2020). Resto y archivo: la arqueología como resistencia. *ArtCultura*, 22(40), 28-47. <https://doi.org/10.14393/artc-v22-n40-2020-56963>
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: El cuerpo y memoria cultural en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Tello, M. (2018). Una archivología (im)posible. Sobre la noción de archivo en el pensamiento filosófico. *Síntesis. Revista de Filosofía*, 1(1), 43-65. <https://doi.org/10.15691/0718-5448Vol1Iss1a234>
- TODO Performance [@todo.performance]. (26 de agosto de 2021). TODO. *Una deriva con forma de lava, de flujo, de cauce. TODO es insistencia, notorio silencio y creciente quietud*. [Imagen de difusión de la performance y texto descriptivo]. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CTCwHZisg1V/>

FICHA TÉCNICA

TODO. *LA IMPOSIBILIDAD DE VACIAR*

ARGENTINA – Galpón de La Grieta, Buenos Aires

Estreno

30 de noviembre de 2019

Dirección

Laura Valencia

Asistencia de dirección

Ilenia Contin

Actuación

Nahuel Aquino, Miguel Ángel Baquedano, Braian Brown, Alejandra Buitron, Julia Domínguez, Gabriela Lage, Aurelia Osorio, Lucia Squillacioti, Yamila Tumine, Francisco Urretabizkaya



FICHA TÉCNICA

TODO. *PERFORMANCE*

ARGENTINA – La Plata, Buenos Aires.

Estreno

31 de agosto de 2021


Performers

Nahuel Aquino, Miguel Ángel Baquedano, Braian Brown, Alejandra Buitron, Julia Domínguez, Gabriela Lage, Aurelia Osorio, Lucia Squillacioti, Yamila Tumine, Francisco Urretabizkaya

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: HISTORIA LOCAL, MICROHISTORIA Y TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

Alfonso Santistevan de Noriega

NOTA SOBRE EL AUTOR

Alfonso Santistevan de Noriega 
Pontificia Universidad Católica del Perú
Correo electrónico: asantis@pucp.edu.pe

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 11/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.003>

RESUMEN

En el presente artículo se analiza la obra de teatro de creación colectiva *Diálogo entre zorros*, que representa el origen y la historia de la comunidad de Villa El Salvador, al sur de Lima, la capital del Perú, con el objetivo de buscar las características particulares de una dramaturgia creada colectivamente en el contexto histórico de los años ochenta. Se revisa el modo de producción, creación y recepción del teatro de creación colectiva como una forma de responder al teatro tradicional para incorporar nuevos agentes, temas y estéticas. El análisis de la obra permite descubrir que, más allá de su función comunicacional, propone una dramaturgia rica en recursos dramáticos y espectaculares. Asimismo, se propone buscar, en esta experiencia de teatro gestada desde la propia comunidad, conexiones con los conceptos y herramientas de la historia local y la microhistoria, así como prácticas historiográficas que recogen lo que la gran historia no toma en cuenta para, desde allí, generar preguntas más generales. El paradigma indiciario de Carlo Ginzburg y la reducción de escala y el análisis microscópico propuestos por Giovanni Levi encuentran en la práctica del teatro de creación colectiva de *Diálogo entre zorros* una correspondencia metodológica y estética.

Palabras clave: teatro de creación colectiva, microhistoria, historia local, Villa El Salvador, teatro peruano

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: MICRO-HISTÓRIA, HISTÓRIA LOCAL E TEATRO DE CRIAÇÃO COLETIVA

RESUMO

No artigo a seguir analisa-se a peça de teatro de criação coletiva *Diálogo entre zorros* (*Diálogo entre Raposas*), que representa a origem e a história da comunidade de Villa El Salvador, no sul de Lima, capital do Peru, na procura das características particulares de uma dramaturgia criada coletivamente no contexto histórico dos anos oitenta. O modo de produção, criação e recepção do teatro de criação coletiva é revisto como forma de contestar ao teatro tradicional para incorporar novos agentes, temáticas e estéticas. A análise da obra permite descobrir que, além de sua função comunicativa, ela propõe uma dramaturgia rica em recursos dramáticos e espetaculares. Da mesma forma, propõe-se buscar, nesta experiência teatral gestada a partir da própria comunidade, conexões com os conceitos e ferramentas da história local e da micro-história, práticas historiográficas que recolhem o que a grande história não leva em conta para, a partir daí, gerar questionamentos mais gerais. O paradigma indicativo de Carlo Ginzburg e a redução de escala e análise microscópica proposta por Giovanni Levi encontram na prática do teatro de criação coletiva de *Diálogo entre zorros* uma correspondência metodológica e estética.

Palavras-chave: teatro de criação coletiva, micro-história, história local, Villa El Salvador, teatro peruano

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: LOCAL HISTORY, MICROHISTORY, AND COLLECTIVE-CREATION THEATER**ABSTRACT**

This article analyzes *Diálogo entre zorros* (*Dialogue Among Foxes*), a collective creation that represents the origin and history of Villa El Salvador, a community in the southern part of Lima, the capital of Peru, in order to search for the particular characteristics of a collectively created dramaturgy in the historical context of the 1980s. The article reviews the mode of production, creation, and reception of collective creation theatre as a way of responding to traditional theater in order to incorporate new agents, themes, and aesthetics. The analysis of the play allows to discover that, beyond its communicational function, it proposes a dramaturgy rich in dramatic and spectacular resources. Additionally, this research intends to look for connections in this theater experience generated from the community itself, with the concepts and tools of local history and microhistory as well as historiographic practices that collect what the official history does not consider and, from there, generate more general questions. The indiciary paradigm of Carlo Ginzburg and the reduction of scale and microscopic analysis proposed by Giovanni Levi find a methodological and aesthetic correspondence in the practice of the collective creation theater of *Diálogo entre zorros*.

Keywords: collective creation theater, microhistory, local history, Villa El Salvador, Peruvian theater



DIÁLOGO ENTRE ZORROS: HISTORIA LOCAL, MICROHISTORIA Y TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

“Una semántica hecha de acción en común y que, partiendo del esfuerzo por el techo propio, termina luchando por la liberación propia, y la de todos”.

Alfonso La Torre, “La acción y la filosofía del <vecino>”, *La República*, 28 de junio de 1986

En 1985, un grupo de pobladores del recientemente creado distrito de Villa El Salvador¹, al sur de la capital, ve muy atentamente la representación de la obra de teatro *Diálogo entre zorros*². Es un público diverso que rodea por tres lados el terreno vacío: niños y niñas, ancianos y ancianas, jóvenes, madres de familia, hombres con o sin empleo, dirigentes y dirigentas, pobladores y pobladoras, vecinos todos. Los actores y actrices se mueven con agilidad asumiendo diversos personajes para mostrar una escena tras otra. Al fondo, en el lado sin público, leemos un cartel con letras grandes: AL INMENSO PUEBLO DE LOS SEÑORES LLEGAMOS UN DÍA³. Durante la función, el público ríe a carcajadas al reconocer situaciones cotidianas de sus vidas y se emociona al recordar o conocer por primera vez, momentos de la historia de su comunidad, de su historia. Los que actúan son jóvenes del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador (CCPVES)⁴, quienes han creado la obra a partir de los testimonios de los mayores, de indagar en sus familias y de recordar y observar la vida a su alrededor. Son actores de teatro al mismo tiempo que son actores sociales de esa realidad, de esa historia. Han leído también, han buscado el consejo de científicos sociales y de gente de teatro, han discutido, han improvisado, han vuelto a discutir, han ensayado. Estos jóvenes no aspiran a hacer el teatro que se practica en las salas de la capital; de hecho, no se sienten parte de esa tradición teatral. Se sienten inscritos en la tradición del teatro callejero inaugurado dieciocho años antes por el mimo Jorge Acuña en la Plaza San Martín; en la larga tradición de los cómicos del teatro popular refugiada en los programas cómicos de la televisión; también, aunque quizás no lo saben, en la del teatro popular de títeres del maestro Valdivieso en el siglo XIX (Gamarra, 1905); y en los sainetes y comedias que representaba la compañía Zapater en el teatro Mazzi de Barrios Altos a inicios del siglo XX (*Variedades*, 1913). No obstante, también se sienten parte de una tradición mucho más reciente, la del teatro de creación colectiva.

En el presente artículo, analizo la obra *Diálogo entre zorros* con el objetivo de buscar las características particulares de una dramaturgia creada colectivamente en el contexto histórico de la comunidad de Villa El Salvador en los años ochenta y, además, las conexiones con los conceptos y metodologías de la historia local y la microhistoria. El análisis del texto lo hago mediante la confrontación de sus recursos dramáticos con los de la dramaturgia convencional con el fin de establecer las desviaciones y rupturas que propone. Para ello, recurro al trabajo teórico de John Howard Lawson (1995) en relación con este tema y a los trabajos sobre la semiología del teatro de María del Carmen Bobes Naves (1997) y de Ericka

1 Villa El Salvador nace de una invasión de terrenos en 1971 y se convierte en distrito en 1983.

2 Los actores de la creación original son Graciela Díaz, Yolanda Díaz, Miguel Almeyda, Ricardo Vizcardo, Rafael Virhues y Arturo Mejía. Dramaturgia, concepto y dirección: César Escuzza Norero.

3 Es parte del Himno-Canción *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli Taki, A nuestro Padre creador Túpac Amaru* de José María Arguedas (1962): “Al inmenso pueblo de los señores hemos llegado y lo estamos removiendo”.

4 El taller se fundó en 1974 “a partir de la necesidad de la población de una mayor información, comunicación y educación horizontales sobre su problemática y la manera de solucionarla” (Centro de Comunicación Popular Villa El Salvador). El CCPVES fue nombrado Centro Piloto en Comunicación por la UNESCO.

Fischer-Lichte (1999). Con respecto al contexto histórico, me baso en los trabajos de Antonio Zapata (1992, 1996) sobre Villa El Salvador. Asimismo, en relación con la historia local y microhistoria, reviso los conceptos desarrollados por Carlo Ginzburg (1994, 2003) y Giovanni Levi (1993), trabajados por Carlos Aguirre (2003) y Ronen Man (2013). El texto de la obra en el que me baso me fue proporcionado por César Escuza, director y dramaturgo de la obra y del grupo, y es una transcripción del espectáculo hecha poco después de su estreno⁵. Además, tengo en consideración fotografías, registros en video⁶, entrevistas, críticas y reseñas, así como el recuerdo⁷ que guardo de haber visto la obra en el local de Magia, teatro de grupo, en el distrito de Magdalena en 1986. Este artículo responde a mi interés por profundizar en la investigación del teatro de creación colectiva en Lima, plasmado en mi tesis de maestría *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño* (Santistevan, 2020).

EL GRUPO, LA CREACIÓN COLECTIVA, LA HISTORIA LOCAL Y LA MICROHISTORIA

El Taller de Teatro del CCPVES se hizo popular rápidamente entre los pobladores por su función de medio de comunicación para la convocatoria de reuniones y asambleas, así como de comparsa festiva en las celebraciones y como un lugar de entretenimiento en una comunidad que carecía casi totalmente de teatro⁸. Su pertenencia al Centro de Comunicación Popular, órgano de la CUAVES⁹, en otras palabras, del poder autogestionario de Villa El Salvador, los hacía artistas orgánicos de este; sin embargo, mantenían una amplia independencia artística a pesar de la afinidad ideológica y política de los dirigentes, quienes se encontraban en el espectro de la izquierda democrática. Trabajaron como parte del Centro de Comunicación Popular hasta inicios de los años 90, cuando el taller se convirtió en un grupo independiente con el nombre que tiene hasta hoy: Vichama¹⁰. Comenzaron realizando obras adaptadas de autores latinoamericanos y, en 1985, deciden crear *Diálogo entre zorros*, una obra “dictada por la necesidad” y que cuenta “la historia de la lucha de los vecinos por resolver todas estas dificultades, la relación de la comunidad con el estado y los triunfos conquistados a través de la lucha y la organización popular” (Vichama Teatro, 2023).

CONTEXTO, HISTORIA LOCAL Y MICROHISTORIA

El contexto en el que la obra fue creada y difundida es el de la aparición de nuevos principios organizativos de la sociedad en Villa El Salvador, que debilitan la CUAVES frente al poder municipal, pero, a la vez, propician el surgimiento de organizaciones como los comedores populares y el vaso de leche, así como movimientos como el de las mujeres (Zapata, 1992). En este sentido, puede entenderse la obra, en su función comunicacional, como un instrumen-

5 Esta obra, así como otras del mismo grupo y de muchos otros, permanece inédita.

6 <https://www.youtube.com/watch?v=DVqnrCQyWQg>

7 La obra se presentaba fuera de su distrito y de su público habitual, en el marco de un festival, sin embargo, conseguía transmitir la experiencia de un teatro hecho desde y para su comunidad.

8 Antonio Zapata (1996) da cuenta de la primer carpa teatro de Villa El Salvador fue fundada por Jacinto Rosas quien hacía teatro de denuncia social.

9 La Ciudad Autogestionario de Villa El Salvador (CUAVES), fue constituida en 1973: “un mando social unitario y centralizado para todo ese movimiento de miles de hormigas, que organizadamente habían empezado a levantar una ciudad desde el arenal” (Zapata, 1992, p. 74). En 1983, cuando se crea el Distrito de Villa El Salvador, la CUAVES comparte el poder con la municipalidad distrital.

10 Es relevante resaltar que la labor artística del grupo, a partir de “Diálogo entre zorros”, salió de las fronteras de Villa El Salvador para proyectarse a nivel metropolitano (IV Festival de Teatro Limeño organizado por la Alianza Francesa y el Movimiento de Teatro Independiente, MOTIN; Festival de Verano de Magia Teatro de Grupo) y nacional (XI Muestra de Teatro Peruano en Cusco, I Encuentro Nacional de Teatro Peruano en Huancayo).

to para sensibilizar y fortalecer el sentimiento comunal a través de la difusión de la historia común, en el momento en el que la comunidad se transforma rápidamente al convertirse en distrito y pierde las bases de su organización original. La intención era ayudar a la construcción de la continuidad simbólica entre una etapa y otra del desarrollo de Villa El Salvador. Sin embargo, también hay que señalar la importancia de, en ese entonces, la creciente presencia en Villa El Salvador del grupo político de izquierda Sendero Luminoso, que comenzó a participar en los foros y movilizaciones hasta llegar a convocar paros (Zapata, 1996). Este grupo, que utilizó el terror como su instrumento primordial de lucha, atacó fuertemente a la izquierda democrática, cuyos dirigentes estaban en las organizaciones populares y comunales. *Diálogo entre zorros* cumple también una misión de contención contra el avance corrosivo de Sendero Luminoso al poner la participación democrática en el centro de la vida comunal. Dos años después de estrenar la obra, el grupo creó *Carnaval por la vida* cuyo tema fue la actividad de Sendero Luminoso y las fuerzas policiales y militares en la comunidad. A inicios de los años 90, la presencia de Sendero Luminoso se manifestó en asesinatos selectivos de dirigentes de Villa El Salvador.

No es casual que, en este contexto, el grupo decidiera tomar como tema de su obra la historia de la comunidad. No es una historia larga, catorce años entonces, pero es la historia de una gesta cuya memoria está en peligro con la transformación de la comunidad autogestionaria en distrito¹¹. En ese sentido, el enfoque historiográfico que adoptó el grupo es el de la historia local¹²: les interesaba recoger en su investigación las expresiones únicas, reconocibles por su público, que caracterizan el intercambio dialogal, las actitudes y la idiosincrasia de su comunidad. Sin embargo, no se detuvieron ahí, su intención era tomar la historia local para confrontarla con la historia nacional, para mostrar que aquella pequeña comunidad vivía los mismos problemas y aportaba a la sociedad nacional con un modo original de afrontarlos. Este abordaje es cercano al concepto de microhistoria¹³, que propone un modelo cognoscitivo inductivo, de lo particular a lo general, además de un “paradigma indiciario”¹⁴ (Ginzburg, 2003, pp. 65-108) en el que se construye una historia con indicios, fragmentos, con el propósito de buscar una mirada “a ras del suelo” (Man, 2013, p. 169). No quiero decir con esto que el grupo haya tenido la microhistoria en mente para crear la obra, su investigación es esencialmente artística, pero con una clara orientación social. Es desde mi punto de vista que considero que los conceptos y la metodología del teatro de creación colectiva resultan análogos a los de la microhistoria y la historia local.

- 11 Al respecto, es interesante pensar en el concepto de “historia reciente”, que son “procesos históricos cuyas consecuencias directas conservan aún fuertes efectos en el presente” (Franco y Lvovich, 2017). Lo que intenta *Diálogo entre zorros* es precisamente que los hechos de la historia reciente sigan teniendo relevancia en el presente para la comunidad de Villa El Salvador y el país.
- 12 Ginzburg (1994) distingue el viejo concepto de historia local como erudición “inspirada en el amor hacia el propio lugar natal” y el concepto contemporáneo en la que se entiende como “formulación de preguntas de carácter general planteadas a una documentación proveniente de un ámbito circunscrito” (p. 182). *Diálogo entre zorros* responde a ambas concepciones de la historia local.
- 13 “La microhistoria es una práctica esencialmente basada en la reducción de la escala de observación, se trata de un análisis microscópico y de un estudio intensivo del material documental” (Levi, 1993, p. 14)
- 14 “El ‘paradigma indiciario’ como método de recuperación de esa cultura popular, a la vez, que insiste en la necesaria e ineludible interrelación e interdependencia entre la cultura de élite y la cultura de las clases sometidas, reproblematicando los modos generales y específicos de su complejidad y permanente dialéctica” (Aguirre, 2003, p. 300).

TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

Aunque a la fecha ha desaparecido en la información oficial del grupo, el término *creación colectiva* es el subtítulo de la obra consignado en el texto que uso para el análisis y podemos también leerlo en documentos y publicaciones de la época¹⁵. El origen del concepto de *teatro de creación colectiva* responde al cambio de paradigma que se produce a fines de los sesenta en el teatro occidental que algunos han señalado como un “giro performativo” (Fischer-Lichte, 2017, p. 37). En los Estados Unidos surgieron grupos que se enfrentaron al teatro tradicional, a su relación conformista con el espectador y el *establishment*¹⁶. En Latinoamérica, se levantaron las mismas banderas, pero en el contexto de un amplio movimiento cultural antiimperialista de izquierda. Grupos como La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali en Colombia; Rajatabla en Venezuela; Libre Teatro Libre en Córdoba, Argentina; Teatro Arena en Brasil; Ictus, en Chile, entre otros, representaron esta ruptura (Muguercia, 2014, p. 154). Surgieron figuras esenciales del teatro latinoamericano como Enrique Buenaventura, Augusto Boal, Santiago García y María Escudero, cuyas obras, textos y presencias influyeron notablemente en el teatro peruano. Los grupos Cuatrotablas y Yuyachkani iniciaron, en 1971, la creación colectiva en el Perú. Su actividad e influencia en el campo del teatro peruano se ha extendido por más de cincuenta años (Santistevan, 2020).

Francisco Garzón Céspedes (1978) caracteriza el teatro de creación colectiva como “una estética de la participación” y destaca su importancia por “sus métodos de investigación y análisis para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos, y la problemática de una comunidad, zona o sector social específico” (p. 7). Se trata de un modo de producción, creación y recepción teatral no solo distinto, sino opuesto al modo tradicional de hacer teatro. Como modo de producción, los medios de producción son propiedad del colectivo y ya no de un autor, un cabeza de compañía, los socios de una institución cultural o de un empresario. Como modo de creación, rompe el orden jerárquico del teatro tradicional, en el que un autor y director modelan la creación, y el colectivo pasa a tener voz propia en nombre del pueblo, de la comunidad o del propio grupo. Como modo de recepción, no depende del público de los teatros oficiales o de la crítica de los grandes medios, su fuente de financiación está más ligada al patronazgo y al trabajo con municipalidades y colegios, que al éxito comercial o el prestigio institucional.

El Taller de Teatro del CCPVES nace en este contexto del teatro peruano y es, en buena medida, producto de lo que la creación colectiva impulsa: dar acceso a la práctica del teatro a personas y sectores que no cuentan con formación teatral y la posibilidad de representar en sus obras una realidad y una cultura marginadas. En la creación colectiva, los propios actores sociales pueden enunciar desde el escenario la representación de su realidad y su historia porque su metodología de creación es una forma de investigar y organizar un discurso escénico sobre esa realidad¹⁷. La vida en los pueblos jóvenes, en el campo, en las minas, las fábricas y

15 En una carta de invitación al estreno de la obra se la consignó como “la obra teatral de creación colectiva” (CCPVES, 1985); en el folleto del IV Festival de Teatro Limeño (Alianza Francesa, 1986) la obra fue presentada como “creación colectiva”; el crítico Alfonso La Torre calificó la obra de “una evocación en creación colectiva de la historia y los hitos de consolidación de Villa El Salvador” (*La República*, 2 de marzo de 1986, p. 41).

16 Living Theatre, Open Theatre, San Francisco Mime Group, Bread and Puppet, Teatro Campesino, The Performance Group y otros grupos influyeron de manera decisiva en este giro.

17 Considero relevante recordar otras obras creadas colectivamente como *Historia de una bala de plata* de Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali, *Guadalupe año sin cuenta* de Santiago García y *La Candelaria o Arena conta Zumbi* de Augusto Boal y el Teatro Arena; y en el Perú, *Puño de cobre* (sobre la matanza de la mina Cobriza) y *Allpa Rayku* (sobre las tomas de tierras en Andahuaylas), ambas del grupo Yuyachkani.

las provincias surge como algo que interesa representar. Se trata de la vida de las personas, no de los grandes acontecimientos, de ahí la similitud con los métodos de la microhistoria. Carlos Ginzburg (1994) sostiene que “cada configuración social es producto de la interacción de innumerables estrategias individuales: una trama que solo la observación cercana permite reconstruir” (p. 41). Es precisamente esta observación cercana, esta reducción de la escala, lo que el colectivo está asumiendo para dar cuenta de su historia, pero también para conformar su estética. La microhistoria no propone una historia total concluyente y taxativa, sino un relato parcial y provisorio (Man, 2013), y eso es precisamente lo que el grupo plantea como estética de la obra: un tejido hecho de fragmentos de testimonios, de pequeñas situaciones cotidianas y de momentos históricos donde la voz colectiva los sitúa, los lleva a una dimensión mayor, los confronta con problemas más generales. Se trata, pues, de “la reconstrucción de lo general *desde* lo particular, resituando entonces al individuo en el contexto, y *dentro* de la sociedad” (Aguirre, 2003, p. 306).

En el Perú, la estética del teatro de creación colectiva, es decir, los lenguajes dramático y escénico que propone, se caracteriza por lo siguiente: incorporar elementos de las culturas andina y selvática; la preferencia por el teatro circular, semicircular y de plaza; la ausencia de elementos decorativos para poner al actor y a la actriz como centro de la representación; la libertad narrativa que le da la influencia de la poética brechtiana; la recuperación de las formas del teatro popular; el uso de lenguajes poético y épico que rechazan el diálogo naturalista y la inserción frecuente de otros lenguajes como música, audiovisual, títeres, marionetas y danza. El teatro tradicional basado en la obra de un autor queda descentrado con estos cambios formales inspirados en la necesidad de romper con lo establecido y construir una identidad propia¹⁸. Igualmente, en *Diálogo entre zorros*, la narrativa de la historia tradicional y la macrohistoria también se deconstruyen a fin de revelar otras visiones sobre la realidad.

DIÁLOGO ENTRE ZORROS: TEXTO DRAMÁTICO Y TEXTO ESPECTACULAR

El título de la obra hace alusión a la novela póstuma de José María Arguedas, aunque no tiene que ver con ella argumentalmente. El título se usa como metáfora del encuentro de personas de diferente procedencia en un territorio recién creado como era Villa El Salvador. Cabe destacar que el término *diálogo* como una forma particular de encuentro significa entendimiento, comprensión e igualdad¹⁹. Quizás debemos leer esta alusión *arguediana* con la otra antes mencionada: “Al inmenso pueblo de los señores llegamos un día”. Título y frase funcionan como epígrafes de la obra y marcan su tónica: el diálogo es entre los que “llegaron” y la confrontación es con “los señores”. La historia de los señores es la historia oficial, aquella que se yergue como nacional. *Diálogo entre zorros*, por el contrario, es una historia local, la de los que han llegado, en confrontación dialéctica con la gran historia: la invasión en Pamplona en 1971 y la marcha a Palacio de Gobierno en 1976, hechos representados por la obra que son los hitos del encuentro entre historia local e historia nacional. Sin embargo, la obra está conformada en su mayor parte por otra historia: la vida cotidiana en la comunidad de Villa El Salvador, los problemas comunes, la organización social y política, las carencias, los sueños,

18 Cristian Aravena (2019) propone la siguiente imagen para el teatro que actúa políticamente desde los márgenes: “Cuando el movimiento provocado desde el margen autonomiza los medios de producción adoptados desde el centro, y margen y centro colapsan en sus radicales contradicciones, se provoca el primer quiebre de entramados basales” (p. 98).

19 Ese mismo año, el grupo Yuyachkani estrenó su creación colectiva *Encuentro de zorros*, sobre la migración y la capital, de carácter expresionista y en la que los zorros aparecen como personajes.

la utopía de una comunidad en la que todos tengan la oportunidad de una vida mejor. Es una historia protagonizada por un coro de voces del que se desprenden individuos que enuncian fugazmente su microhistoria en diferentes episodios²⁰.

Sin duda, la obra tiene un valor comunicacional por el contenido y mensaje que quiere hacer llegar, pero su valor como dramaturgia, es decir, como lenguaje dramático y espectacular, trasciende esa intención. La diversidad de recursos proxémicos, cinéticos, visuales, sonoros, dialógicos, lingüísticos y narrativos que usa (Fischer-Lichte, 1999), así como la manera que tiene de combinarlos, construyen un producto particularmente rico y estimulante para el espectador, al igual que para el análisis de la dramaturgia del teatro de creación colectiva.

La obra se aleja de una dramaturgia tradicional desde su base misma. El conflicto dramático no se manifiesta como tal, sino como un conflicto social: la comunidad de Villa El Salvador y la ciudad/gobierno enfrentadas. Esta deliberada debilidad del conflicto dramático²¹ hace que no exista una acción dramática central, sino acciones aisladas que se desarrollan en episodios sin producir una progresión dramática convencional²². Los personajes, consecuentemente, no tienen gran carga psicológica ni dramática, solo lo necesario para caracterizar su función, posición social e idiosincrasia. Están dotados de ingenio, ironía y humor. La estructura narrativa es aparentemente muy simple: el espacio escénico no tiene referentes que propicien el mimetismo realista, de modo que los espacios ficcionales existen en la medida que la palabra de los personajes o de los narradores y las acciones escénicas los crean. En algunos episodios, las acciones dramáticas se muestran, por el contrario, con un estilo realista en el diálogo, personajes y desarrollo de las situaciones; en otros, se alejan para mostrar un marcado nivel de desviación del realismo. La obra sobrepone diferentes tiempos en constante fluir: el mítico, el de la representación y el pasado, para crear una sensación de dilución del tiempo. El tiempo mítico es el de los episodios que funcionan como prólogo y epílogo. En ellos conviven la danza, la música, el diálogo, lo narrativo y lo lírico. Es, por excelencia, el lugar de lo simbólico. El tiempo de la representación es el que comparten el espectáculo y el espectador: contiene el presente narrativo y también la evocación narrativa de hechos del pasado²³. En el tiempo pasado, algunos episodios nos sitúan en los años 70 y en otros los 80, mediante la representación mimética, o son evocados mediante el recurso de representación. La promesa inicial de la obra es “Nosotros, aquí, esta noche, junto con ustedes, vamos a recordar la vida en los pueblos jóvenes” (p. 3). Nótese que la propuesta del espectáculo no es recordar *para* el espectador sino con el espectador, de aquí que la relación entre el recuerdo y su representación sea especialmente compleja. Los hechos que se recuerdan, como la invasión y la movilización, no son representados desde el mimetismo realista sino usando recursos narrativos:

TODOS.- Por la arena avanza un grupo a plena noche. Ellos dejaron atrás los callejones de adobe, de caña y de alquiler. [...] El suelo está olvidado. Está seco. Está muerto. Es de arena y de montículos. Es la tierra de nadie. Es de todos. (p. 5)

20 Llamo episodios y no escenas a las unidades de la obra por el carácter épico de esta, ya que no busca una unidad de acción, sino una sucesión de fragmentos unidos temáticamente.

21 Según John Howard Lawson (1995), en el conflicto “la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis” (p. 183). En *Diálogo entre zorros*, la voluntad consciente es colectiva y está en formación.

22 No se produce la “unidad en función del clímax” que, para la teoría del teatro convencional, es “indiscutible” (Lawson 1995, p. 189).

23 “La llamada presentación panorámica o diegética y la llamada presentación escénica o mimética son hechos del discurso; la historia ha transcurrido siempre en presente, es la palabra la que la hace el pasado o presente formalmente” (Naves, 1997, p. 384).

En cuanto al espacio, la convención de la obra propone que los espacios del espectáculo y los del espectador se confundan constantemente. Acotaciones como “Desde distintos sectores del público, cinco personajes marginales se desplazan con rapidez hacia el escenario” (p. 1); “Cada VECINO saluda a distintos miembros del público tratándolos como si fueran otros vecinos” (p. 12) formulan esta convención. Otro aspecto del lenguaje escénico que caracteriza la obra es la constante de la música, la danza y la celebración. Desde el primer momento se sugiere que el ambiente de la representación es ese: “se desplazan con rapidez hacia el escenario gritando y golpeando rítmicamente ollas y otros objetos percutivos, como si fuera una celebración” (p. 1). Esta acotación que indica una acción escénica coreográfica se va a convertir en un leitmotiv: “MIGRANTES retoman la celebración inicial” (p. 2), “CAMPELINO 1 hace sonar *huajra* largamente [...] empiezan a girar lentamente alrededor” (p. 3), “TODOS se desplazan siguiendo un ritmo común planteado por el pito y el tambor” (p. 5), “Entra banda de NIÑOS cantando y marchando al compás de una marcha interpretada por ellos mismos con tapas de ollas y otros instrumentos” (p. 28), “VECINO 2 repite el ritmo. JARANERO complementa el ritmo con el cajón. Y se inicia la fiesta” (p. 40); “los vecinos sacan a integrantes del público a bailar al escenario” (p. 40).

El primer episodio (pp. 1-6) funciona como un prólogo en el que se representa el origen de la comunidad en rápidas viñetas: la situación de abandono en el campo, la transformación de los campesinos en migrantes, la necesidad apremiante de trabajo y vivienda en la ciudad, el desprecio de los poderosos ante estas carencias, la invasión en Pamplona, la muerte del primer mártir. Los recursos dialogales son diversos: intersubjetivos, narrativos, corales, líricos. Las imágenes verbales tienden a resaltar el dramatismo de las situaciones, el carácter despectivo o solidario de los personajes, y describen el paisaje y el sentimiento de la invasión. Los recursos escénicos son también variados: evoluciones coreográficas; uso de máscaras y elementos para que los actores y actrices se transformen rápidamente en diversos personajes como campesinos y campesinas, migrantes, invasores e invasoras, señorones y señoronas; apelaciones al público para narrar o cantar; uso de instrumentos musicales para acompañar las coreografías. En este primer momento, se plantea la convención escénica y dramática de la obra, así como el tema y la expectativa central: conocer la historia de Villa El Salvador (p. 3). Gracias a esto, el espectador tiene las herramientas para entender cómo va a funcionar la obra, seguir la historia que le han prometido contar y despertar la emoción comunal: todo el movimiento confluye en el acto coral que es la Canción de la Unión: “la solución es la unión” (p. 6). Asimismo, también constituye el macrohistórico de la obra al aludir, de manera simbólica y paródica, a temas como la lucha de clases, la desigualdad entre la capital y las provincias, la heterogeneidad cultural, la represión policial, el poder político, etc.

A partir de ahí, los episodios se suceden con la lógica de que los actores se transforman en personajes de diferentes situaciones dramáticas. Si bien no tienen continuidad como acción dramática, la tienen a través de la recurrencia de elementos que crean el universo cerrado de la comunidad: los personajes se tratan de vecinos y comparten las mismas carencias e ilusiones. Algunos de los episodios repiten personajes o situaciones, lo que nos permite agruparlos para efectos del análisis. Los episodios de los niños traen situaciones típicas de la vida en la comunidad para tratar temas cruciales. En el primero (pp. 6-11), los niños juegan en la cola para el agua (carencia de servicios) con chapitas de gaseosas (el poder), la espera del micro (derechos), las muñecas (maternidad), el hospital (carencia de atención de salud). En el segundo (pp. 28-34), se desarrollan pequeños diálogos sobre la elección del juego (machismo),

robo del ladrillo (carencia, ingenio y ética), parodia del profesor (la figura del maestro), clases de geografía (vivir en el desierto) y educación cívica (democracia, derechos, racismo). Cada microdiálogo despliega puntos de vista divergentes sobre un tema con el fin de mostrar la idiosincrasia de los pobladores. El recurso de tratar estos temas a través de los niños dota al diálogo de la ingenuidad e inocencia necesarios para que no se conviertan en un asunto dramático pese a la gravedad de los temas: cuando hablan de los ladrillos que usan de asiento en la escuela escuchamos “Si el ladrillo está a la mitad tienes que poner una nalga nomás” (p. 30); cuando el profesor pregunta qué animales viven en el desierto el NIÑO 2 responde: “La gente, profe” (p. 30); cuando el profesor explica que la democracia es que todos somos iguales el NIÑO 2 le pregunta: “Profe. ¿y por qué si todos somos iguales yo no tomo leche en las mañanas?”, a lo que el profesor responde: “Ese es otro curso” (p. 33). En cada microdiálogo hay siempre una salida ingeniosa y cómica, que mantiene un espíritu alegre y optimista, como cuando el profesor pregunta qué es el congreso, la NIÑA 2 responde que “es un animalito que camina para atrás”, porque lo confunde con un cangrejo (p. 33). El paso de una situación a otra resulta natural dado el espíritu lúdico que impera entre los niños. No hay que olvidar que el espectador infantil es parte importante del público natural del grupo.

El episodio de los amigos borrachos, los VECINOS 2 y 3, es el más largo de la obra (pp. 16-26) y está compuesto por varias secuencias de acciones que igualmente expresan temas importantes para la comunidad: el encuentro con el VECINO 1 que está pintando una convocatoria en la pared (organización local), la representación de la muerte del amigo del VECINO 3 que no logró ser atendido por falta de recursos (carencia de servicios de salud, solidaridad, insensibilidad), el sueño de un hospital en la comunidad (“para que no ande muriendo la gente”, [p. 21]), la cola para tomar el microbús (carencia de transporte adecuado, respeto por el otro), el VECINO 2 que es asaltado por su propio hijo (falta de trabajo y educación, delincuencia). Nuevamente, el recurso dramático consiste en tratar los temas a través de los ojos de dos borrachos para generar ingenio y picardía que haga menos densos los episodios: cuando el VECINO 3 relata que a su amigo enfermo no quisieron atenderlo por no tener carnet del seguro social, dice “¿por una tarjetita se va a morir mi amigo?” (p. 19) y cuando en una clínica le piden dinero como garantía dice, “¿Seiscientos cincuenta mil soles? Yo nunca he tenido esa cantidad, señorita” (p. 20); cuando el VECINO 3 llora en el pecho del amigo, este para animarlo le señala un terreno vacío: “Allí vamos a construir un hospital” (p. 21). Es posible que en estos diálogos haya una asociación con el dicho popular de que los niños y los borrachos siempre dicen la verdad. Se usa el recurso dialogal usado de la mimesis realista, forzada por la desviación que produce la falta de madurez o el alcohol: la verdad no es lo verosímil, sino lo que está más allá e, incluso, la utopía es verdad.

A estos episodios, se suman los relacionados con el quehacer político de la comunidad que presentan las situaciones de la asamblea (pp. 11-16) y la movilización (pp. 27-28, 35 y 40-45). En el primero, se representa una asamblea vecinal en la que el VECINO 1 oficia de moderador al centro del espacio, mientras los demás actores se diseminan entre el público. Se ven diferentes casos: invasión de un lote, delincuencia, alcoholismo. El diálogo es la mimesis realista de una asamblea vecinal en la que se muestran los diferentes mecanismos organizacionales. Como conclusión de la asamblea, el VECINO 1 insiste en el espíritu comunal que debe primar y la necesidad de organización. Hacia el final, hay una referencia a la movilización. En este momento, de carácter didáctico, la mimesis realista no se ve deformada, pues se quiere dar la mayor seriedad y verosimilitud a la situación porque una buena parte del público ha

participado en asambleas, pero también porque, en el contexto en el que las bases de la organización comunal están siendo debilitadas, es importante presentar la práctica democrática como un valor central de la vida en Villa El Salvador.

La segunda situación política que muestra la obra, la de la movilización, se despliega a lo largo de la obra como una acción prometida: se va a producir un choque social porque la comunidad de Villa El Salvador se enfrenta a la ciudad capital y al poder central en la lucha por conseguir atención y ayuda. El primer despliegue es una breve escena entre una pareja de esposos (pp. 27-28). Ella es dirigente y él muestra una actitud machista: “¿Una movilización? Supongo que no vas a ir. [...] ¿Tú no sabes lo que le pasa a esa gente que va a reclamar, así sea algo justo?” (p. 27). Ella usa contraargumentos lógicos que tienen que ver con el bien común: la unión vecinal y la lucha hacen posible tener veredas, bingo, centro comunal, agua, etc. La discusión no se resuelve, solo se plantea para ser retomada un poco más adelante (p. 35) cuando esposo y esposa (no es claro si se trata de la misma pareja) discuten sobre la movilización. Esta vez, el tema se zanja con el argumento último de la esposa: “No solamente en la casa vamos a estar juntos. En la lucha también tenemos que estar juntos” (p. 35).

La sucesión de episodios de carácter dramático se ve interrumpida por una secuencia de pregones (pp. 35-37) que aparece sin relación alguna con lo que ha venido sucediendo. El lechero, el tamalero, la frutera y el vendedor de revolución caliente ocupan la escena con sus pregones y cantos. Al final, a coro, cantan una canción alusiva al costo de vida y la necesidad de una *revolución caliente*²⁴. Es un número de carácter lírico musical emparentado con géneros populares antiguos como la revista teatral y con personajes típicamente limeños. Es interesante leer la ejecución de este número como una apropiación de la cultura tradicional urbana de la ciudad capital, un acto de afirmación de pertenencia a ella.

El momento final del tema de la movilización tiene un tratamiento muy distinto: regresa en la voz del personaje del Jaranero quien llega en el penúltimo episodio, el de la fiesta de aniversario de la movilización. Él es un vecino bullanguero y alegre que se convierte en el alma de la fiesta: anima, canta, hace música y recuerda la movilización (pp. 40-45). Es el único personaje de la obra completamente diferenciado y su nombre hace referencia a una práctica cultural tradicionalmente asociada a Lima. La escena de la movilización, narrada/representada por el Jaranero, cumple la función de escena culminante de la obra: es el clímax²⁵ del conflicto entre la comunidad de Villa El Salvador y el poder central de la ciudad capital. Nos muestra a un general, el Generalito, que no deja pasar a los manifestantes a la Plaza de Armas y ordena al soldado Pasinchi que se ocupe de esto. Resulta que Pasinchi es un vecino de Villa El Salvador a quien sus compañeros de colegio reconocen y, a su vez, él reconoce a su madre en la manifestación: “Mi vieja” (p. 41). Aunque no se relata ni representa el hecho, al parecer Pasinchi, quien se encuentra en el dilema de servir al poder nacional o a su comunidad, incumple la orden y deja pasar a los manifestantes. Este momento, en la voz del Jaranero, es la mayor desviación del patrón de diálogo realista en la obra. Luego de la microsecuencia del soldado Pasinchi, el Jaranero canta, acompañado de los vecinos, una serie de canciones

24 Nombre de un bizcocho tradicional de Lima que se vendía en las calles en pregones (Tord, 2006). La canción en la obra juega con el doble sentido: una revolución caliente como revolución social.

25 En realidad, sería la “escena obligatoria” (Lawson, 1995, p. 253). En términos de la dramaturgia convencional, no hay un clímax verdaderamente, se omite a propósito para plantear la acción como un continuo que sigue existiendo más allá del espectáculo.

afroperuanas muy alegres y, por último, un carnaval andino. En el esplendor de la fiesta, resume el mensaje: “Y no se olviden. Nos unimos. La lucha hicimos. Conseguimos muchas cosas. Y hasta distrito somos” (p. 44).

El espíritu de celebración de esta escena da paso a la última transformación de la obra: “TODOS pasan a asumir roles iniciales de MIGRANTES” (p. 44). La música y la danza marcan el retorno al inicio de la obra. Los migrantes a coro recitan el poema de Arguedas y finalizan: “Con nuestros himnos antiguos y nuevos la estamos cercando, la estamos envolviendo” (p. 45). Este momento epilógico marca la circularidad de la obra al repetir los movimientos, la música y los personajes del inicio. La acción escénica inicial es repetida con una modificación: “MIGRANTE 3 con una bandera muy grande del Perú, MIGRANTE 4 con una bandera muy grande de Villa El Salvador” (p. 45). El acto performativo de hacer ondear las banderas en igualdad de presencia en la escena es un acto mediante el cual la ciudad capital y el distrito, la historia nacional, la microhistoria y la historia local alcanzan la igualdad simbólica²⁶. Los episodios que funcionan como prólogo y epílogo se sitúan en otro nivel dramático y escénico, aluden simbólicamente a temas macro antes señalados: la lucha de clases, la desigualdad entre la capital y las provincias, la heterogeneidad cultural, la represión policial, el poder político, etc. El movimiento entre estos episodios macro y los otros se relaciona con la dialéctica de la aproximación a la realidad que la microhistoria propone²⁷.

CONCLUSIONES

El teatro de creación colectiva propicia el surgimiento de grupos de teatro conformados por personas de sectores antes marginados del mundo del teatro, como es el caso del Taller de Teatro del CCPVES. Sin embargo, su relevancia va más allá, les da un instrumento eficaz para abordar su propia historia y difundirla con el fin de reforzar el tejido simbólico de una comunidad amenazada.

Sin proponérselo, el grupo investiga y articula su discurso estético con principios similares a los que sustentan las prácticas historiográficas de la historia local y la microhistoria. ¿Por qué sucede esto? Muy probablemente se trata de una coincidencia de propósitos: la microhistoria reduce la escala de observación para luego confrontar su objeto con los problemas generales; del mismo modo, el grupo de teatro reduce su escala para poder confrontar las vidas de los pobladores de Villa El Salvador con los problemas nacionales. En ambos casos, se trata de elegir como objeto de investigación aquello que la macrohistoria o el teatro tradicional han dejado de lado: las creencias del molinero de un pequeño pueblo de la Italia del siglo XVI²⁸ y la gesta y luchas de una pequeña comunidad emergente en la periferia de una ciudad latinoamericana.

26 Richard Schechner (2011) explica la *performance* como una “conducta restaurada” que “ofrece a individuos y a grupos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron o, incluso, con mayor frecuencia, de volver a ser lo que nunca fueron, pero desearon haber sido o llegar a ser” (p. 39).

27 Carlos Aguirre (2003) describe los procedimientos de la microhistoria del siguiente modo: “el retorno a lo ‘micro’ y la vuelta a la historia *viva y vivida* por los hombres, mediante el cambio de escala, pero *sin renunciar* en ningún momento a la necesidad e incluso al rol fundamental del plano *general*” (p. 291).a

28 *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI* (Ginzburg, 1981).

No obstante, *Diálogo entre zorros* tiene logros que la sitúan más allá de lo comunicacional: es una obra de teatro compleja, rica en recursos dramáticos y espectaculares, lo que le permite recoger memorias, afectos, expresiones culturales y de la vida cotidiana para proponerle al espectador una experiencia de simbolización de la comunidad de Villa El Salvador, no como un símbolo vacío y estático, sino como uno vivo, diverso, constantemente en marcha hacia su realización²⁹.



29 *Diálogo entre zorros* sigue viva en 2023: el 12 de mayo, se presentaron fragmentos de la obra reconstruidos con la participación de vecinos de la comunidad en el evento *La noche de la filosofía*, del Centro Cultural PUCP (<http://encuentro.pucp.edu.pe/nochede-la-filosofia/>).

REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2003). Invitación a otra microhistoria: la microhistoria italiana. *Histórica*, 27 (2), 283-317. <https://doi.org/10.18800/historica.200302.001>
- Alianza Francesa. (1986). IV Festival de Teatro Limeño [Folleto]. Alianza Francesa.
- Aravena, C. (2019). *Márgenes Desbordados: dramaturgias del teatro político chileno en la época de los años sesenta*. [Tesis de grado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/165763>
- Arguedas, J. M. (1962). *Túpac Amaru Kamaq Taytanchisman Haylli Taki, A nuestro Padre creador Túpac Amaru*. Ediciones Salqantay
- Bobes Naves, M. C. (1997). *Semiología e la obra dramática*. Arco/Libros.
- Canal Vichama Teatro. (5 de julio de 2011). Dialogo entre zorros - fragmentos – 1987 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DVqnrCQyWQg>
- Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador. (10 de abril de 1985). [Carta de invitación].
- Fischer-Lichte, E. (1999). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros.
- Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
- Franco, M. y Lvovich, D. (2017). Historia reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. Emilio Ravignani*, 47, 190-206. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=379454541011>
- Gamarra, A. (1905). El maestro Valdivieso. En A. Gamarra, *Rasgos de Pluma* (pp. 181-194). Renovación.
- Garzón Céspedes, F. (1978). Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva. Casa de las Américas.
- Ginzburg, C. (1981). *El queso y los gusanos: el cosmos, según un molinero del siglo XVII*. Muchnik Editores.
- Ginzburg, C. (1994). Microhistoria: dos o tres cosas que sé de ella. *Manuscripts*, 12, 13-42. <https://ddd.uab.cat/record/39470>
- Ginzburg, C. (2003). Huellas. Raíces de un paradigma indiciario. En C. Ginzburg, *Tentativas* (pp. 93-155). Prohistoria Ediciones.
- La Torre, A. (2 de marzo de 1986). Villa El Salvador: un pueblo en comunicación. *La República*.
- Levi, G. (1993). Sobre microhistoria. En P. Burke (Ed.), *Formas de hacer Historia* (pp. 119-143). Alianza.
- Lawson, J.H. (1995). *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales*. Asociación de Directores de Escena de España.

- Man, R. (2013). La microhistoria como referente teórico-metodológico. Un recorrido por sus vertientes y debates conceptuales. *Historia Actual Online*, 30, 167-173. <https://doi.org/10.36132/hao.v0i30>
- Muguercia, M. (2014). Teatro latinoamericano del siglo XX: Primera modernidad (1900-1950). RIL Editores.
- De teatros. (1913). *Revista Variedades*, 5080-5081.
- Santistevan, A. (2020). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)*. [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/17260>
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-50). Fondo de Cultura Económica.
- Tord, L. E. (2006). *Lima y sus pregones*. Edelnor: Endesa.
- Vichama Teatro. (3 de julio de 2023). Diálogo entre zorros [Video]. Vichama Teatro. <https://www.vichamateatro.org/memoria>
- Zapata, A. (1992). Villa El Salvador en su hora más complicada. *L'imaginaire*, 4, 72-77.
- Zapata, A. (1996). *Sociedad y poder local, la comunidad de Villa El Salvador*. DESCO.



FICHA TÉCNICA

DIÁLOGO ENTRE ZORROS

PERÚ – Sala César Vallejo del Centro de Comunicación Popular de Villa el Salvador, Lima

Estreno

18 de abril de 1985

Autores/actores

Creación colectiva de los actores Graciela Díaz, Yolanda Díaz,
Miguel Almeyda, Ricardo Vizcardo, Arturo Mejía*

Dramaturgia y dirección escénica

César Escuza Norero*

***Nota:** miembros del Taller de Teatro del Centro de Comunicación Popular de Villa El Salvador (Vichama Teatro desde 1993)



HACIA UN ESTUDIO DEL CUERPO Y LA GRUPALIDAD EN LA FORMACIÓN ACTORAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

Paulette Yurquina

NOTA SOBRE LA AUTORA

Paulette Yurquina 

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
Correo electrónico: poliyurquina@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 21/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.004>

RESUMEN

En este trabajo se plantearán algunas preguntas iniciales para el desarrollo de nuestro proceso de investigación doctoral. Se parte de la premisa de que la actuación en la ciudad de Córdoba (Argentina) se configura en espacios de formación actoral, mediante el vínculo propuesto entre una ética del estar con otros y la construcción de la corporalidad. Por ello, esta investigación propone estudiar la formación actoral de algunos grupos de teatro independiente de la ciudad de Córdoba, específicamente las ideas de actuación que subyacen en esas formaciones, qué habilidades se buscan desarrollar, qué corporalidades se construyen mediante el entrenamiento actoral y cómo opera la dimensión grupal en los procesos de formación. Nuestro interés reside en lograr una caracterización de la formación actoral del teatro independiente de la ciudad de Córdoba con el propósito de contribuir a una concepción situada de la actuación. Así en el presente trabajo, se propondrá el despliegue de la problemática de investigación y algunas incertidumbres y desafíos metodológicos para abordar las siguientes preguntas: ¿por qué centrarnos en el cuerpo y la grupalidad?, en una ciudad donde conviven espacios formales y no formales de instrucción actoral ¿cómo delimitar un corpus de análisis que pueda dar cuenta de esta particularidad y a su vez precise poéticas actorales representativas del campo?, ¿cuáles son los procedimientos más indicados para recuperar o reconstruir experiencias de procesos de enseñanza y aprendizaje?, ¿cómo generar cruces entre campos disciplinares diversos para abordar la problemática de investigación?

Palabras clave: formación actoral, grupo, cuerpo, experiencia

PARA UM ESTUDO DO CORPO E DO GRUPO NO TREINAMENTO DE ATORES NO TEATRO INDEPENDENTE DA CIDADE DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

RESUMO

Este artigo apresentará algumas questões iniciais para o desenvolvimento de nosso processo de pesquisa de doutorado. Partimos da premissa de que a atuação na cidade de Córdoba (Argentina) se configura nos espaços de treinamento de atores por meio do vínculo proposto entre uma ética de estar com os outros e a construção da corporeidade. A pesquisa que enquadrada este trabalho tem como objetivo estudar o treinamento de atuação de alguns grupos de teatro independentes na cidade de Córdoba, especificamente as ideias de atuação subjacentes a esses treinamentos, quais habilidades eles buscam desenvolver, quais corporeidades são construídas por meio do treinamento de atuação e como a dimensão grupal opera nos processos de treinamento. Nosso interesse é chegar a uma caracterização do treinamento de atores no teatro independente da cidade de Córdoba com o objetivo de contribuir para uma concepção situada da atuação. Nessa ocasião, proporemos o desdobramento do problema de pesquisa e algumas incertezas e desafios metodológicos para abordá-lo, a saber: por que focar no corpo e no grupo? Em uma cidade onde coexistem espaços formais e não formais de treinamento de atores, como delimitar um corpus de análise que possa dar conta dessa particularidade e, ao mesmo tempo, especificar poéticas de atuação representativas do campo? Quais são os procedimentos mais adequados para recuperar ou reconstruir experiências de processos de ensino e aprendizagem? Como gerar cruzamentos entre diferentes campos disciplinares para abordar o problema de pesquisa?

Palavras-chave: formação de atores, grupo, corpo, experiência

TOWARD A STUDY OF THE BODY AND THE GROUP IN THE TRAINING OF ACTORS IN THE INDEPENDENT THEATER OF THE CITY OF CÓRDOBA (ARGENTINA)

ABSTRACT

This paper will pose some initial questions for the development of my doctoral research process. Starting from the premise that acting in the city of Córdoba (Argentina) is configured in spaces of acting training, through the proposed link between an ethics of being with others and the construction of corporeality. Therefore, this research aims to study the acting training of some independent theater groups in the city of Córdoba, specifically the ideas of acting that underlie these trainings, what skills are sought to develop, what corporealities are built through acting training and how the group dimension operates in the training processes. My interest lies in achieving a characterization of acting training in the independent theater of the city of Córdoba with the purpose of contributing to a situated conception of acting. Thus, in the present paper, I will propose the unfolding of the research problematic and some uncertainties and methodological challenges to address the following questions: Why focus on the body and groupality? In a city where formal and non-formal spaces of acting training coexist, how to delimit a corpus of analysis that can account for this particularity and at the same time specify representative acting poetics of the field? What are the most appropriate procedures to recover or reconstruct experiences of teaching and learning processes? How to generate crossings between different disciplinary fields to address the research problem?

Keywords: acting training, group, body, experience



HACIA UN ESTUDIO DEL CUERPO Y LA GRUPALIDAD EN LA FORMACIÓN ACTORAL DEL TEATRO INDEPENDIENTE DE LA CIUDAD DE CÓRDOBA (ARGENTINA)

Este trabajo propone estudiar la formación actoral de algunos grupos de teatro independiente de la ciudad de Córdoba (Argentina) para lograr una caracterización de los procesos de enseñanza y aprendizaje con el propósito de contribuir a una concepción situada de la actuación. El interés por la singularidad de lo local tiene que ver con dar relevancia al vínculo entre teatro y territorialidad (Dubatti, 2020) y con asumir una relación particular entre quien investiga y su objeto de estudio, a partir de la teoría de Donna Haraway (1995) sobre el conocimiento situado:

Los conocimientos situados requieren que el objeto de conocimiento sea representado como un actor y como un agente, no como una pantalla o un terreno o un recurso, nunca como esclavo del amo que cierra la dialéctica en su autoría del conocimiento 'objetivo' (p. 341).

Desde una perspectiva feminista y crítica de la ciencia y en oposición al paradigma científico hegemónico que plantea una relación con el objeto desde la lógica del "descubrimiento", la autora reivindica una ciencia feminista donde se mantiene una relación de diálogo con aquello que se estudia. Así, el objeto de estudio no es pensado como algo estático o pasivo que los investigadorxs observan y analizan o que viene a ser ejemplo de teorías preconstruidas, sino que también interpela a quien investiga y es motor de búsqueda y construcción de las categorías y los conceptos que mejor se adecúan al objeto. En consonancia con la propuesta de Haraway, nos interesa recuperar la categoría de territorialidad propuesta por Jorge Dubatti (2020) que incita a analizar las prácticas teatrales atendiendo particularmente al contexto geográfico, histórico y cultural en el que están insertas. Según Dubatti (2020), la "territorialidad es espacio subjetivado, geografía en la que se configura una determinada subjetivación, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir, procesos de subjetivación, y que reconoce complejidades intraterritoriales dentro de un mismo territorio (nunca monolítico u homogéneo)" (p. 117). A partir de este concepto, comprendemos la complejidad y singularidad territorial a la que nos enfrentamos y reafirmamos la necesidad de aportar al ámbito científico con este estudio local y situado.

Al tratarse de una investigación incipiente, en este escrito trataremos de enmarcar el surgimiento del proyecto. Se tratará del desarrollo de las primeras aproximaciones para la construcción de una problemática de análisis. En este sentido, recuperamos el rastreo de algunos antecedentes que pueden contribuir a la producción del conocimiento situado al que se refiere Haraway. Además, compartiremos algunos desafíos metodológicos; es decir, desarrollaremos interrogantes más que certezas. Se trata de compartir el derrotero de esta investigación en estado inaugural.

La curiosidad por la formación actoral nace de la pregunta: ¿La actuación se enseña? Este es el interrogante que Josette Féral (2004) plantea para describir el devenir del vínculo entre entrenamiento-formación-actuación, que ocurre entre finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, y para retomar la discusión sobre si el/la actor/actriz nace o se hace. Partimos del supuesto de que, en los procesos de volverse actor o actriz, operan diferentes factores y en particular nos interesa conocer cuáles experiencias son atravesadas en la instancia de

formación actoral. Esta investigación también podría contribuir a una reivindicación de la tarea de lxs artistas como una instancia de producción, desmitificando la idea del “genio” o del talento innato.

El estudio de la formación actoral implica identificar las maneras en las que se configuran, producen y reproducen los modos de concebir la actuación. Implica preguntarnos sobre qué se enseña, qué se aprende, qué metodologías y procedimientos se ponen en juego y qué concepciones de cuerpo y ética del estar con otrxs sustentan las prácticas de enseñanza y aprendizaje. En sintonía con la concepción de Hans-Georg Gadamer (1993 [1977]), entendemos que la formación actoral implica la adquisición de habilidades y capacidades para la participación de lxs sujetxs en un campo específico que está en proceso de constante desarrollo. Por este motivo, las experiencias de ser y volverse actor/actriz están interrelacionadas, una condiciona a la otra.

Consideramos que se podría identificar los modos de concebir la actuación a partir de un análisis de las producciones teatrales de la ciudad de Córdoba. Suponemos que las poéticas actorales presentes en el campo teatral tienen su correlato en los procesos de formación actoral. En consecuencia, nos interesa poder generar una triangulación entre cuerpo-grupo-poética.

En las siguientes páginas, en primer lugar, haremos foco en los motivos que identificamos como centrales, el factor de la grupalidad y el factor corporal en la investigación sobre la formación actoral. Luego, describiremos algunas características del campo teatral donde se centra nuestro estudio para dar cuenta de algunas dificultades metodológicas que se nos presentan. Finalmente, desarrollaremos algunos aspectos que se deben considerar en el estudio de experiencias efímeras.

SOBRE LA IMPORTANCIA DE LO GRUPAL

El estudio de las formaciones artísticas (actorales, en este contexto) no puede desvincularse de los singulares modos de producción del campo de análisis (Bourdieu, 1992/1995), en este caso, el campo teatral de la ciudad de Córdoba. En esta instancia, se retoma el concepto de “campo teatral” acuñado por Osvaldo Pellettieri (2002) a partir de la definición de “campo cultural” de Pierre Bourdieu (1995). Pellettieri (2002) define esta categoría como un “espacio social relativamente autónomo conformado por agentes (autores, actores, directores, productores, instituciones, etc.) que actúan como líneas de fuerza que luchan por apropiarse del capital cultural y obtener la legitimidad, otorgada por instancias de selección, consagración y difusión” (como se citó en Mauro, 2013, p. 2).

El teatro independiente de la ciudad de Córdoba es un recorte del campo teatral cordobés con dinámicas de funcionamiento particulares (Halac, 2006). Se caracteriza por una particular conciencia de lo grupal signada por la tradición de la creación colectiva. Sin embargo, es necesario aclarar que, a lo largo de los años, este modo de producción ha sufrido diversas variaciones, pero siempre ha conservado esa matriz colectiva como tradición. El teatro independiente no pertenece al ámbito estatal, ya que autogestiona los recursos para desarrollar sus producciones. Tanto los modos de producción como la búsqueda artística y el sesgo ideológico de resistencia cultural son sus rasgos identitarios. Según la caracterización de Halac (2006, p. 8), las salas de teatro independiente conforman espacios de producción y formación

regidas por un “pensamiento libre de reglas, o parámetros extra-creativos”. Es posible transformar la metodología de creación colectiva en una versión actualizada, respecto de aquella originada en los años 1960 y 1970, en tanto persiste la importancia del trabajo horizontal y colectivo, la experimentación y el valor de los procesos. Sin embargo, las participaciones político partidarias correspondientes al período previo a 1976 devienen en una fuerte potencia organizativa de la comunidad y en una politicidad presente en las estéticas singulares que se desarrollan. Por su parte, Silvia Villegas (2000, p. 76) destaca la experimentación con el cuerpo y la “formación y creación desde la metodología de la creación colectiva” como algunas de las tendencias en la praxis de los grupos y teatristas de la ciudad de Córdoba. Además, destaca la importancia del trabajo de los hacedores, como aquello que sostiene la tradición teatral cordobesa, en especial a las salas independientes bajo la modalidad de talleres, entre los que destaca al taller teatral La Cochera¹, inaugurado por Paco Giménez² en 1984, cuya actividad perdura hasta la fecha. La creación colectiva es señalada como el punto desde donde se inicia el proceso formativo, para lo cual se utiliza la dinámica de la improvisación como estrategia para la construcción de los espectáculos. En este sentido, es posible reconocer a lo colectivo como una marca distintiva del campo teatral cordobés e inferir su influencia en las prácticas formativas de este ámbito; de ahí el reconocimiento de este trabajo a la importancia del estudio de las implicancias de la grupalidad durante la formación actoral.

Entendemos al aprendizaje grupal como un proceso de elaboración conjunta de carácter experiencial, puesto que es en la interacción entre las personas, docente-estudiantes y entre estudiantes, donde se evidencia la construcción de un “nosotros” o, en términos de Marina Garcés Mascareñas (2022), la implicación en un mundo común. En los procesos de enseñanza y aprendizaje, el grupo no solo aborda el aprendizaje de un saber específico, sino que configura dinámicas particulares de existencia, aspecto que nos interesa abordar en esta investigación. El grupo se configura como un tercero que enlaza la singularidad de los sujetos que lo integran y el conjunto que componen, en el cual las diferencias elaboran el espacio común en el que estas mismas dialogan y se entrelazan en la configuración de un nosotros. Hablar de grupo o de lo común implica pensar más allá de la suma de las partes de un conjunto dado, tiene que ver con el intersticio que se produce en la retroalimentación de lo individual con lo colectivo y viceversa. En este sentido, la grupalidad se convierte en motor y producto en los procesos de formación actoral. La alteridad (Szurmuk y Mckee Irwin, 2009) opera como condición para la conformación de la grupalidad. Al mismo tiempo, como señala José Luis Valenzuela (2011), lo otro aparece como una potencia desestabilizante y como estímulo para la actuación, para el pasaje mediante el cual el cuerpo deviene otro. Lo otro y lxs otrxs operan en gran porcentaje en la configuración de un colectivo de aprendizaje y de experimentación poética de lo que implica actuar en grupo.

Hablar de una ética de estar con otrxs hace referencia al interés por dilucidar y reflexionar en torno a los modos de construir ese “nosotros” que se produce en cada ámbito de aprendizaje. Pensar en una ética implica preguntarnos los motivos y supuestos ideológicos que

- 1 Teatro La Cochera: Creado en la ciudad de Córdoba, Argentina, en 1984, por su actual director Paco Giménez, La Cochera es un centro de producción e investigación teatral independiente. Está integrado por treinta actores que se subdividen en diferentes equipos de trabajo que, a través de una dinámica basada en procesos de formación y de investigación, propician la creación y producción autogestiva de obras teatrales cuya coordinación y dirección general están a cargo de Giménez. Fuente: <http://teatrolacochera.blogspot.com/>.
- 2 Francisco “Paco” Daniel Giménez, nació en Cruz del Eje, Córdoba en 1952. Es Licenciado en Interpretación Teatral por la UNC en 1973, docente universitario, director de amplia trayectoria, actor y maestro de teatro. Fuente: http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page_25.html.

subyacen en la construcción de grupalidad que cada docente habilita. En este sentido, la idea de nuevos posibles repartos de lo sensible (Rancière, 2014) sería un aspecto que investigar en cada experiencia formativa. Cada docente podría habilitar la construcción de nuevos mundos posibles —diversos y contrahegemónicos— a través de pedagogías reflexivas y críticas o bien reproducir dinámicas jerárquicas, verticalistas y productivistas —propias de la lógica capitalista— y entre esos polos podría existir una amplia escala de variaciones. Consideramos que este espectro de posibles variaciones excede la identificación de las instancias de enseñanza y aprendizaje con los circuitos de teatro independiente, oficial o comercial o con contextos de formación formales o no formales. Entonces es fundamental preguntarnos en cada caso particular ¿cómo se produce ese crear con otros?, ¿cómo son las dinámicas grupales en cada espacio de formación?, ¿cómo se desarrolla el rol de la coordinación?, ¿qué construcción de la otredad subyace?, ¿cómo son los vínculos que habilita?, ¿qué lugar ocupa el proceso en relación con la búsqueda de resultados?

SOBRE LA CENTRALIDAD DEL CUERPO EN LA FORMACIÓN ACTORAL

Josette Féral (2004), en un estudio sobre el desarrollo de los teatros escuela y teatros laboratorio, principalmente en Europa a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, da cuenta de la existencia y necesidad de un aprendizaje de el/la actor/actriz basado en un entrenamiento estructurado. Entonces, es posible detectar diferentes concepciones sobre las modalidades que debe adquirir ese entrenamiento, puesto que existen diversas nociones de actuación teatral. El autor destaca que las diversas escuelas y maestros referentes proponen un vínculo particular con la técnica y que varios coinciden en que los propósitos de los espacios de aprendizaje y de entrenamiento se fundamentan en el trabajo sobre la “flexibilidad del cuerpo, trabajo sobre la voz, pero también trabajo sobre la interioridad, siendo el objetivo conseguir que el actor logre el pasaje de uno al otro, ponerlo en estado de creatividad” (Féral, 2004, p. 170). El objetivo del entrenamiento actoral es el desarrollo del cuerpo de el/la actor/actriz como instrumento sensible. Féral (2001) profundiza el análisis sobre los procesos de formación actoral en su libro *Les Chemins de l'acteur - Former pour jouer* a partir de interrogarse cómo debe ser la formación de la actuación, e identifica tres vías principales: la formación en escuelas institucionalizadas, en escuelas independientes y en compañías teatrales (que toman como referente a algún maestro consagrado).

Por su parte, Borja Ruiz Osante (2008) analiza la técnica actoral y las diferentes didácticas de teatristas y pedagogos del siglo XX en función del contexto histórico y artístico. En esta misma línea, Marleny Carvajal Montoya (2015) indaga en los fundamentos recurrentes de la pedagogía actoral de los maestros del siglo XX, y se enfoca principalmente en el *training* o entrenamiento del actor como cambio de paradigma en la formación actoral. Nuestro interés en estos antecedentes radica en que revelan la centralidad del cuerpo en la formación actoral a partir del siglo XX y que, en estos estudios, prevalece una identificación de las poéticas teatrales que cada maestro desarrolla.

Consideramos importante destacar que, a lo largo del desarrollo del teatro occidental, las poéticas a las cuales hacen referencia los investigadores mencionados han seguido diferentes líneas de continuidad, de variación total o parcial de esos maestros referentes. En este sentido, nuestra propuesta pretende enfocarse en las poéticas actorales que devienen de la formación actoral en la actualidad, atendiendo a las particularidades locales. Aquí nos

enfrentamos al problema de la ramificación y multiplicación de poéticas actorales, por lo cual sería necesario hacernos de herramientas para poder nombrar —quizás inventar nuevos modos de nombrar— a las poéticas situadas en el territorio cordobés. Además, cabe destacar que, en el rastreo bibliográfico sobre estudios de pedagogías teatrales, prevalece el legado de maestros varones. Creemos que es nuestro deber preguntarnos por el lugar de las maestras en el rol de la formación teatral como un modo de poner en foco aquel gran porcentaje de la población que ha sido muchas veces invisibilizado en la reconstrucción de la historia teatral.

Para realizar esta investigación tomamos como punto de partida los Estudios Teatrales en general y, en particular, los referidos al cuerpo como lugar central en las artes escénicas. En ese sentido, retomamos la investigación de Erika Fischer-Lichte (2011), quien realiza una historización de las diferentes acepciones que adquirió la noción de encarnación/corporización (*embodiment*) en el teatro y la performance hasta llegar a una redefinición contemporánea:

Ese nuevo concepto hace hincapié en que el físico estar-en-el-mundo del hombre es la condición de posibilidad para que el cuerpo pueda fungir y ser entendido como objeto, como tema y fuente de constitución de símbolos, como material para la constitución de signos y como producto para inscripciones culturales (p. 183).

Al respecto, se despliegan teorías teatrales y de la actuación referidas a la singularidad que provoca la doble condición de ser-cuerpo y tener-cuerpo, plasmada en la tensión entre el “...físico estar-en-el-mundo y su interpretación de personaje” (Fischer-Lichte, 2011, p. 158). Así, se produce la apertura de un nuevo campo metodológico en el cual el cuerpo fenoménico es la condición de posibilidad de cualquier producción cultural y, por lo tanto, de la producción performativa de la corporalidad en las creaciones escénicas.

En sintonía con la propuesta de Erika Fischer-Lichte, la noción de “cuerpo poético o cuerpo del acontecimiento teatral” propuesta por Jorge Dubatti (2010) podría contribuir a comprender uno de los propósitos de la formación actoral: el entrenamiento del cuerpo de el/la actor/actriz como instrumento sensible. De acuerdo con lo planteado por Dubatti, pueden distinguirse dos dimensiones del cuerpo poético, una presemiótica, esto es, el cuerpo natural social de el/la actor/actriz —lo que Fischer-Lichte denomina estar-en-el-mundo— y otra dimensión semiótica, es decir, la fuente de constitución de signos, desglosadas en tres esferas o dimensiones estructurales. El autor sostiene que la *poiesis* (poesía) teatral se constituye como un acontecimiento que se desencadena a partir de la acción corporal de el/la actor/actriz y que involucra a las dimensiones mencionadas. En este sentido, señala lo siguiente sobre el cuerpo de el/la actor/actriz:

Este posee un cuerpo natural-social (cuerpo biológico y cuerpo social) que por el salto ontológico deviene cuerpo poético, integrándose (desnaturalizándose, des-socializándose, y en consecuencia re-naturalizándose en otra naturaleza, re-socializándose en otro sentido)- a la nueva forma; el estado intermedio es el cuerpo afectado o en estado poético (Dubatti, 2010, p. 66).



El entrenamiento de un cuerpo poético propone la configuración de una corporalidad que integra el hacer, el pensar y el sentir, y que genera lazos particulares entre cuerpo, palabra y pensamiento. Podría decirse que en la formación actoral se produce la integración de lo emocional y lo intelectual.

Con el propósito de profundizar en los procedimientos específicos que implica la actuación, nos interesan particularmente aquellas concepciones producidas a partir de la práctica escénica de actores y actrices. Retomaremos lo que Alejandro Catalán (2001) denomina como “producción del sentido actoral” y la concepción de “actor productor” propuesta por Martín Rodríguez y Sandra Ferreyra (2018). La “producción de sentido actoral” se designa como una posibilidad creadora que emerge a partir de la década de los 80 y que hace posible un acrecentamiento de la autonomía teatral. En palabras de Catalán (2001), significa “la producción de devenir escénico por una voluntad interior a la situación escénica” (p. 15). En sintonía con lo planteado por Catalán (2001) y Rodríguez y Ferreyra (2018), denominan al “actor productor” como aquel que es conocedor del lugar que ocupa dentro de los medios de producción y que, al ser poseedor de un cuerpo y una técnica, es capaz de transformar dichos medios para construir una escena que sea espacio de recuperación de experiencias colectivas. Estas reflexiones podrían contribuir a las indagaciones sobre el cuerpo en la formación actoral, ya que despliega la posibilidad del estudio de la corporalidad desde un campo específico.

Además, tomamos la idea de valoración del cuerpo de la actuación como una forma de resistencia. Carla Pessolano (2021) define la resistencia como “un tipo de práctica escénica en que el cuerpo de actuación funda un lenguaje poético y reflexivo capaz de generar no solo materia escénica sino también un relato escénico autónomo” (p. 2). Resaltamos nuevamente la particularidad de situar el pensamiento en el cuerpo y a la vez entender al cuerpo como productor del pensamiento, lo que consideramos central para entender la actuación y, por extensión, su formación.

En conjunto, las nociones recuperadas instalan el cuerpo de la actuación y su potencia creadora en el centro del estudio, lo que puede aportar a investigaciones teatrales tendientes a contribuir al desarrollo del pensamiento desde la especificidad del campo, a través de la vinculación entre teoría y práctica. Este aspecto nos resulta especialmente interesante, debido a que entendemos que las y los docentes de actuación producen conocimiento desde su práctica tanto artística como pedagógica.

Como resultado de poner énfasis en el cuerpo y la potencia creadora de la actuación, se puede detectar también que en el campo teatral cordobés existe una fuerte tendencia a un desarrollo de la corporalidad como motor creativo para la escena. En relación con esto, nos parecen valiosos los aportes de las investigaciones de Daniela Martín (2018), en relación con los teatros de experiencia, y de Marcelo Comandú (2018) con respecto a la presencia como acontecimiento artístico. Creemos que sus conceptualizaciones pueden ser herramientas que contribuyan a delimitar un posible corpus de análisis.

El desarrollo conceptual realizado hace de trampolín para la emergencia de algunos interrogantes como: ¿cuáles son las herramientas que un/a actor/actriz debe adquirir para producir ese relato autónomo del que habla Catalán (2001)?, ¿cuáles son las particularidades específicas del cuerpo en situación de actuación? y por ende ¿cuáles son los entrenamientos específicos para el devenir poético que diferencia la preparación del cuerpo de la actuación de



otras actividades donde el cuerpo también es central? Si bien en este trabajo no ahondamos en la presencia escénica, no podemos desconocer que es un concepto que ronda investigaciones actuales —como la de Comandú (2018)—. Por ello, nos preguntamos: ¿la producción de presencia se entrena?, ¿de qué maneras?

SOBRE EL CAMPO TEATRAL CORDOBÉS Y LA DIVERSIDAD DE PROPUESTAS FORMATIVAS

Situamos nuestro análisis en la ciudad de Córdoba, en el contexto del teatro independiente, cuyas características han sido brevemente desarrolladas con anterioridad. Ahora consideramos necesario una presentación de algunas particularidades de los espacios de formación actoral que existen en el campo de estudio.

En la ciudad de Córdoba conviven espacios formales y no formales de formación actoral. Entre los espacios de educación formal se destacan: la Escuela de Teatro Roberto Arlt de la Universidad Provincial de Córdoba, el Seminario de Teatro Jolie Libois y el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes (FA) de la Universidad Nacional de Córdoba. De entre estos espacios, solamente el Seminario y la Licenciatura en Teatro de la FA otorgan títulos terciario y universitario, respectivamente, cuya especificidad es la actuación. Con respecto a los espacios no formales, podemos señalar a las salas de teatro independiente y a los centros culturales públicos y privados. Como destaca Fwala-lo Marin (2021), las instituciones oficiales en general operan como espacios de democratización porque posibilitan el acceso a la formación teatral de un amplio espectro de la sociedad y por constituirse como espacios que permiten referenciar docentes y de alguna manera acercar a lxs estudiantes al circuito de teatro independiente. Por otro lado, es posible detectar que las y los docentes de actuación (algunos pertenecientes a las instituciones oficiales y otrxs ajenxs) no necesariamente mantienen una identificación con las salas de teatro independiente, sino que adscriben a diferentes líneas de trabajo o bien comparten sus talleres en centros culturales públicos o privados. Varios docentes desarrollan su tarea simultáneamente en espacios formales y no formales de enseñanza. En general, los talleres de las salas de teatro independiente y otros espacios culturales no presentan un recorrido estructurado por niveles, por lo que su continuidad estaría dada por la recurrencia del mismo grupo de estudiantes cada año. Con relación a lxs estudiantes, *a priori* podemos detectar una circulación por diversos talleres de actuación, es decir que esos procesos podrían ser de carácter ecléctico en muchos casos.

En este marco nos preguntamos ¿cómo delimitar un corpus de análisis que pueda dar cuenta de esta particularidad y a que al mismo tiempo precise poéticas actorales representativas del campo? y a su vez ¿cuáles filiaciones poéticas están presentes en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba?

En este contexto, intuimos que será necesario poder dilucidar filiaciones y herencias entre las y los diferentes docentes para conformar una suerte de constelación de pedagogías de la actuación.

SOBRE LA RECONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA ENCARNADA EN EL CUERPO

Al centrarnos en los procesos de enseñanza y aprendizaje, se nos presenta otro desafío en esta investigación que está vinculado a la reconstrucción de una experiencia encarnada en el cuerpo y, por esto, cabe preguntarnos ¿cuáles son los procedimientos más indicados para recuperar o reconstruir experiencias de procesos de enseñanza y aprendizaje?

Consideramos que la situación de las clases de formación actoral, en tanto acontecimiento, tiene un carácter efímero. A su vez, cualquiera que haya asistido a una clase de teatro puede dar cuenta de la preeminencia de la acción corporal. Rebecca Schneider (2001) sostiene que, en las prácticas que implican la acción corporal por fuera de la lógica objetual, “lo que permanece no es un objeto sino un proceso que se da en una red de transmisiones cuerpo a cuerpo” y si bien algo queda, algo desaparece, pero, como lo plantea Schneider: “La desaparición (material) no es signo de la impermanencia de un fenómeno” (p. 218). Por consiguiente, lo efímero no desaparece, sino que es material de otra manera. Desde nuestra perspectiva, el cuerpo se constituye como archivo, como huésped de una huella, entonces ¿qué estrategias desplegar para desarchivar aquello encarnado? si la memoria del cuerpo puede ser un potencial documento de análisis para atender a las dimensiones personales y afectivas que lo atraviesan y al carácter mutable y finito de ese “archivo”.

En relación con el estudio de experiencias, tenemos que asumir el desafío de intentar capturar algo que está en permanente fuga, que lleva implícita una dimensión de lo desconocido. Si retomamos la conceptualización de Joan Scott (2001), podemos suponer que una vía de acceso a la experiencia podría ser mediante la “cualidad productiva del discurso” (p. 65). Scott señala que los sujetos son constituidos por medio de la experiencia y que el agenciamiento que contribuye a la construcción de una identidad es también una narrativa, un relato; de ahí que se entienda que los sistemas discursivos también constituyen a los sujetos y que es en el lenguaje donde se manifiesta esta discursividad. Por último, señala la importancia de darle historicidad a la experiencia.

La propuesta metodológica que podemos desprender de la lectura de la autora estaría basada en una triangulación entre experiencia-lenguaje-historia, es decir, acceder por la vía del discurso a la experiencia encarnada de volverse actor/actriz atendiendo a su dimensión histórica. Nos interesan los modos en los que se registra y recuerda ese pasado y cuál es la selección e interpretación que se hace de esas experiencias vividas. En otras palabras, entendemos que recuperar en el presente una experiencia pasada implica un acto de memoria. Consideramos que metodológicamente es preciso recuperar las experiencias vividas, las experiencias corporales. En este sentido, las entrevistas en profundidad podrían ser una herramienta metodológica en la que se enuncien discursivamente esos recuerdos, en las que se recuperen las huellas de los aprendizajes alojados o “archivados” en el cuerpo. Para ello, retomamos tres líneas centrales de abordaje del análisis del cuerpo en su entramado cultural tomado de la investigación de Ana Sabrina Mora (2019) en *La producción sociocultural de los cuerpos*, que son: la consideración de las prácticas, la consideración de las representaciones y la consideración de las experiencias puestas en juego en el entramado cuerpo/cultura. La distinción propuesta por Mora evidencia qué aspecto es lo que puede ponerse en relieve (prácticas, representaciones o experiencias) en un análisis del cuerpo. En el caso de esta investigación, los interrogantes que se desprenden de nuestra problemática podrían involucrar a más de una línea de análisis. Finalmente, enmarcamos la formación actoral dentro de las prácticas que contribuyen a la educación de una corporalidad, es decir, aquellas que toman



por objeto al cuerpo y en ese mismo movimiento lo constituyen. El concepto de corporalidad tomado de Pérez Royo y Agulló (2016) refiere a “los modos aprendidos y construidos del cuerpo en su estar, presentarse, relacionarse y moverse con otros” (p. 14), es decir, es producto de un aprendizaje y un entrenamiento que puede ser más o menos consciente. En este sentido, cada formación actoral podría proponer corporalidades particulares, específicas de diversas poéticas actorales. A su vez, entendemos que la corporalidad está inscripta en dinámicas culturales que forman parte de un aprendizaje social. Con base en la tradición de estudios que reflexionan sobre el lugar del cuerpo en la cultura y sus procesos de producción, nos preguntamos: ¿cuáles son las características propias de los modos de concebir y construir cuerpo en las formaciones actorales?, cuando decimos cuerpo ¿qué significados y representaciones dispara para cada docente? y, entonces, ¿qué manifiestan esas concepciones corporales sobre los modos de entender la actuación?

Si consideramos el recorrido conceptual propuesto hasta aquí, podemos pensar que nuestro estudio necesariamente va a implicar un cruce disciplinar entre la Pedagogía, la Filosofía, la Antropología del Cuerpo y los Estudios Teatrales. Entonces, será necesario traficar no solo categorías y conceptos de cada disciplina sino también estrategias metodológicas. En este marco nos preguntamos ¿cómo generar cruces entre campos disciplinares diversos para abordar la problemática de investigación? y ¿cómo diseñar un encuadre metodológico híbrido que permita abordar nuestra problemática en su multidimensionalidad?

CONCLUSIONES

A lo largo de este escrito, hemos desarrollado las aristas principales de la incipiente investigación en torno al cuerpo y la grupalidad en la formación actoral en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba. A partir del rastreo bibliográfico, hemos podido detectar algunas categorías y conceptos que podrían contribuir al estudio del vínculo entre poéticas, cuerpo y grupalidad en la formación actoral en términos generales, que deberán ser resignificados y reterritorializados para dar cuenta de las particularidades del campo teatral donde situamos esta investigación. En este sentido, creemos que el estudio podría constituir un valioso aporte para dilucidar los particulares modos en que se desarrolla el proceso de volverse actor/actriz en este territorio a partir de la delimitación de un corpus de análisis. A su vez, entendemos que el “ser actor/actriz” no es un estado que se logra de una vez y para siempre, ya que es una forma identitaria que puede tener resignificaciones y variaciones. Al mismo tiempo, la formación actoral podría no ser la única vía en ese proceso, pero sí una alternativa reiterada por los y las hacedores teatrales de la ciudad de Córdoba.

El convertirse en actor/actriz está atravesado por múltiples factores y creemos que, en el caso del teatro independiente cordobés, podríamos destacar como principales a la importancia de la grupalidad y a la centralidad del cuerpo. Entendemos que esta particularidad estaría dada por las resonancias de la creación colectiva que subrayan una concepción del teatro necesariamente colectiva (valga la redundancia) y por un giro de la centralidad del texto dramático literario hacia la concepción de el/la actor/actriz como creador/a. Por consiguiente, retomamos el supuesto de que sería en el cuerpo de el/la actor/actriz donde se produce la poiesis teatral.



La investigación propuesta plantea una serie de desafíos vinculados a la diversificación y variedad de poéticas actorales, lo cual nos enfrenta a la dificultad de crear un corpus de análisis acotado. Por otro lado, nos enfrentamos al desafío de construir una propuesta metodológica que pueda “desarchivar” aquellas experiencias encarnadas en el cuerpo, que propicie ejercicios de memoria que integre la dimensión afectiva de las experiencias y que permita recuperar acontecimientos efímeros. Este es un desafío compartido con todas aquellas investigaciones vinculadas al archivo y las formas de pervivencia de las experiencias escénicas.

Más allá de los objetivos formales planteados en esta incipiente investigación, nos enfrentamos al desafío de abordar una suerte de traducción de la lengua de la experiencia —siempre efímera, yuxtapuesta y singular— a la lengua del conocimiento científico. Como docente y hacedora teatral formada en la ciudad de Córdoba, la ruta delineada es un trampolín para relacionar lo disperso y hacer visible lo propio del territorio que habito.



REFERENCIAS

- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario* (Trad. T. Kauf). Anagrama. (Trabajo original publicado en 1992).
- Carvajal Montoya, M. (2015). *El entrenamiento del actor en el siglo XX: fundamentos etimológicos, ontológicos, científicos y pedagógicos* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. <http://hdl.handle.net/10803/298177>
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Revista Teatro XXI*, 7(12), 15-20.
- Comandú, M. (2018) *Cuerpo y voz: la presencia como acontecimiento artístico* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/15152>
- Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y Territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica más allá de las fronteras* (Trad. A. M. Cordoba). Galerna. (Trabajo original publicado en 2004).
- Féral, J. (2001). *Les Chemins de l'acteur - Former pour jouer*. Québec Amérique.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. ABADA Editores.
- Gadamer, HG. (1993). *Verdad y método I*. Sígueme.
- Garcés Mascareñas, M. (2022). *Un mundo común*. BELLATERRA.
- Halac, G. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero*, 2(11).
- Haraway, D. J. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reivindicación de la naturaleza*. Cátedra.
- Mauro, K. (2013). Actuación, prácticas corporales y políticas culturales en el campo teatral porteño (1880-1940) [Presentación de paper]. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Mendoza, Argentina. <https://www.academica.org/000-010/910>
- Marin, F. (2021). *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/22247>
- Martín, D. (2018). *Teatros de la experiencia: Variaciones escénicas cordobesas* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. <http://hdl.handle.net/11086/15250>
- Mora, A. S. (2019). La producción sociocultural de los cuerpos. Algunas direcciones de la pregunta por el cuerpo en la antropología sociocultural y su aplicación a la formación en artes escénicas. *Foro de educación musical, artes y pedagogía*, 4(6), 13-48.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires (VOL. II): La emancipación cultural (1884-1930)*. Galerna.

- Pérez Royo, V. y Agulló, D. (Eds.). (2016). *Componer el plural: escena, cuerpo, política*. Ediciones Polígrafa.
- Pessolano, C. (2021). Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro: las trazas del discurso de la praxis en el teatro argentino contemporáneo. *Revista Escena*, 81(2), 141-166.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo.
- Rodríguez, M. y Ferreyra, S. (2018). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes De Teatro*, (143), 42-56.
- Ruiz Osante, B. (2008). *El arte del actor en el siglo XX. Un recorrido teórico y práctico por las vanguardias*. Artezblai.
- Schneider, R. (2001). Performance Remains. *Performance Research*, 6(2), 100-108.
- Scott, J. W. (2001). Experiencia. *La ventana*, 2(13), 42-74.
- Szurmuk, M. y Mckee Irwin, R. (2009). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. Siglo XXI Editores.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Educo.
- Villegas, S. (2000). Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta. En H. Tahan (Ed.), *Teatro Argentino. Escenas interiores* (pp. 75-100). Artes del Sur.



UNA COREOPOLÍTICA POR AMASAR: LA POTENCIA ESTÉTICO POLÍTICA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMPRENDIDA DESDE DOS EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS

Emilia Calisto Echeveste

NOTA SOBRE LA AUTORA

Emilia Calisto Echeveste 
Universidad de la República, Uruguay
Correo electrónico: ma.emilia.calisto@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 11/09/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.005>

RESUMEN

En el presente trabajo se da cuenta de parte de los resultados de una investigación etnográfica sobre danza contemporánea, circunscripta a lo que se llamó el circuito del extremo sur de Montevideo, Uruguay. Se presentan indagaciones y conclusiones sobre la potencia estético-política que esta danza presenta cuando es empujada hacia sus bordes disciplinares y cuando se dislocan ciertas estructuras coreográficas heredadas. Asimismo, se reflexiona brevemente sobre las posibilidades de abrir líneas de fuga desde las prácticas dancísticas hacia un campo social ampliado. Se trabajó con la metodología etnográfica y desde una perspectiva fenomenológico-antropológica y el *embodiment*. Se abordan particularmente dos experiencias en las que la investigadora participó de manera enactiva, articulando lo registrado con los conceptos de micropolítica (Deleuze y Guattari, 2004) y coreopolítica (Lepecki, 2016), entre otros. Se concluye que, cuando la danza contemporánea presenta propuestas coreográficas no policiadas, ciertas/os practicantes materializan una potencia de cambio que para otras/as simplemente permanece en una *doxa* propia del campo general de la danza.

Palabras clave: danza contemporánea, etnografía, *embodiment*, micropolítica, coreopolítica

UMA COREOPOLITICA PARA SER AMASSADA: A POTENCIALIDADE ESTÉTICO-POLÍTICA DA DANÇA CONTEMPORÂNEA ESTUDADA A PARTIR DE DUAS EXPERIÊNCIAS ETNOGRÁFICAS

RESUMO

No presente trabalho, relata-se parte dos resultados de uma investigação etnográfica sobre a dança contemporânea, circunscrita ao que veio a ser chamado de circuito do extremo sul de Montevideú, Uruguai. São apresentadas indagações e conclusões sobre o poder estético político que esta dança apresenta quando é empurrada para suas bordas disciplinares e quando certas estruturas coreográficas herdadas são deslocadas. Da mesma forma, reflete brevemente sobre as possibilidades de abertura de linhas de fuga das práticas de dança para um campo social mais amplo. Trabalhamos com a metodologia etnográfica e especificamente a partir de uma perspectiva fenomenológica antropológica e do *embodiment*. São abordadas duas propostas coreográficas em que a investigadora participou ativamente, articulando o que foi registrado com os conceitos de micropolítica (Deleuze & Guattari, 2004) e coreopolítica (Lepecki, 2016), entre outros. Conclui-se que, quando a dança contemporânea apresenta propostas coreográficas não policiadas, certos praticantes materializam um poder de mudança que para outros simplesmente permanece em uma *doxa* do campo geral da dança.

Palavras-chave: dança contemporânea, etnografia, *embodiment*, micropolítica, coreopolítica



A CHOREOPOLITICS TO BE KNEAD: THE AESTHETIC-POLITICAL POTENTIAL OF CONTEMPORARY DANCE STUDIED FROM TWO ETHNOGRAPHICAL EXPERIENCES

ABSTRACT

Herein are presented some of the results of a larger ethnographic research carried out in the field of contemporary dance, which is circumscribed to what has been named as the southernmost circuit in Montevideo, Uruguay. Inquiries and conclusions are reviewed, particularly the ones about the aesthetic-political potential this dance has when it is pushed to its boundaries and when some inherited choreographic structures are dislocated. Besides, a brief reflection is developed on the possibility of opening ruptured lines, from dance practices to a widened field. The methodology used was ethnographic, it was approached from a phenomenological anthropological perspective and from embodiment. Specifically, the analysis focuses on two choreographic proposals, in which the researcher enactively participated, articulating the register with the concepts micropolitics (Deleuze & Guattari, 2004) and choreopolitics (Lepecki, 2016), among others. Conclusions remark that in the cases wherein contemporary dance presents non-policed choreographies, certain practitioners materialize a potential of change, which for others operate just as part of the *doxa* of the wider dance field.

Keywords: contemporary dance, ethnography, *embodiment*, micropolitics, choreopolitics



UNA COREOPOLÍTICA POR AMASAR: LA POTENCIA ESTÉTICO POLÍTICA DE LA DANZA CONTEMPORÁNEA COMPRENDIDA DESDE DOS EXPERIENCIAS ETNOGRÁFICAS

El presente artículo resume los hallazgos de un capítulo de mi tesis en antropología social, una etnografía sobre el “circuito de la danza contemporánea del extremo sur de Montevideo (capital de Uruguay)” (Calisto, 2021). Durante el trabajo de campo, registré reiteradamente discursividades que postulaban a esta danza como una práctica con incidencia de cambio, tanto en las subjetividades de quienes la practicaban, como en las relaciones sociales más amplias del mundo que habitamos. Fue habitual encontrarme con estas ideas plasmadas en términos abstractos, por ejemplo, en los programas de mano o sitios web de las piezas escénicas¹. Asimismo, en conversaciones informales, esta potencia de la danza emergía también como un sentido común. Solía escuchar que bailar producía sensaciones nuevas de felicidad para quien lo practicaba o presenciaba, pero no era sencillo observar esa transformación en la praxis misma de la danza. Por tanto, uno de los objetivos principales de mi investigación fue indagar de manera inmersiva y en profundidad cuáles eran los procesos por los cuales se llegaba a tales afirmaciones, si se trataba simplemente de una doxa propia del campo o un fenómeno que la trascendía. Para ello fue fructífero configurarme como participante observante, desde una perspectiva enactiva, y recurrir a articulaciones teórico-metodológicas con la antropología fenomenológica del cuerpo. Esto me permitió superar tanto el objetivismo en el que la investigadora es sujeto de la indagación y sus interlocutoras/es meros objetos, así como desprenderme de las perspectivas más tradicionalmente racionalistas y estructuralistas en las que el registro de la percepción y la afectividad no son relevantes.

En la presente comunicación, me centro en la indagación de la danza contemporánea montevideana como una práctica con posible incidencia de cambio en las relaciones sociales más amplias que la contienen, a través de agenciamientos políticos, afectivos y encarnados² en sus agentes, y que surgen de entornos corporizadamente compartidos. Las preguntas que guiaron mis reflexiones fueron: ¿qué agenciamientos estético-políticos pueden hacer los cuerpos de la danza contemporánea cuando son empujados hacia el borde de sus definiciones disciplinares, o cuando se profundizan sus propias interrogantes constitutivas? Y, en el caso de hacerlo, ¿qué agencian?

Entiendo que las ideas de modificar el mundo que habitamos, hacerlo mejor, o más igualitario son políticas. Si bien bailarinas y practicantes no suelen nombrar a la política como tal en la cotidianidad de las clases, talleres y teatros, sí consideré necesario recurrir a algunos conceptos teóricos para poder comprender el fenómeno que era de mi interés. De esa manera, tomé la noción de micropolítica, que emergió en principio de modo colateral en el campo, en el contexto de un taller de performance³. Empleo las ideas de micropolítica, macropolítica y línea de fuga (Deleuze y Guattari, 2004) para analizar la aficción política de las subjetividades en entornos corporizadamente compartidos. En segundo lugar, adopto el concepto de coreopolítica (Lepecki, 2016) para comprender propuestas coreográficas que se apartan de las tradiciones técnicas del movimiento históricamente heredadas y tradicionalmente policiadas.

- 1 Durante el año completo de trabajo de campo más intensivo que realicé, la inmensa mayoría de las piezas presentadas en este circuito tuvieron lugar en salas convencionales y sin romper la lógica de la cuarta pared.
- 2 En un trabajo previo, estudio cómo esta misma danza, mediante el adiestramiento de ciertas técnicas corporales y modos somáticos de atención, habilita modificaciones en las percepciones, subjetividades, afectos y trayectorias vitales de sus practicantes.
- 3 A continuación, se detalla brevemente la genealogía de la que la danza contemporánea montevideana es parte; si bien las piezas escénicas presentan muchos rasgos en común con la/el *performance*, en instancias de creación o entrenamiento, no se trata de una hibridación habitual.

Para contextualizar el fenómeno estudiado es necesario señalar brevemente dos cuestiones. En primer lugar, que la danza contemporánea montevideana se ubica en la genealogía ballet europeo —danza moderna— de danza posmoderna/contemporánea norteamericana. Por ello, tanto sus técnicas corporales, como sus discursos y aparatos teóricos, se alinean de un modo histórico político con el eje norte-sur de la colonialidad del saber, haciendo eco de algunos principios de estas disciplinas antecesoras (Reed, 1998; Restrepo y Rojas, 2010; Citro, 2010). Tenerlos presentes es clave para comprender el fenómeno en cuestión. En segundo lugar, es necesario señalar que en el período en el que llevé a cabo mi investigación, la danza montevideana se encontraba en un agitado proceso de institucionalización (2014-2019), especialmente en el ámbito educativo estatal del que había sido históricamente marginada, sucediéndose en un corto período de tres años hitos como la creación de una licenciatura en danza en la Universidad de la República y del Profesorado de Danza en el principal instituto de formación de profesores de la Administración Nacional de Educación Pública. En tal estado de cosas, las acciones políticas de la danza hacia la interna del campo y en una lógica de acumulación de capital educativo y simbólico para responder al proceso institucionalizador eran claras. No obstante, los gestos políticos hacia el afuera del propio campo eran menos nítidos (Calisto, 2022)⁴. Mi interés fue buscarlos, describirlos e intentar comprenderlos.

En los apartados que siguen, en primer lugar, detallo la metodología utilizada, con un enfoque en el *embodiment* (Csordas, 1990). En *De la doxa al cuerpo danzante*, me detengo en la perspectiva teórica que adopto sobre micropolítica y coreopolítica, así como otros conceptos laterales pero útiles para el análisis. En tercer lugar, reseño una breve genealogía situada de la hibridación danza contemporánea montevideana y *performance*. Seguidamente, en *Danza, performance y carteles* que no marchan analizo un acontecimiento etnográfico de tipo micropolítico que se produjo debido a que la *performance* amplía los límites disciplinares de la danza. En *Amasar la indeterminación* describo una experiencia de un grupo de bailarines del circuito y explico por qué entiendo su planteo coreográfico como una propuesta coreopolítica. Finalmente, en el cierre concluyo que algunas practicantes desbordan la *doxa* y el deber ser, materializando en experiencias concretas comunalidades y formas de hacer otras. Estas se hallan por fuera de las lógicas heredadas de la coreografía, en propuestas que les impulsan a moverse hacia lo indeterminado.

METODOLOGÍA

El circuito de la danza contemporánea del extremo sur de Montevideo (capital de Uruguay) se encuentra en los barrios costeros de la ciudad que son habitados eminentemente por clases medias y abarca unos cinco kilómetros cuadrados. Para conocerlo de cerca, me configuré como alumna en una significativa institución de este circuito, su nombre es Taller Casarrodante⁵ y se encuentra abocada a la enseñanza y cultivo de la danza. Allí asistí semanalmente a un curso anual, participé de laboratorios, formaciones breves y otras actividades puntuales; así fue como mi rol de investigadora osciló entre la tradicional observación participante de la etnografía clásica y la llamada participación observante (Mora, 2012). La opción que

4 Experiencias como los Pic Nics de la danza que se realizaron en un parque público del mismo circuito y se encontraban en relación con este proceso institucionalizador se podrían inscribir en lo que Vallejos (2021) denomina “activismo sensible”.

5 De aquí en adelante nombraré al Taller Casarrodante como “el Taller”, espacio al que le agradezco por haberme recibido y acogido cálidamente.

tomé fue acompañar a las personas del Taller en sus recorridos por diversos lugares de este circuito (Marcus, 2001); a saber, cuando me invitaban a participar o presenciar actividades de investigación artística, ensayos, estrenos, entre otros. Los espacios mencionados incluyeron a la universidad pública, las escuelas secundarias, las salas de ensayo públicas y privadas, los teatros del Estado e independientes. Mi trabajo se nutrió también de vastas notas en diario de campo, conversaciones informales, una decena de entrevistas no directivas de tipo antropológico (Guber, 2001), toma de fotografías, lectura de reseñas de obras y programas de mano, entre otros.

Con respecto a la participación observante, esta se enmarca en la etnografía enactiva (o en acción). Desde esta perspectiva, el *habitus* de un campo no solo es objeto de análisis, sino que también se busca adquirirlo en el propio cuerpo y *hexis* de quien investiga. Esto se hace posible observando, pero, sobre todo, accionando al igual que los/las/les sujetos de la investigación. Se habilita así una comprensión más profunda de las prácticas y técnicas corporales que se pretenden conocer (Mauss, 1979; Bourdieu, 1998; Wacquant, 2015). Asimismo, este abordaje metodológico es crucial para abordar fenómenos preponderantemente quinesésico-corporales, como pueden ser el boxeo, la gimnasia o la danza, entre otros (Novack, 1990; Crossley, 2004). Según la antropóloga Sklar:

El entrenamiento en el movimiento nos acostumbra a distinguir matices entre dinámicas, sintiéndolas como sensaciones quinesésicas, viéndolas en los movimientos de los otros y reconociéndolas en sus reverberaciones en las palabras. Nuestros cuerpos se vuelven laboratorios de experimentación con detalles quinesésicos. Mientras los bailarines normalmente formarían estas extrapolaciones modales cruzadas sin atención consciente, los investigadores etnográficos las alcanzamos [...] (Sklar, 2000, p. 72).

Como explicaron Islas (1995) y Csordas (2010), en la práctica de la danza se producen percepciones que quienes bailan reconocen como conocimiento corporizado o intuitivo, sin llegar a profundizar en él, inclusive, muchas veces sin poder llevarlo a un nivel de comprensión verbal más allá de una emotividad momentánea. Esta chica me lo señaló claramente: “Y era maravilloso porque en realidad pila [muchas] de veces o sea ni nos teníamos que mirar para, ni mover para saber qué era lo que la otra quería” (Calisto, 2014). Para alcanzar y comprender esa especie de elipsis que se da en la afirmación de mi entrevistada, quien investiga debe poner su propio cuerpo y experiencia al servicio de la pregunta de investigación. Difícilmente esa comunicación que las bailarinas perciben como intuitiva y afectiva puede ser aprehendida si no se conoce de primera mano; luego de ello, es posible buscar los patrones duraderos de la experiencia aprendida colectivamente (Ness, 1992, como se citó en Sklar, 2000). Esta habilitación de la reflexión sobre mi propia experiencia fue una herramienta metodológica imprescindible en los momentos en que aparentemente el campo enmudecía. Esto es algo que suele suceder al enfrentarnos a un objeto de estudio que intenta romper con la lógica dualista cartesiana mente cuerpo y razón emoción, puesto que nuestros marcos interpretativo-cognitivos previos se ven dislocados (Kesselring, 2015).

Personalmente, llegué a investigar la danza contemporánea por ser parte de mi propio proyecto de vida, al igual que la antropología. Entre el cierre del trabajo de campo y la finalización de la escritura de la tesis, transcurrieron un par de años en los que opté por alejarme



(después de practicar ininterrumpidamente por más de diez años). Este lapso que entiendo no solo como temporal, sino como etnográfico-cognitivo, me fue útil para tomar perspectiva con respecto a mi involucramiento afectivo con el campo. Asumí que “estar allí” no solo era “en”, sino también “por” la danza (Mora, 2012, p. 27). Para poder tomar esa implicancia de manera crítica y útil para el proceso investigativo, traté de conservar siempre una alerta en relación con la ética del deseo, introduciendo “la obligación de la sospecha, la desconfianza de una supuesta coincidencia no problemática con nosotros mismos, con nuestra conciencia” (Segato, 2004, p. 19). Al contrario de lo que se puede suponer desde una perspectiva positivista, la reflexión antropológica afectivo-encarnada es un recurso importante para alcanzar el necesario extrañamiento que toda investigación antropológica requiere. Poder establecer un diálogo hermenéutico con nuestra percepción, propiocepción y afectividad puede echar luz sobre flujos afectivos que a veces nos resultan herméticos en clave objetivista. Asimismo, es necesario reflexionar sobre nuestra propia situacionalidad política en el campo; en mi caso, como investigadora de la danza que produce un dispositivo textual sobre y para ella, pero desde el campo académico (Calisto, 2023).

DE LA DOXA AL CUERPO DANZANTE

En su sitio web, una bailarina uruguaya de gran trayectoria en el país y en el exterior —con quien pude interactuar en mi investigación— reseña lo siguiente: “Mi interés por el movimiento, los cuerpos, las personas, la creación, la danza, el ser y su capacidad para transformar y habitar mundos es quizá la razón por la que estoy aquí y no en otro lugar” (Belbussi, s.f.). Esta cita fue escogida porque plasma de manera breve lo que pude leer durante mi trabajo de campo en reseñas de diversas obras que se fueron estrenando, otras que se encontraban en proceso, así como en textos relacionados a laboratorios y talleres. Desde mi subjetividad danzante, puedo empatizar con este tipo de aseveraciones. No obstante, como ya se señaló en la introducción, ni el cambio social ni lo político eran temas de conversación en la cotidianidad de mi campo de estudio; tampoco resultaban temas de abordaje directo en las entrevistas. Así fue como, desde mi rol de investigadora, me aboqué a indagar acerca de la génesis de estas nociones. Me pregunté cuál era el camino sensible-reflexivo por el cual las practicantes de danza contemporánea afirmaban que su arte poseía esa potencia transformadora y, por tanto, estético política.

En primer lugar, comprendo a la danza contemporánea montevideana actual en la intersección de varios campos, uno de ellos el del arte contemporáneo⁶; y al arte no solo como un sistema de comunicación simbólica, sino también como un sistema de acciones intencionadas con capacidad de transformación (Gell, 1998), es decir, con espacio para la agencia. En cuanto a la estética, más que un orden de designación de lo bello, se trata de “un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones” (Rancière, 2014, p. 15). En segundo lugar, concibo lo político como corporal e incorporado, como especies de teorías corporeizadas de las relaciones sociales, por las cuales los cuerpos performan identidades individuales y colectivas (generizadas, de clase, comunitarias, entre otras). En ese performar, las reproducen, resisten o modifican,

6 No es posible extenderme aquí al respecto, pero esto tiene dos dimensiones: una histórica, en relación con la danza posmoderna estadounidense y su vínculo con las artes plásticas; la otra coyuntural, relacionada con el ingreso de la Licenciatura en danza, con marcado perfil contemporáneo y de investigación a la recientemente creada Facultad de Artes, ex Escuela Universitaria de Bellas Artes.

incluso suelen darse todas esas posibilidades en simultáneo (Leigh Foster, 1995; Cohen Bull, 1997). Las dimensiones material, cognitiva y sensible de los cuerpos son fundamentales para comprender la historicidad de la *hexis* corporal y del *habitus*, puesto que son el cruce nodal y sincrónico entre lo que solemos entender de modo separado como la mente y la corporeidad de los agentes (Bourdieu, 1998; Lambeck, 2010).

En un contexto de economía capitalista de los afectos y de reificación de las identidades, la micropolítica implica posibilidades de resistencia, reacción y libertad de experimentación. Es procesual y se la puede encontrar a partir de “[...] los agenciamientos que la constituyen, en la invención de modos de referencia, de modos de praxis. Invención que permita elucidar un campo de subjetivación y, al mismo tiempo, intervenir efectivamente en ese campo, tanto en su interior como en sus relaciones con el exterior” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 44). La micropolítica se puede agenciar en las líneas de fuga, que son acciones de reinención momentánea inmanentes al campo social. *Lato sensu*, según Deleuze y Guattari (2010), estas líneas pueden descontextualizar semánticamente y territorializar un flujo deseante de manera creativa. De todos modos, no son *per se* reterritorializantes, ni intrínsecamente transformadoras. Pueden continuar en flujos constructivos, pero también pueden reincorporarse a segmentos y significaciones fijas —o incluso totalizantes— de la estructura.

En relación específica con la danza, Lepecki (2006) plantea que tanto “la coreografía y la filosofía comparten [el] mismo interrogante político, ontológico, fisiológico y ético fundamental que Deleuze recupera de Spinoza y de Nietzsche: ¿Qué puede hacer un cuerpo?” (pp. 20-21). Nos invita así a pensar las relaciones entre la política, los cuerpos, las subjetividades, el movimiento y su potencia en pliegue. A la propuesta de coreopolítica —como un camino hacia una cinética de lo político— la describe como la “redistribución y reinención de cuerpos, afectos y sentidos mediante los cuales uno puede aprender cómo moverse políticamente, cómo inventar, activar, buscar o experimentar con un movimiento cuyo único sentido (significado y dirección) es el ejercicio experimental de la libertad” (Lepecki, 2016, párrafo 29).

PERFORMANCE, UNA PRIMA REVOLTOSA

Parfraseando la idea de que danza moderna y danza contemporánea son “primas hermanas” (Muñoz y Pérez, 2009), se podría decir que la/el *performance* es prima segunda. Esta es una familiar filogenéticamente más lejana y bastante más revoltosa. Entiendo a la *performance* como un área artística transdisciplinar o indisciplinada; por momentos, *des-generada*⁷; en ocasiones, conceptual y teórica; y, de manera habitual, explícitamente política. Los estudios de *performance* entienden esta dimensión comprometida desde la praxis, “más como postura de ruptura y desafío que como posición ideológica” (Taylor, 2011, p. 8). El cuerpo es el origen o una especie de materia prima, pero nunca se trata de un cuerpo únicamente biológico, natural, o individual, sino que es comprendido como el resultante de fuerzas, prácticas y devenires sociales. Por lo tanto, el arte del o de la *performance* se comprende a sí mismo/a con una inherente potencialidad de incidencia social (Taylor, 2011).

7 El uso de este término *des-generada* conjuga el alejamiento de las prácticas performáticas artísticas del encorsetamiento de los estilos y las maneras, así como también a través de la discusión —que aquí no es posible abordar— sobre si es “la *performance*” o “el *performance*”, una posible *desgeneración* más amplia. Al permitirnos jugar con lo femenino y masculino, se vislumbra lo permeable y flexible y la conexión con los temas sociales que se encuentra este arte.

No buscamos respuestas; simplemente hacemos preguntas impertinentes. En este sentido, para usar una vieja metáfora, nuestro trabajo podría consistir en abrir la caja de Pandora de nuestros tiempos, justo en medio de la galería, el teatro, la calle, o frente a la cámara de video, y dejar que surjan los demonios y dancen [...] (Gómez-Peña, 2011, p. 499).

Taylor nos dice también que en la *performance* es fundamental un “estar ahí” que se configura como la producción/reproducción de una memoria corporal siempre en vivo (Taylor, 2011). En el caso de la danza contemporánea uruguaya, según la artista e investigadora Silveira, las piezas de esta vertiente de la danza obligan al espectador justamente también a “estar ahí”, lo que genera una incompletitud que incomoda y vuelve el foco de la atención hacia la presencia. Así “la pregunta sobre la presencia pronto se traduce en una pregunta sobre la existencia y ese es quizás el asidero y el objetivo de gran parte de la producción de danza contemporánea actual: mostrar al ser en proceso, la existencia como un devenir continuo [...]” (Silveira, 2008, p. 30). Podemos preguntarnos entonces si en la danza existe esa memoria corporal en vivo a la que se refiere Taylor y qué es lo que trae consigo.

Para ello, es necesario retrotraernos a la década de los sesenta del siglo XX, en el contexto del Movimiento Contracultural de los EUA. Allí emergió el *Manifiesto del No* (Rainer, 1965, como se citó en Pérez, 2007). Para esa época, Rainer, con su manifiesto, ya había instado a bailarinas y bailarines a dejar atrás la repetición que el virtuosismo requería. De algún modo, invitó a problematizar y afectar las memorias corporales de la danza. Desafió a quienes se dedicaban a ella a otorgar un lugar más significativo a la presencia e intentar no seducir a espectadores mediante las clásicas y reiterativas “tretas del intérprete” (Rainer, 1965, como se citó en Pérez, 2007, p. 178). Esta misma coreógrafa propuso también limpiar las posturas y minimizar los movimientos con lo que llamó *task-like movement*. El mostrar a la danza como tareas (*tasks*) como un trabajo minimizaría el peso de una heredada aura romántica y modificaría también los sentidos, los significados y las afecciones imbricados en el movimiento y las corporalidades.

Treinta años más tarde, en otro contexto socio histórico de mayor intensificación capitalista y aceleracionismo estético (Shaviro, 2017), Lepecki redobló la apuesta para la danza contemporánea, el artista y antropólogo planteó que “la relación de la danza con el movimiento se esta[ba] agotando” (2006, p. 14) y propuso abandonar el paradigma del cuerpo moderno que se halla subsumido en un derroche quinesésico (Sloterdijk, 2006) invisibilizado por un extremo disciplinamiento social (Foucault, 2002). Así animó a la coreografía a “adentrarse en otros campos artísticos” como la/el *performance* (Lepecki, 2006).

A continuación, reseñaré un cruce un tanto singular entre danza contemporánea y *performance* que cristalizó durante mi trabajo de campo. Gracias a él pude conocer de cerca qué sucede cuando el derroche quinesésico de una danza heredera de la Modernidad se ve empujado hacia sus bordes disciplinares. Pude comprender qué le sucede a la danza cuando se intensifica lo procesual y el “estar ahí”, y qué efectos político estético subjetivantes puede esto agenciar en los cuerpos de la danza.

DANZA, PERFORMANCE Y CARTELES QUE NO MARCHAN

En el marco de mi participación observante en el taller, asistí a una breve formación en *performance* con una docente extranjera. En ella hicimos varios ejercicios, desde correr lo más rápidamente posible desde una esquina del salón hacia la otra, donde nos aguardaban todas las demás personas paradas, debiendo entregarnos al riesgo o dolor del inminente choque, hasta realizar una intervención en un centro comercial muy concurrido de la ciudad, sin haber obtenido ningún permiso y enfrentándonos a la perplejidad o censura de los guardias de seguridad. Durante los días en los que se desarrolló esta formación, la mayoría de las consignas fueron constantemente animadas desde la palabra hablada de la docente, en un tono muy desafiante. Otra de las actividades propuestas consistió en enfrentarnos paradas de a dos y sostenernos la mirada mutua durante unos 20 minutos. Ese mismo día se nos solicitó generar una pequeña pieza, y una compañera —notoriamente afectada por el ejercicio— eligió salir a la calle y circular por la acera mirando a los ojos y, a quien pasara, ella llevaba pegado en su ropa el cartel que se puede ver en la figura 1.

Algún transeúnte que pasaba esa tarde por la puerta del taller se detuvo o enlenteció su marcha, leyó el cartel, la miró y sonrió. Luego de esa acción, hicimos una pausa, nos reunimos y surgió un intercambio entre las asistentes que registré así en mi diario de campo:

Rosa pregunta cómo llevar estas acciones a la vida más cotidiana, cuando no podemos andar con carteles pegados en la ropa. Empiezo a comentar que para mí aunque no nos peguemos carteles, nuestro diario vivir es político. Inmediatamente, otra compañera me interrumpe un poco enojada y dice que no entiende eso de “lo político”. Seguidamente afirma que, a ella, por ejemplo, la *Marcha del Silencio* no le provoca nada (Calisto, 15 de mayo de 2015).

La Marcha del Silencio es la concentración en el espacio público que anualmente une más personas en Uruguay en reclamo de justicia por los detenidos desaparecidos en dictadura. En ella se portan carteles o velas mientras la multitud se desplaza silenciosamente durante unas 15 cuadras. El paralelismo que esta última compañera estableció de nuestra modesta práctica con dicha Marcha me dejó sin palabras y perdí capacidad de reacción.

[...] Enseguida otra compañera —que es profesora de filosofía— tomó la palabra y explicó que en la actualidad la lucha o los cambios con los que podemos contribuir son en modalidad micropolítica, desde las pequeñas acciones individuales en los espacios comunes, sin pertenecer a ningún movimiento. (Calisto, 15 de mayo de 2015)

En su exposición esta docente hizo eco de las ideas de Deleuze y Guattari (2004). Según estos filósofos, macropolítica y micropolítica coexisten. La primera conduce a la existencia de grandes aparatos políticos y estatales que no aseguran la libertad. Por el contrario, nos harían correr el riesgo de reproducir de manera acrítica, idealista y esencialista —como si fuesen propios— modelos de subjetividad que en realidad serían impuestos. De esta manera, se obtura el potencial deseante de las subjetividades y se limitan los flujos de cambio en los procesos colectivos. La micropolítica, en cambio, se juega en las relaciones sociales más próximas, más del “estar allí”. Puede darse en copresencia material o a través de alguna





► **Figura 1. Revolución es mirarse a los ojos**

Nota. Elaboración propia, Montevideo, 15 de mayo de 2015.

mediación tecnológica, pero debe afectarnos, debe haber proximidad o incomodidad, se da compartiendo el *estar* y el *hacer* del deseo del otro. Deleuze y Guattari (2004) entienden también que partiendo de allí es que se construyen, reconstruyen o cambian las subjetividades, que estas podrán —y deberán— ser parte de frentes macropolíticos. Sin embargo, el adoptar una conciencia micropolítica de las subjetividades deseantes es condición excluyente de un cambio que realmente modifica la estructura represiva y desigual del capitalismo (Guattari y Rolnik, 2006).

Volver al cartel, que en principio fue un objeto de una acción performática (que ni siquiera era una “acción acabada”, sino una breve prueba o ensayo), nos terminó conduciendo a una discusión que ahora comprendo como un acontecimiento micropolítico, en el que se pusieron en tensión diferentes subjetividades. Una compañera con ideas y vivencias diferentes a las de la mayoría de las demás y con un ánimo (o deseo) opositor; una profesora de filosofía; las “preguntas impertinentes” de la *performance* devenidas en las constantes provocaciones de la docente; lo que la Marcha del Silencio (que se realizaría en un par de días) evocaba en mí y otras compañeras. Este encuentro o cruce de subjetividades, emociones y deseos habilitó un cierto devenir y no otro. Entiendo que allí se condensó el potencial de incomodar de la danza contemporánea, esta vez ya no en un plano escénico, sino en su dimensión de práctica social. El encuentro con la *performance* produjo una incomodidad, que nos modificó de manera modesta pero novedosa a algunas de nosotras. Éramos una decena de personas con mucho en común: todas mujeres, de mediana edad, pertenecientes a la clase media, con alguna trayectoria profesional, y solo una tenía algún rasgo afrodescendiente; pero también teníamos diferentes posturas político-ideológicas, formaciones teóricas, estilos comunicativos y deseos. Este pequeño acontecimiento micropolítico afectó nuestras subjetividades: preguntándose cómo cambiar algunas prácticas cotidianas, como en el caso de Rosa; aceptando nuevos argumentos, como la compañera que inicialmente se enojó y dijo no entender; encontrando un espacio público fuera de la escuela en el que legitimar su postura teórico-política, como

le sucedió a la profesora de filosofía; o, como en mi caso, obligándome a preguntarme qué resortes afectivos y conceptuales no me permitieron reaccionar rápidamente ante la crítica a una marcha por los derechos humanos de la que suelo participar todos los años.

En cuanto al cartel y su deriva, días después de que la formación hubiese terminado, reaparecieron. En su reingreso a la escena de mi trabajo de campo, lo encontré pegado en la puerta de la heladera⁸ del comedor del taller; había sido intervenido de una manera bastante significativa. Alguien decidió agregar unos signos de interrogación y se había transformado en una pregunta. Ahora decía: ¿REVOLUCIÓN ES MIRARSE A LOS OJOS? Como todo objeto construido en una relación social, la vida de este cartel no fue efímera. Evidentemente, como nadie tomó la decisión de llevárselo, destruirlo, o desecharlo, su “biografía cultural” *lato sensu* se prolongó (Kopytoff, 1991). Según Gell, los objetos artísticos no son simples emergentes de las relaciones sociales, sino que también poseen agencia; los objetos se funden con personas en virtud de la existencia de relaciones sociales entre las personas y las cosas, y entre las personas y las personas vía las cosas (1998, p. 12). En este caso, las relaciones, los significados y las tensiones puestos en juego en la *performance* y a partir de ella se agenciaron y reconstruyeron en este objeto. Asimismo, él fue el medio en el que esas tensiones se resignificaron vía otras relaciones sociales. El cartel, con su frase ahora convertida en pregunta, permaneció unos días en la puerta de la heladera a la vista de las personas que circulaban por el taller. Pude presenciar muchas de sus reacciones. Algunas personas ni siquiera repararon en el cartel, pero otras leyeron la pregunta y la comentaron, algunas se sintieron movilizadas, intercambiaron ideas al respecto, discutieron, e inclusive —transcurridos unos días más— volvieron a intervenirlo con respuestas de *SÍ* y *NO*.

El pequeño cartel fue producto de una práctica performática que es constitutivamente corporal. La compañera que lo produjo lo incluyó en un ensayo en el que lo central era llevarlo pegado en su cuerpo por la calle y mirar a los ojos a quienes pasaban. Asimismo, ella llegó a ese “producto” artístico performático luego de haber pasado por el ejercicio de mirar a los ojos por larguísimo rato a otra compañera. Con este ejercicio, miró con sus ojos —parte de su anatomía—, pero también lo hizo “mirando corporizadamente”, no simplemente viendo (Csordas, 2010). Su cuerpo y el artefacto cartel generaron algo que es difícil de diferenciar analíticamente, ambos produjeron el microacontecimiento en un hacer en conjunción. Desde la teoría corpomedia, cuerpos, artefactos e imágenes son inseparables. Se entiende que las imágenes interfieren (afectan) la constitución de la subjetividad movilizandole diferentes posibilidades del cuerpo de reaccionar (afectar). Más que los artefactos en sí, se destacan los modos de cómo uso esas imágenes, lo que puedo hacer, inventar y proponer con ellas (Berté, 2015, p. 11). La imagen de la mirada, el cartel, las miradas sobre el cartel y sus palabras ingresaron en un flujo significativo y corpóreo que excedió las instancias pedagógicas/artísticas de los días de la formación.

Que se enuncie el término “revolución” y se confronten ideas políticas tan significativas como las que se intercambiaron con respecto a la Marcha del Silencio no es algo habitual en el ámbito de las escuelas de danza de Uruguay y no lo fue durante todo mi año de trabajo de campo. Volviendo a la distribución de lo sensible como estético-política del arte, entiendo que estas posibilidades de encuentro, desencuentro, discusión y reflexión que se den es un

8 La heladera o nevera se encuentra en el comedor del taller, este es el espacio de encuentro y circulación por excelencia de la institución. Se encuentra contiguo al pequeño hall de ingreso, es visible desde diferentes lugares y las/los alumnas/os suelen sentarse allí a comer algo o tomar agua o un té entre clase y clase.

potencial de la danza contemporánea que otras disciplinas (o vertientes como la danza moderna), las cuales exigen un código estético-práctico y una metodología mucho más cerrada, no poseen. Que en la danza contemporánea se entiendan como válidas las hibridaciones con otras disciplinas abre oportunidades que redundan no solo en lo escénico, sino también en todo su alcance como campo de interacción social. En este caso, gracias a lo hecho *en* y acontecido por la formación en *performance*, esa estético política se agenció en nuestros cuerpos. Se vieron afectados y se generó la tensa conversación entre algunas de las que estábamos allí, el diálogo no arribó en el momento a grandes conclusiones; no obstante, nos expuso a todas a realidades, ideologías políticas y concepciones de la escena *otras*, diferentes de las nuestras, y nos afectó causándonos enojo, desconcierto, mutismo, o rebeldía en nuestros cuerpos. Esta pieza o ensayo “del cartel” logró, a través de una cadena significativa compleja, interpelarnos. Más aún, logró interpelar a quienes se cruzaron después con la afirmación y la transformaron en una pregunta y sus subsiguientes respuestas, lo que constituyó una línea de fuga hacia el campo mayor de la danza contemporánea montevideana.

Si bien son espectacularmente modestos, este tipo de productos escénicos tienen la capacidad de exceder la simbólica cuarta pared de los escenarios y las cuatro paredes materiales de las salas montevideanas. El “pequeño acontecimiento del cartel” —tal como lo llamé— entendido como micropolítico no se situó estrictamente en el “[...] nivel de la representación, sino en el nivel de la producción de subjetividad [...] modos de expresión que pasan no sólo por el lenguaje, sino también por niveles semióticos heterogéneos” (Guattari y Rolnik, 2006, p. 42).

AMASAR LA INDETERMINACIÓN

Durante mi trabajo de campo, participé de los encuentros del proyecto Lamasa, integrado por varios artistas que frecuentaban el taller. Esta propuesta se venía llevando adelante desde 2013 en la calle u otros espacios públicos, como ferias vecinales. Se trata de un grupo de unas diez personas, que ha ido variando con el tiempo y no se considera un elenco, que asiste a las acciones cuando se puede. La intervención consiste en ocupar un espacio moviéndose todos bastante juntos, a veces haciendo sonidos indescifrables, pero todo a partir de consignas muy simples que alguien va diciendo o iniciando con el movimiento. Llevan las cabezas cubiertas por unas coloridas bolsas de tela, cuya finalidad es borrar las identidades individuales. En las intervenciones callejeras se permite sumarse a quien lo desee, cubriéndose el rostro o no. A estas acciones que a veces son planificadas, a veces si están las “capuchas” a mano son más espontáneas, sus practicantes le llaman “amasar”. Se invitan entre ellos y a los demás a amasar. En concordancia con el borramiento de los rostros y nombres, el colectivo tampoco se presenta bajo la dirección de nadie. La idea de presencia o de “estar ahí” en *Lamasa* coincide con la ya reseñada en el apartado sobre *performance*. Y, con respecto a lo político, *Lamasa* se presenta así:

Somos una masa de individuos donde la diferencia entre nosotros se diluye en pos de un presente común, trabajamos a partir de buscar un estado de la presencia alterado. Construimos una densidad a partir de una proxemia íntima, un contacto indiscriminado en pos de la unidad general, contacto de los cuerpos físicos, mentales, afectivos, que asumen los misterios. En *Lamasa* los límites se diluyen, aparece un organismo en el que los integrantes se tocan, sin importar “el quién y el

cómo” particular, está en continuo movimiento y transformación, las decisiones son asumidas desde una inteligencia que emerge del accionar colectivo en un tiempo y espacio particular. Lamasa nos permite entregarnos a un fluir grupal que está por encima del individual y juntos llegar a la inestabilidad de las pulsiones (Garat et al., 2015, p. 172).

Estuve participando de los encuentros de investigación semanales —tal como el colectivo los llama— durante algunos meses de 2015. Me encontré con un grupo de bailarinas y bailarines de danza contemporánea, algunos aficionados y un par de docentes y estudiantes de filosofía. Si bien varios de esos encuentros se terminaron con charlas sobre lo vivido, las dos o tres horas eran casi todas dedicadas a actividades físicas sin dialogar, o a veces con consignas de habla muy concretas. Siempre comenzábamos corriendo en círculo en el salón durante una hora. Después del primer o segundo día que fui registré en mi diario lo siguiente:

Corrimos una hora en círculo, y después otra hora hablando, pero como un soliloquio, y terminamos hablando como en lenguas. Al finalizar el encuentro quise comentar la similitud que hallaba entre lo vivido y la propuesta de antropología fenomenológica de los cuerpos que propone Thomas Csordas, pero no me fue sencillo hablar. Ya lo ha-



▲ *Figura 2. Lamasa en la Avenida 18 de Julio*

Nota. Lamasa, Ama 18 de julio [Fotografía]. <https://federicafolco.com/obras/lamasa/>

bía dicho antes otra participante: “cuesta ordenar las ideas después de Lamasa”. Sin embargo, sentí también que después de eso nos empezamos a comunicar entre nosotros de otra manera. Cinco o diez minutos antes de terminar, se dio como otra comunión, creo que se anularon o suprimieron ciertas estructuras, aún no lo tengo claro. Inclusive en ese rato entró al salón quien controlaba los horarios del instituto que nos alojaba a avisarnos algo, llegó a decir algunas palabras, pero ninguno de nosotros —que estábamos corriendo—le prestó atención y se fue. [...] En mi caso, en esa larga corrida, mirar para abajo, con los ojos casi cerrados como en el budismo, fue lo que me ayudó a abstraerme. Después de eso sentí que la mimesis venía de otro lado. No sé de dónde, pero sentí lo mántrico que ellos han mencionado (“mántrico” es para mí un término nativo de Lamasa) (Calisto, 2 de julio de 2015).

Esta consigna de correr tanto tiempo en círculo es una práctica completamente ajena al entrenamiento de la danza contemporánea montevideana. Más aún correr hablando; por lo tanto, lleva a sensaciones de cansancio, mareo u otras que son novedosas a nivel propioceptivo. Para poder continuar corriendo, o para hacerlo de modo más cómodo, se van probando de manera más o menos consciente técnicas corporales (como entrecerrar los ojos). La atención y la percepción se vuelcan a esas sensaciones que nos toman por sorpresa. Por ello, no pudimos prestar atención a quien entró al salón a avisarnos algo. Asimismo, aunque no estuviésemos corriendo, el foco de la atención y percepción ya habían sido previamente dislocados; por ello, en la ronda final, nos costó expresar nuestras ideas. Volver a instalar la atención en la modalidad que requiere un intercambio lingüístico dialógico habitual llevaría un lapso que aún no había transcurrido.

Tanto en el discurso que el grupo de Lamasa promulga, como en su práctica concreta, hay una tendencia hacia lo prerreflexivo (Novack, 1990), preobjetivo (Csordas, 2010) o antepredicativo (Merleau-Ponty, 1993). Entiendo que el diluir o lograr borrar las “reglas del juego” de la estructura de los movimientos conocidos y del lenguaje habitual nos llevaría a una corporalidad que podríamos denominar “puramente somática”, en la que todos/as somos más iguales y, por lo tanto, nos podemos fundir. Esto no es explícitamente entendido así por parte de todos quienes participan; sin embargo, es comprendido luego de atravesar la experiencia desde la perspectiva fenomenológico-antropológica enactiva a la que me adscribo. Lo “mántrico” se asemeja a otros, como el Om del Sai Baba, una práctica performática que a través de la voz hace vibrar al cuerpo todo y lo liga con el entorno en un “brevísimos momento de intersección de los circuitos mundano y corporal [...] donde el cuerpo del devoto se hace ‘carne con el mundo’” (Puglisi, 2011, p. 31). *Lamasa* intenta extender en el tiempo ese estado somático de conexión y, para ello, apela a repeticiones prolongadas de ciertas articulaciones del habla o simplemente fonéticas. Se suelen proponer consignas como esta:

Hoy deconstruimos la palabra “miércoles” mientras nos movíamos en cuatro patas (cuadropedia manos-pies). Entre otras cosas que hicimos con dicha palabra, nos salió separarla en sílabas. Después alguien notó que separar en sílabas es una costumbre que tenemos incorporada y de qué modo eso afloró casi automáticamente (Calisto, 1 de junio de 2015).

Sea separando en sílabas, estirando algunos sonidos específicos como ciertas vocales o consonantes, o repitiendo otros, lo cierto es que en general se llega a ese estado mántrico. Al producir dichos sonidos prerreflexivamente coordinados, ocurre un fenómeno similar al hablar en lenguas religiosas. Csordas, antropólogo que estudió el fenómeno de la glosolalia en grupos pentecostales, explicó que el habla de una de estas lenguas no se debe considerar en su dimensión estrictamente semántica o como representación del pensamiento, sino como un acto corporizado. Se debe entender como un estilo, o como unos gestos articulatorios y acústicos, o fonéticos; en otras palabras, se debe considerar que la voz es producida desde la articulación del aparato fonador, como técnicas corporales (Mauss, 1979) y como modos somáticos de atención (Csordas, 2010). Estos pueden resultar novedosos o rupturistas, pero no por ello dejan de encontrarse dentro del cauce de la cultura en la que surgen. Emanan en entornos compartidos corporizadamente, en los que podemos leer lógicas *otras*, pero que no por ello son instintivas. Se encuentran por fuera del disciplinamiento y la hegemonía, pero son parte de un cierto ser-en-el-mundo humano (Merleau-Ponty, 1993). Así se corre el pesado manto del discurso y se genera la posibilidad de observar cambios culturales creativos, disolviendo unas estructuras para poder facilitar la emergencia de otras (Csordas, 1990, pp. 24-25).

Así como la lengua vernácula viabiliza y es el *embodiment* del pensamiento verbal, la glosolalia viabiliza y es el *embodiment* del pensamiento no verbal. El habla vernácula es “ponerlo en palabras”; el habla glosolalica es “ponerlo en imágenes”. En la glosolalia la experiencia física de articulación (*parole*) entra en equilibrio con la experiencia intelectual del lenguaje (*langue*). Debería cuestionar que no se trata de que el cuerpo y la mente se fundan en el habla glosolalica, sino que el habla sucede en el momento fenomenológico previo a la distinción entre cuerpo y mente (Csordas, 1990, p. 26).

En ese momento, el “significado” del hablar en lenguas se aprehende de manera inmediata y sincrónica entre todos los presentes y se puede llegar a un estado de *communitas*. Esto demostraría la existencia de cuerpos inteligentes que también son habitantes de un mundo de sentidos (Csordas, 1990). Cuando algo de todo lo hablado en lenguas se puede verbalizar en el idioma vernáculo, se comprende que este hablar “raro” es útil para el “proceso cultural de auto-objetivación” y no es simplemente un estado de ensoñación o vaciamiento de la conciencia (Csordas 1990). En esa fase que se da a *posteriori*, se ingresa la experiencia en un régimen de decibilidad (Rancièrè, 2014) y la potencia política se pone en evidencia. Los pasajes de un estado a otro en este tipo de procesos (*lato sensu*, de tipo ritual) suelen producir shocks (Turner, 1986; Jackson, 2010), pero es allí es que se puede llegar a objetivar la experiencia y a reconocer los márgenes de indeterminación (Turner, 2002). Este tipo de espacios que las artes escénicas propician son espacios liminales; son tiempo-espacios donde se corta momentáneamente con los comportamientos estructurantes de la cotidianidad, las costumbres y las tradiciones y se abre un espacio de *communitas* o *comunalidad*, sin jerarquías y con reglas otras.

Propongo que en ese espacio-tiempo de liminalidad se experimenta un pasaje de la coreopolítica a la coreopolítica. La primera consiste en movimientos incapaces de “romper la interminable reproducción de una circulación de subjetividad consensual impuesta en donde ser es encajar en un patrón precoreografiado de circulación, corporeidad y pertenencia” (Lepecki, 2016, párrafo 29). Por su parte, la coreopolítica no deja de tener un plan, pero existe por la experimentación y la libertad, es colectiva y reiterativa en el sentido de que persiste en

la búsqueda de lo creativo y lo deseante. Es una coreografía como “disposición de movimientos y cuerpos planeada [pero] disensual y no policiada [que] se convierte en la condición de posibilidad para que lo político emerja” (Lepecki, 2016, párrafo 43).

Considero que *Lamasa* responde a un “deber ser” del propio campo de la danza contemporánea montevideana actual que se promulga a sí misma como un arte que cuestiona las leyes de su disciplina y de la sociedad. No obstante, a diferencia de otros proyectos que presencié y experimenté durante mi trabajo de campo, responde también al llamamiento de Lepecki (2006) de abandonar el derroche cinético y poner en juego la dimensión política del movimiento y los cuerpos. *Lamasa* persiste en algunos planteamientos deconstructivos, pero, sobre todo, se apoya en una temporalidad dislocada por la progresión no linealmente diacrónica que la supresión del lenguaje habilita y que hace que cada instante sea “amasar” un nuevo comienzo (Csordas, 1990, p. 28). Se abren así espacios iterativos que son de por sí espacios de deconstrucción-construcción social de la acción (Butler, 2002).

UNA DANZA QUE ABRE O LAS FUGAS POR AMASAR

Al profundizar la mirada etnográfica, pude observar la emergencia de ciertos devenires y acontecimientos en los que la dimensión estético-política de la danza contemporánea montevideana quedó al descubierto. En tanto exista algún tipo de intencionalidad o programa que les impulse hacia lo indeterminado, los cuerpos muestran su capacidad de agencia. Estas prácticas pueden incidir tanto sobre las condiciones estructurales escénicas como sobre las percepciones y subjetividades de las personas que la practican.

En ciertas propuestas que entiendo como coreopolíticas surge justamente la inquietud acerca de qué lugar tienen lo político, lo colectivo y la transformación en la danza. También, se encuentran algunas practicantes que intentan volver estos aspectos parte consciente o explícita de su práctica. En experiencias del tipo de las que se repasaron aquí se visualizan líneas de fuga de flujos políticos cuyo devenir dependerá de los posicionamientos a futuro de sus agentes. Qué tan radicalmente revolucionaria puede ser una técnica corporal como mirarse a los ojos con otra persona es algo que no se podría responder a menos que la práctica se expanda hacia otros entornos sociales de manera no tradicional, ni reproductivista, ni policiada (Foucault, 2002), pero sí más planificada. Como hallazgo principal de la investigación aquí repasada, se puede afirmar que existen practicantes de danza contemporánea que desbordan la *doxa* y el “deber ser”, y materializan en experiencias concretas comunalidades y formas de hacer otras. Estas se hallan por fuera de las lógicas heredadas de la coreografía, de los modos expresivos propios de la racionalidad moderna y de las subjetividades hegemónicas de la contemporaneidad.



REFERENCIAS

- Calisto, E. (2014). *Técnicas de investigación en antropología social y cultural*. [Examen de la materia homónima entregado en el marco de la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay].
- Calisto, E. (2015). *Apuntes sobre la Marcha del Silencio* [Diario de campo].
- Calisto E. (28 de mayo de 2021). *Viajando en una casarrodante. Breve gira etnográfica por las palabras y los cuerpos que hacen a la danza contemporánea montevideana y su potencia*. (Tesis de licenciatura en Ciencias Antropológicas, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay).
- Calisto, E. (2022). La danza es como la vida pero salís modificada. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano - Series Especiales*, 10 (2), 99-113. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7692223>
- Calisto, E. (2023). *En la primavera de la danza se consagran las palabras. Una mirada etnográfica sobre la textualidad de las bailarinas montevideanas*. [Manuscrito inédito].
- Belbussi, A. (s.f.). Belbussi Figueroa, Adriana. *Archivo X. Artistas Uruguayxs*. <http://archivox.uy/artista/belbussi-figueroa-adriana/>
- Berté, O. (2015). *Dança contempop. Corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se*. Editorial da UFSM.
- Bourdieu, P. (1998). *La Distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Paidós.
- Citro, S. (Coord.). (2010). *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Cohen Bull, C. (1997). Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures. En J. Desmond (Ed.), *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance* (pp. 269-288). Duke University Press.
- Crossley, N. (2004). The Circuit Trainer's Habitus: Reflexive Body Techniques and the Sociality of the Workout. *Body and society*, 10 (1), 37-69. <https://doi.org/10.1177/1357034X04041760>
- Csordas, T. (1990). Embodiment as a Paradigm for Anthropology. *Ethos*, 18 (1), 5-47. <https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010>
- Csordas, T. (2010). Modos Somáticos de Atención. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos Plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 83-104). Biblos. P.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Garat, V.; Guerra, C. y Naser, L. [Coord.]. (2015). *El libro de la danza uruguaya*. Hum.
- Gell, A. (1998). *Art and agency. An Anthropological Theory*. Oxford University Press.

- Gómez-Peña, G. (2011). En defensa del arte del performance. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 490-520). Fondo de Cultura Económica.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Traficantes de Sueños.
- Guber, R. (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Grupo Editorial Norma.
- Islas, H. (1995). Del cuerpo considerado como instancia organizadora de la historia: codificación cultural de las técnicas del cuerpo. En H. Islas (Ed.), *Tecnologías corporales: Danza, cuerpo e historia*. DR.
- Jackson, M. (2010). Conocimiento del Cuerpo. En S. Citro (Coord.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos* (pp. 59-82). Biblos.
- Kesselring, R. (2015). Moments of Dislocation: Why the Body Matters in Ethnographic Research. *Basel Papers on Political Transformations*, (8). <http://edoc.unibas.ch/42990/>
- Kopytoff, I. (1991). La biografía cultural de las cosas. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías* (pp. 89-122). Grijalbo.
- Lambeck, M. (2010). Cuerpo y mente en la mente, cuerpo y mente en el cuerpo. En S. Citro (Ed.), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Biblos.
- Leigh-Foster, S. (1995). *Coreographing History*. Indiana University Press.
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la Danza. Performance y Política del Movimiento*. Universidad de Alcalá.
- Lepecki, A. (6 de julio de 2016). Coreopolítica y coreopolítica o la tarea del bailarín. *Nexos*. <https://cultura.nexos.com.mx/coreopolicia-y-coreopolitica-o-la-tarea-del-bailarin/>
- Marcus, G. (2001). Etnografía en/del sistema mundo. El surgimiento de la etnografía multilocal. *Alteridades*, 11(22), 111-127. <https://www.redalyc.org/pdf/747/74702209.pdf>
- Mauss, M. (1979). *Sociología y Antropología*. Tecnos.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta De Agostini.
- Mora, A. (2012). *El cuerpo en la danza: Una etnografía sobre la formación en danzas clásicas, danza contemporánea y expresión corporal*. Editorial Académica Española.
- Muñoz, P. y Pérez, E. (2009). *Primas Hermanas. Proyecto de investigación en danza moderna y contemporánea*. Comisión Sectorial de Investigación Científica.
- Novack, C. (1990). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press.
- Pérez, S. (2007). Reseña de Yvonne Rainer. The Mind is a Muscle de Catherine Wood. *Aisthesis*, (43), 175-179. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163219835012>



- Puglisi, R. (2011). La performance del Om en grupos Sai Baba argentinos. *Sociedad y Religión*, XXI, (36), 9-36. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387239040002>
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo.
- Reed, S. (1998). The Politics and Poetics of Dance. *Annual Review of Anthropology*, 27, 503-32. <https://doi.org/10.1146/annurev.anthro.27.1.503>
- Restrepo, E., & Rojas, A. (2010). *Inflexión decolonial*. Instituto Pensar.
- Segato, R. (2004). *Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos universales*. Serie Antropológica.
- Shaviro, S. (2017). Estética aceleracionista: ineficiencia necesaria en tiempos de subsunción real. En F. Berardi (Ed.), *Aceleracionismo. Estrategias para una transición hacia el postcapitalismo* (pp. 167-180). Caja Negra.
- Silveira, C. (2008). Usted está aquí. Reflexiones en torno a la 'creación de sentido' en danza contemporánea. En A. Arigón (Corr.), *Cuerpo y objetos* (pp. 19-31). Dirección Nacional de Cultura – Ministerio de Educación y Cultura.
- Sklar, D. (2000). Reprise: On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, 32 (1), 70-7. <http://www.jstor.org/stable/1478278>
- Sloterdijk, P. (2006). *Esferas III. Espumas. Esferología plural*. Siruela.
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). Fondo de Cultura Económica.
- Turner, V. (1986). Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. En V. Turner y E. Bruner (Eds.), *The anthropology of experience* (pp. 33-44). University of Illinois Press.
- Turner, V. (2002) La antropología del performance. En I. Geist y V. Turner (Comp.), *Antropología del ritual* (pp. 103-144). Publicaciones del Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Vallejos, J. (2021). Historicidad, sincronía y activismo de lo sensible: el Congreso Escena Política. *Aisthesis*, (69), 37-60. <https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n69/0718-7181-aisthesis-69-0037.pdf>
- Wacquant, L. (2015). For a Sociology of Flesh and Blood. *Qual Sociol*, (38), 1-11. <https://link.springer.com/article/10.1007/s11133-014-9291-y>



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

Estefanía Otaño

NOTA SOBRE LA AUTORA

Estefanía Otaño 

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

Recibido: 30/05/2023

Aceptado: 08/08/2023

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

RESUMEN

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

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

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

RESUMO

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

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

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

ABSTRACT

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

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



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

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

Sofía López Fleming, *Lo poco que me importa*

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

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

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

MONÓLOGO: CUERPO SOLO Y FORMA DISCURSIVA DE LO ÍNTIMO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

DOLOR Y LENGUAJE: POTENCIA POLÍTICA EN LA PRÁCTICA DRAMATÚRGICA

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

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

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

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

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

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

MONÓLOGO: UNA INTIMIDAD EXPUESTA, UNA HERIDA ABIERTA

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

Sofía López Fleming, *Si te viera tu padre*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

APAGÓN (López, 2018a, p. 5)

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

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

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

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



▲ **Figura 1. Actriz y escenografía**

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

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

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

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

PRIMERO ESTUVO EL DOLOR

ESTE DOLOR ACÁ EN EL PECHO

PERO ANTES DE QUE HUBIERA PECHO ESTUVO EL DOLOR

YO ME FUI CONSTRUYENDO ALREDEDOR

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

PARA DARLE DE COMER

PERO HOY ESTOY CANSADA

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

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

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

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

Tengo un tesoro y muero por compartirlo.

Encontrar un lugar en el otro.

No cualquier lugar,

ese lugar

el del tesoro compartido,

¿Entendés? (...)

Esa complicidad

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



▲ *Figura 2. Personas en movimiento*

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

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

DOLOR COMPARTIDO: ÉTICA Y REPRESENTACIÓN EN EL MONÓLOGO

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

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

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

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



REFERENCIAS

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

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

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

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

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

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

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

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



FICHA TÉCNICA

SI TE VIERA TU PADRE

ARGENTINA – Espacio Casa Sofía, Buenos Aires.

Estreno

Octubre, 2018

Dramaturgia, dirección, interpretación y collage

Sofía López Fleming

Producción de arte y proyecciones

Alejandro Griggio

Asistentes en escena

Victoria Varas, Estefanía Otaño

Asistencia de dirección

Victoria Varas

Diseño, operación de luces y asistencia técnica

Estefanía Otaño

Asistencia técnica en ensayos

Jazmín Perfetti

En video de fiesta

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

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


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

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

Djalma Thürler
Duda Woyda

NOTA SOBRE LOS AUTORES

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

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

Recibido: 14/05/2023

Aceptado: 27/06/2023

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

RESUMEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CUANDO EL CUERPO OCUPA LA LETRA

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

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

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

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

TABLA 1*Teatroextendido*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Para la actriz Mariana Moreno (2020):

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

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

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

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

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

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

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

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



REFERENCIAS

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

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



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



FICHA TÉCNICA***UNA MUJER IMPOSIBLE***

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

Estreno

2017

Compañía

ATeliê voadOR

Texto y dirección

Djalma Thürler

Interpretación

Mariana Moreno

Asistente de dirección

Duda Woyda

Diseño de iluminación

Marcus Lobo

Dirección artística

José Dias

Vestuario y maquillaje

Luiz Santana

Dirección musical

Roberta Dantas

Diseño visual

Giovani Rufino

Locución

Jackson Costa



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

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

Estreno

2016

Compañía

ATeliê voadOR

Texto

Djalma Thürler

Dirección

Marcus Lobo y Rafael Medrado

Interpretación

Duda Woyda

Ayudante de dirección y diseñador de iluminación

Marcus Lobo

Dirección artística

José Dias

Dirección musical

Roberta Dantas

Operación de luces y montaje

Marcus Lobo

Operación de sonido

Rafael Medrado

Diseño visual

Giovani Rufino



FICHA TÉCNICA

TRES CIGARRILLOS Y LA ÚLTIMA LASAÑA

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

Estreno

2016

Compañía

ATeliê voadOR

Texto

Victor Navas y Fernando Bonassi

Dirección

Djalma Thürler

Interpretación

Rafael Medrado

Dirección artística

José Dias

Diseño de iluminación

Marcus Lobo

Dirección musical

Roberta Dantas



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

Nicolás Perrone

NOTA SOBRE EL AUTOR

Nicolás Perrone 

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

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 01/09/2023

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

RESUMEN

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KAMAR Y SU POÉTICA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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



▲ *Figura 2. Kermesse (2004). Kamar.*

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

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

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

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

IMÁGENES DE LA HERIDA. SOBRE NOSOTRAS EN EL ESPEJO

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

CONCLUSIÓN

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

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

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

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



REFERENCIAS

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



FICHA TÉCNICA

NOSOTRAS EN EL ESPEJO

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

Estreno

28 de julio de 2014

Dramaturgia y actuación

Miriam Corzi

Dirección artística

Daniel Acuña Pinto

Montaje, utilería y vestuario

Kamar, teatro de la luna

Fotografía

Ismael Fuentes Navarro

Asesoramiento en la temática


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




O TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO COMO POSSIBILIDADE PARA PRÁXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UMA ANÁLISE SOBRE O ESPETÁCULO *IDA*

Bianca Camila de Andrade Silva
Luciana Dadico

NOTA SOBRE LAS AUTORAS

Bianca Camila de Andrade Silva 
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Correo electrónico: biancac.andrades@gmail.com

Luciana Dadico 
Universidade de São Paulo (USP), Brasil
Correo electrónico: ludadico@usp.br

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 29/08/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.009>

RESUMO

A partir do constante crescimento de grupos de teatro negro na cidade de São Paulo e outras capitais brasileiras, faz-se necessário investigar o impacto de suas produções e organizações em perspectivas estética, política e cultural. Desde *Abdias do Nascimento*, o teatro negro brasileiro propôs-se a refletir sobre sua identidade, característica que se mantém com diferentes demandas e prismas. O objetivo deste artigo é analisar o espetáculo contemporâneo *IDA*, obra que tematiza a identidade da mulher negra brasileira, considerando suas fragmentações e intersecções. Como resultado, espera-se oferecer uma melhor compreensão sobre as disputas identitárias nas artes cênicas, bem como às possibilidades estéticas e políticas do teatro negro enquanto práxis crítica interseccional.

Palavras-chave: teatro negro, interseccionalidade, estética, identidade, estudos culturais

EL TEATRO NEGRO CONTEMPORÁNEO COMO POSIBILIDAD DE PRAXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UN ANÁLISIS DEL ESPECTÁCULO *IDA*

RESUMEN

Debido al constante crecimiento de los grupos de teatro negro en la ciudad de São Paulo y en varias capitales del país, es necesario investigar el impacto de sus producciones y organizaciones en las perspectivas estética, política y cultural. Desde *Abdias do Nascimento*, el teatro negro se ha propuesto reflexionar sobre su identidad, característica que se mantiene hasta hoy con distintas demandas y prismas. El objetivo del artículo es analizar el espectáculo teatral contemporáneo *IDA*, una obra que centraliza la identidad de la mujer negra brasileña considerando sus fragmentaciones e intersecciones. Como resultado, se espera ofrecer una mejor comprensión de las disputas identitarias en las artes escénicas, y de las posibilidades estéticas y políticas del teatro negro como praxis crítica interseccional.

Palabras clave: teatro negro, interseccionalidad, estética, identidad, Estudios Culturales

CONTEMPORARY BLACK THEATER AS A POSSIBILITY OF INTERSECTIONAL CRITICAL PRAXIS: AN ANALYSIS OF THE PLAY *IDA*

ABSTRACT

Since the Brazilian black theater groups are growing up in cities such as São Paulo and other capitals from Brazil, it becomes necessary to investigate the impact of their productions and organizations in aesthetic, political, and cultural perspectives. In the work of *Abdias do Nascimento*, black theater used to be proposed as a way to reflect on its identity. This characteristic remains until the present with different demands and prisms. The aim of this paper is to analyze the contemporary play *IDA*, a work that has the identity as theme for the Brazilian black women, considering identity in its fragmentations and intersections. As a result, it is expected to offer a better understanding of both the political and aesthetic possibilities of contemporary black performing arts, especially in the face of identity disputes as intersectional critical praxis.

Keywords: black theater, intersectionality, aesthetics, identity, cultural studies



O TEATRO NEGRO CONTEMPORÂNEO COMO POSSIBILIDADE PARA PRÁXIS CRÍTICA INTERSECCIONAL: UMA ANÁLISE SOBRE O ESPETÁCULO *IDA*

A escolha do espetáculo *IDA* como objeto de análise visa debater questões referentes à identidade da mulher negra, tematizadas na obra do Coletivo Negro. Idealizado por uma atriz negra, o espetáculo *IDA* une estética, política e identidade delineando diferentes categorias identitárias da mulher negra a partir da trajetória da personagem *Ida*.

A principal motivação para esse estudo foi a identificação como mulher negra localizada no mesmo espaço sociorracial da protagonista, considerando a necessidade de refletir sobre a importância deste espetáculo no âmbito político-cultural. *Ida* é a primeira mulher da sua família a concluir a graduação, a primeira geração a não ter que trabalhar como empregada doméstica. Entretanto, a cada passo da sua trajetória, ela encontra diferentes contextos racistas com os quais precisa lidar. A história de *Ida* é a história de milhares de mulheres negras brasileiras contemporâneas oriundas de gerações de mulheres escravizadas e exploradas no serviço doméstico, desprovidas de direitos trabalhistas, abusadas e violentadas, que, no lugar de mães, mulheres e negras, resistiram para que chegássemos até aqui, na possibilidade de questionamento.

A pergunta orientadora desta pesquisa foi: Qual é a potência do protagonismo de histórias de mulheres negras para o teatro negro? Primeiramente, analisamos o contexto histórico do espetáculo. Em seguida, adentramos em seu enredo, buscando compreender o que as cenas debatem, rebatem, questionam, afirmam ou modificam, identificando, também, com quais autores a peça dialoga. Realizamos uma reflexão sobre a estética do espetáculo e as estéticas do movimento de teatro negro. A partir disto, por meio do conceito de interseccionalidade, desenvolvemos uma análise propondo interpretar o espetáculo *IDA* como uma possibilidade de práxis crítica interseccional.

As escolhas durante o processo de pesquisa ocorreram delineadas pela própria disposição das ferramentas possíveis durante o período pandêmico da COVID-19, considerando que, por conta do isolamento, os espetáculos teatrais em São Paulo foram cessados e houve dificuldade em contatar o grupo. Por esse motivo, modificamos o plano inicial da pesquisa, que envolvia a realização de entrevistas, acesso ao material de pré produção e imersão aos processos criativos do grupo. Desta forma, optamos por analisar o espetáculo *IDA* enquanto objeto histórico e compreender a potência política e identitária da teatralidade negra por meio da própria obra. Como fonte de apoio, utilizamos a revisão da obra na plataforma YouTube, onde está publicada. Consultamos materiais publicados pelo Coletivo Negro, as revistas *Negras Dramaturgias* e as publicações sobre *IDA* em diferentes websites, como Guia Folha UOL, TUSP e Itaú Cultural.

Em uma breve sinopse do espetáculo, podemos dizer que o enredo tem como protagonista *Ida*, uma mulher recém-formada em arquitetura, que ao apresentar um projeto arquitetônico em sua primeira entrevista de emprego, é questionada sobre a ausência do quarto de empregada na planta. A partir disto, a personagem entra em conflito identitário, referente a seu pertencimento de raça e classe, buscando em reflexões ancestrais e culturais respostas sobre a sua condição de mulher negra. O dilema de *Ida* envolve decidir se ela irá ou não construir o quarto de empregada. No desenrolar do espetáculo, ocorre uma politização identitária da personagem, que escolhe não construir o quarto, mesmo que isso prejudique sua carreira.

Enquanto arquiteta, Ida reflete sobre o privilégio branco ao ser a única negra da sua turma de graduação e a primeira de sua família a cursar o ensino superior, sendo a primeira geração de mulheres que não precisou trabalhar como funcionária doméstica. Numa metáfora poética e política, diz que sua especialidade é a reconstrução das colunas que foram destruídas pelo Estado e pelo racismo e que o seu projeto é edificar, projetar espaços que a caibam sem ter que pedir licença para existir.

Outras questões também são abordadas na peça, como a solidão da mulher negra. De acordo com a protagonista, a solidão começa quando o amor se torna um privilégio. Então, narra seus abandonos e promessas de amor. O sentimento de solidão no trabalho, nos estudos e nas relações sexuais afetivas; a falta que sentia de seus pares. Também relata sua condição de mulher negra na adolescência, quando foi “promovida” de neguinha para mulata na fala dos colegas. Conclui que não importa qual roupa coloque, sempre será negra. Estas perspectivas sobre a solidão nos levam a refletir, enquanto espectadores, sobre a objetificação da mulher negra que, dadas as estruturas sociais, possui dificuldade de ser vista enquanto mulher.

O processo de exclusão da mulher negra é patenteado, em termos de sociedade brasileira, pelos dois papéis sociais que lhe são atribuídos: “domésticas” ou “mulatas”. O termo “doméstica” abrange uma série de atividades que marcam seu “lugar natural”: empregada doméstica, merendeira na rede escolar, servente nos supermercados, na rede hospitalar etc. Já o termo “mulata” implica a forma mais sofisticada de reificação: ela é nomeada “produto de exportação”, ou seja, objeto a ser consumido pelos turistas e pelos burgueses nacionais. Temos aqui a enganosa oferta de um pseudo-mercado de trabalho que funciona como um funil e que, em última instância, determina um alto grau de alienação. Esse tipo de exploração sexual da mulher negra se articula a todo um processo de distorção, folclorização e comercialização da cultura negra brasileira (Gonzalez, 2020, p. 36).

A narrativa presente no espetáculo *IDA* apresenta a discussão deste patenteamento cultural ao qual Lélia Gonzalez cita e o Coletivo Negro, grupo responsável pela criação e encenação de *IDA*, inova ao abordar a subjetividade da mulher negra a partir das perspectivas da identidade individual e coletiva, retirando-a deste lugar de exploração para um espaço de protagonismo crítico. “É um espetáculo sobre a construção da identidade da mulher negra...” afirma a atriz Aysha Nascimento (2019, p. 16) na revista *Negras Dramaturgias*, publicada pelo grupo. *IDA* é um espetáculo que articula identificações, revelando contradições, afirmações e ressignificações da identidade.

A filósofa estadunidense Angela Davis argumenta em seu livro *Mulher, Raça e Classe* que as opressões sofridas pelas mulheres negras perpassam diferentes categorizações sociais e identitárias. Por este motivo, como método para compreender as articulações identitárias da mulher negra, e como elas estão dispostas nas relações de poder, faz-se útil para nossas análises também o conceito de interseccionalidade, cunhado por Crenshaw (1994).

Crenshaw (1994) introduz a ideia de que intersecções entre raça e gênero podem contribuir para compreender e estruturar as experiências sociais da mulher negra, uma vez que elas não sofrem apenas por sua condição de mulher ou de pessoa negra, mas por viver simultaneamente em ambas as posições. Para a jurista, existem duas categorias de interseccionalidade:

a interseccionalidade estrutural e a interseccionalidade política. A primeira, refere-se à intersecção entre raça, gênero e classe e a experiência com as violências e opressões. A segunda, é referente ao feminismo negro e às lutas antirracistas (Crenshaw, 1994).

O conceito de interseccionalidade foi apropriado e desenvolvido por feministas e pesquisadores negros para analisar o impacto das conjunturas de poder em diferentes intersecções identitárias. Patricia Hill Collins e Sirma Bilge (2021) realizam uma síntese do conceito:

A interseccionalidade investiga como as relações interseccionais de poder influenciam as relações sociais em sociedades marcadas pela diversidade, bem como as experiências individuais na vida cotidiana. Como ferramenta analítica, a interseccionalidade considera que as categorias de raça, classe, gênero, orientação sexual, nacionalidade, capacidade, etnia, e faixa etária – entre outras – são inter-relacionadas e moldam-se mutuamente. A interseccionalidade é uma forma de entender e explicar a complexidade do mundo, das pessoas e das experiências humanas (p. 15).

IDA é um espetáculo sobre a mulher negra contemporânea que intersecciona diferentes categorias identitárias de forma subjetiva e objetiva, e relaciona indivíduo e coletivo a partir da sua própria trajetória. O espetáculo não apresenta somente uma perspectiva sobre raça ou gênero, mas aborda diferentes posições entre raça, gênero, classe e sexualidade. Dado isto, o conceito de interseccionalidade poderá nos ajudar a compreender a relevância da construção de narrativas sobre a mulher negra no teatro negro brasileiro e quais possibilidades estéticas estas inferem.

A interseccionalidade como forma de investigação crítica invoca um amplo sentido de usos de estruturas interseccionais para estudar uma variedade de fenômenos sociais – por exemplo, a estrutura organizacional do futebol, as filosofias que moldam políticas públicas globais e nacionais e o ativismo social do movimento das mulheres afro-brasileiras – em contextos sociais locais, regionais, nacionais e globais. A interseccionalidade como prática crítica faz o mesmo, mas de maneiras que, explicitamente, desafiam o status quo e visam a transformar as relações de poder (Collins e Bilge, 2021, p. 53).

Uma das contribuições de Patricia Hill Collins e Sirma Bilge para o conceito de interseccionalidade é a distinção, porém relação entre investigação crítica e prática crítica. As autoras defendem que a interseccionalidade transgride sua função de ferramenta analítica para também ser prática crítica cotidiana, realizada por pessoas comuns, fora da academia, em diferentes espaços sociais. Em suma, não é simplesmente um método de fazer pesquisa, também é uma ferramenta de empoderamento das pessoas (Collins e Bilge, 2021).

Para analisar o espetáculo *IDA* é fundamental obtermos conhecimento do conceito de práxis crítica interseccional, pois, ao mesmo tempo em que o espetáculo se articula academicamente em sua pré-produção (em pesquisas com mulheres negras acadêmicas), também propõe a perspectiva das lutas e histórias cotidianas inspiradas nas próprias atrizes negras. Desta forma, a investigação crítica e a prática crítica caminham juntas na produção do espetáculo, tanto a teoria quanto a ação se manifestam por meio da estética teatral.

Produzido pelo Coletivo Negro, um dos grupos tradicionais de teatro negro da cidade de São Paulo, o espetáculo *IDA* estreou em junho de 2016, na Casa de Teatro Maria José de Carvalho, no Ipiranga. Fruto do projeto *A Concretude Imaterial do que Somos: Símbolos, Mitologias e Identidades*, contemplado pelo *Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo*, a peça surgiu após pesquisas sobre o feminino negro, coordenadas pela atriz Aysha Nascimento.

Em um capítulo do livro *Negras Dramaturgias 2*, publicado pelo Coletivo Negro em 2018, Aysha Nascimento, atriz e idealizadora do projeto que resultou no espetáculo *IDA*, conta que a pesquisa parte do desejo de caminhar ao encontro das vozes e corpos negros que vivenciam o intenso processo de empoderamento dos movimentos negro-feministas e afro-feministas atuais.

Durante as pesquisas para o desenvolvimento do espetáculo, ocorreram três encontros presenciais com mulheres negras de diferentes segmentos sociais, entre elas, a filósofa Djamila Ribeiro e as psicólogas Maria Lúcia da Silva e Clélia Prestes. Ao longo deste processo, emergiram temas como violência, solidão da mulher negra, construção da identidade afro-feminina, processos de construção da negritude, entre outros.

Aysha afirma que se inspirou nas mulheres negras de sua família para idealizar o projeto. A história da sua mãe, enquanto única mulher negra da Faculdade de Direito de São José dos Campos, ou a da sua avó paterna que trabalhou durante anos em regime escravocrata. A atriz também diz que primeiro percebeu-se negra, para depois perceber-se mulher, e que reconhecer-se enquanto mulher negra foi um intenso processo. Angela Davis e Lélia Gonzalez foram grandes influências para a construção do projeto, visando a não generalização da mulher negra.

O espetáculo *IDA* surge como uma reflexão sobre os lugares da mulher negra na sociedade a partir da trajetória e experiência individuais da protagonista Ida. A personagem arquiteta remete à construção de espaços, uma simbologia que se dá em meio a esta disputa social e identitária na qual está inserida a mulher negra contemporânea. Podemos considerar que estes espaços estão na dimensão da cultura que nos confere humanidade, articula comunidades e afirma as identidades. É um espaço de legitimação identitária.

A popular imagem do Brasil como um país carnavalesco, um paraíso tropical, tem desempenho central nas construções contemporâneas de identidade social das mulheres mulatas. A reputação internacional do Brasil como democracia racial está intimamente ligada à objetificação sexual de mulheres de origem racial mista como a essência da brasilidade... Essas ideias remontam às noções de identidade nacional, usando raça, gênero, sexualidade e cor como fenômenos interseccionais. A estrutura interseccional de construção mútua de categorias de identidade permitiu que as afro-brasileiras desenvolvessem uma política identitária. Nesse caso, elas cultivaram uma identidade feminista negra de feições políticas no cruzamento entre racismo, sexismo, exploração de classe, história nacional e sexualidade (Collins e Bilge, 2021, p. 42).

Este trecho de análise sobre a política identitária das afro-brasileiras é o contexto histórico em que o espetáculo *IDA* está inserido. O enredo ressignifica a identidade da mulher negra brasileira, apresentando perspectivas individuais e subjetivas, criticando a objetificação sexual. *Ida* nos conta sobre quando evoluiu de pretinha para mulata, chora suas dores pela solidão de ter seu corpo objetificado e, por meio das suas experiências individuais de exploração e opressão, desenvolve a politização de sua identidade.

Esse exemplo de narrativa presente no espetáculo difere da forma como a mulher negra é apresentada na história nacional, propondo outro modo de representar as personagens negras nas dramaturgias, confrontando os estereótipos. A partir dos espaços que as mulheres negras estão ocupando, há mais possibilidades para que elas falem sobre si mesmas.

A filósofa brasileira Djamilia Ribeiro defende a importância do contexto sócio-histórico do local de fala do enunciador sobre determinados temas. Quando nos referimos a mulheres negras, o discurso sobre si mesmas é fundamental para quebra de estereótipos e construção de novas narrativas identitárias para uma voz que foi negada por tantos anos.

O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas a poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz, estamos falando de *locus* social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência. Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre racismo, por exemplo. E, mesmo sobre indivíduos do mesmo grupo, Collins salienta que ocupar a localização comum em relações de poder hierárquicas não implica em se ter as mesmas experiências, porque a autora não nega a dimensão individual (Ribeiro, 2019, p. 64).

A fala de *Ida* não é só da personagem, mas uma fala da Companhia, de suas integrantes, das mulheres que fizeram parte da pesquisa, das mulheres que influenciaram teoricamente o projeto, das mulheres que se identificam com as experiências de *Ida*. Então, ainda que *Ida* represente seus dramas de forma individual, sua experiência, enquanto mulher negra, é coletiva.

Conceição Evaristo (2020), criadora do conceito *escrevivência*, propõe que a literatura ofereça, então, aquilo que a história não pode oferecer. Em outras palavras, a partir da ficção pode-se preencher lacunas deixadas na história. Quando a idealizadora Aysha Nascimento resgata histórias da mãe e da avó paterna, e as transforma em personagem, o enredo se dinamiza, oscilando entre a memória de opressão do passado e a opressão que se repete no presente. A partir do passado, então, desta história que se *escrevive*, a personagem reivindica uma posição de dignidade no presente, afirmando sua identidade negra.

A dinâmica entre o particular e o universal no espetáculo ocorre, justamente, pela politização das identidades expostas pela personagem: sou mulher, negra e trabalhadora. *Ida* sofre violência nas três categorias identitárias citadas, violências que em conjunto tornam-se exponenciais e mutuamente excludentes. Daí a necessidade de compreendermos os temas abordados na obra sob a ótica da interseccionalidade.

A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. Segundo Kimberlé Crenshaw a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente, o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (Akotirene, 2020, p. 19).

Sojourner Truth, que em seu discurso na Women's Right Convention, em 1851, denunciou de forma pioneira e contundente as violências contra as mulheres negras praticadas por homens e mulheres brancas e, também, por homens negros, em questões de raça, gênero e classe, mostra o quão fundamental é considerarmos questões interseccionais para compreender o modo como a mulher negra é subjugada em diferentes categorias identitárias.

A ideia de interseccionalidade complementa, assim, o conceito de *identidades politizadas* de Stuart Hall (2005), ao apontar que:

De forma crescente, as paisagens políticas do mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes – advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos. Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política da diferença (p. 21).

Para Hall, o deslocamento das identidades na modernidade tardia fragmenta as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça, nacionalidade, entre outros. As identidades de Ida enquanto mulher, negra e trabalhadora estão interligadas. Consideramos, assim, o espetáculo *IDA* como *práxis interseccional*, na medida em que a obra une teoria e ação, influenciada pelo teatro brechtiano, para criticar, compreender e buscar alterar as relações de poder por meio do espetáculo, promovendo, dentre outras, novos signos e símbolos para a ressignificação das identidades das mulheres negras. O espetáculo *IDA* transgride, desse modo, as perspectivas de representatividade e empoderamento usuais, centradas na branquitude, possibilitando às mulheres negras refletirem e compreenderem a si mesmas enquanto sujeitos sociais e políticos.

Esse novo olhar feminista e anti-racista, ao integrar em si tanto as tradições de luta do movimento negro como a tradição de luta do movimento de mulheres, afirma essa nova identidade política deco-

rente da condição específica do ser mulher negra. O atual movimento de mulheres negras, ao trazer para a cena política as contradições resultantes da articulação das variáveis de raça, classe e gênero, promove a síntese das bandeiras de luta historicamente levantadas pelos movimentos negro e de mulheres do país, enegrecendo de um lado, as reivindicações das mulheres, tornando-as assim mais representativas do conjunto das mulheres brasileiras, e, por outro lado, promovendo a feminização das propostas e reivindicações do movimento negro (Carneiro, 2019, p. 327).

Considerando o teatro negro como uma manifestação estética originária do movimento negro, ou seja, política e de militância, esta feminização também ocorre no âmbito da produção artística negra. *IDA* representa uma perspectiva feminista negra do teatro negro, conceito estético que se amplia cada vez mais.

O teatro negro — como meio de fomentar a presença marcante dos negros em cena, visando ao seu protagonismo, e pensando esteticamente uma cultura afro-brasileira — surge na década de 40, com *Abdias do Nascimento*, integrante da Frente Negra Brasileira (1931 - 1937) e fundador do Teatro Experimental do Negro. Há pesquisadores que consideram como o precursor do teatro negro Benjamin de Oliveira, intérprete do palhaço Benjamin e criador do conceito circo-teatro na década de 20. Na mesma década, também ocorreram outras manifestações artísticas com características estéticas que podem ser consideradas teatro negro, a exemplo de *Tudo Preto* da Cia. Negra de Revistas, em 1926. No entanto, é com o Teatro Experimental do Negro que se desenvolve um movimento estético negro de teatro de grupo.

O Teatro Experimental do Negro surge como uma necessidade e possibilidade de quebra deste “monopólio de representação” constituído pela exclusão do negro, substituído por *blackfaces*, além das representações estereotipadas ou infantilizadas. Consideramos, desta forma, que o teatro negro se refere a um movimento artístico específico, protagonizado por pessoas negras. Além do próprio *Abdias do Nascimento*, há pesquisadores como Evani Tavares Lima que contribuem para a compreensão do que seria o teatro negro.

Em sua tese de doutorado, Evani Tavares Lima dialoga com diferentes autores para discutir a abrangência do conceito de teatro negro. O artigo publicado pela pesquisadora Júlia Tizumba condensa algumas destas ideias para melhor compreensão:

Assim, na perspectiva do presente estudo, entenda-se: aquele que abrange o conjunto de manifestações espetaculares negras, originadas na Diáspora, e que lança mão do repertório cultural e estético de matriz africana como meio de expressão, de recuperação, resistência e/ou afirmação da cultura negra. Este teatro negro pode ser classificado a partir de três grandes categorias: uma primeira que, genericamente, denominaremos performance negra, abarca formas expressivas, de modo geral, e não prescinde de audiência para acontecer; a segunda, categoria (também circunstancialmente definida), teatro de presença negra estaria mais relacionada às expressões literalmente artísticas (feitas para serem vistas por um público) de expressão negra ou com

sua participação; e a terceira categoria, teatro engajado negro, diz respeito a um teatro de militância, de postura assumidamente política (Lima, 2010, p. 43).

A pesquisadora subdivide o teatro negro em três categorias: performance negra, teatro de presença negra e teatro engajado negro. Entretanto, não necessariamente uma categoria exclui a outra, como é o caso de *IDA*. Quando analisamos o espetáculo, notamos que a obra possui características das três categorias sugeridas por Lima. Esta conclusão reforça nossa tese de que o teatro do Coletivo Negro se constitui, para além de seus aspectos estéticos e sociais, como práxis interseccional.

Como comumente afirmam os atores e atrizes do teatro negro contemporâneo: não existe um teatro negro, existem vários teatros negros. Não há, absolutamente, uma régua que defina, em especial, a estética do Teatro Negro. No entanto, há uma tendência dos grupos nacionais contemporâneos de se apropriarem da estética do teatro épico, de Brecht, como ocorre no espetáculo *IDA*. Sem a necessidade de contar grandes histórias de imperadores, o teatro épico fomenta a criação de cenas com situações cotidianas, possibilitando mais instrumentos para falar e promover reflexões junto aos espectadores.

IDA é uma manifestação estética contemporânea, localizada em um contexto sócio-histórico específico e se dispõe enquanto obra politizada. Do ponto de vista da estética teatral, *IDA* dialoga, reconhecidamente, com a estética do teatro épico. Antagônico ao teatro clássico dramático, que propõe apresentar a unidade de uma ação, com início, meio e fim definidos, promovendo a catarse, centralizando o texto e utilizando a mimesis (imitação) como técnica e método, o teatro épico possibilita a construção narrativa não-linear, rompe com as noções de espaço-tempo entre cenas e distancia-se do espectador com a quebra da quarta parede.

O teatro épico questiona o caráter de entretenimento do teatro; ele abala sua validade social na medida em que retira sua função na ordem capitalista; ele ameaça a crítica em seus privilégios. Tais privilégios são compostos por um conhecimento técnico que capacita o crítico a determinadas observações a respeito da direção e da encenação (Benjamin, 2017, p. 18).

Na contramão do teatro de entretenimento, o teatro épico abandona a prática idealista e engaja a prática materialista. Desta forma, os personagens ideais são substituídos por personagens reais e cotidianos, comumente lidando com conflitos individuais ao enfrentar questões de ordem coletiva. Podemos, inclusive, realizar uma analogia entre *IDA* e, de Brecht. Ambas as personagens carregam o nome e o protagonismo dos espetáculos, e ambas se veem em uma encruzilhada similar, condicionada pela forma das relações capitalistas.

Ao mesmo tempo em que a Mãe Coragem lucra com a guerra, perde os seus filhos para guerra. Desta forma, a guerra mostra-se em interação antagônica com a personagem, pois é a fonte dos seus lucros, mas também, simultaneamente a fonte de suas perdas. Para *IDA*, aceitar construir o quarto da empregada significa se consagrar como arquiteta e superar gerações de marginalidade, esse é o seu lucro. Entretanto, se aceitar, reproduzirá as mesmas opressões que acorrentou sua família por anos, deixando margem para acorrentar outras famílias — e essa é sua perda.



Além da distância racial, maior diferença entre as personagens é a consciência, a Mãe Coragem, alienada pelo lucro, tem dificuldades de enxergar que a causa das suas perdas é a guerra. Já Ida, quando posta a situação, possui a possibilidade de reflexão para tanto. Para além disso, Ida é movida pela ancestralidade, enquanto Mãe Coragem é apática à toda realidade que a rodeia. Ida e Mãe Coragem são personagens de contextos sociais distintos, porém carregam uma característica essencial do teatro épico, o poder de escolha:

É da natureza do teatro épico que a oposição não dialética entre forma e conteúdo da consciência (que faz com que a personagem dramática só possa se referir a sua ação por meio de reflexões) seja substituída pela oposição dialética entre teoria e prática (que faz com que a ação, em seus pontos de ruptura, permita vislumbrar a teoria). Por essa razão, o teatro épico é o teatro do herói surrado. O herói não surrado não se transforma em pensador: eis a reescrita possível, pelo dramaturgo, de uma máxima pedagógica dos antigos épicos (Benjamin, 2017, p. 40).

O incômodo que *IDA* instiga no espectador se dá justamente pela sua possibilidade de ação. A personagem apresenta uma situação pela qual muitos já passaram, ainda que em contextos diferentes, a de negar uma oportunidade por uma crença pessoal ou aceitá-la contradizendo seus próprios valores. Entretanto, ambas as opções são insuficientes para a resolução do problema, pois perder a oportunidade de emprego ou reproduzir espaços racistas não são exatamente soluções. Esta falta de possibilidade faz refletir sobre as relações de poder em que a mulher negra está inserida, os limites efetivos de sua escolha e ação, da dificuldade em libertar-se completamente das opressões.

A problematização do espetáculo ocorre por meio da disputa ideológica individual, considerando que construímos nossas identidades realizando escolhas ideológicas, mesmo que inconscientes. Porém, há momentos específicos de nossa trajetória em que somos confrontados por aquilo que cremos. Qualquer que fosse o caminho escolhido por *IDA*, ele seria passível de conflitos, e, conseqüentemente, de crítica. Por isso, torna-se menos importante para o espectador saber o caminho que ela escolheu do que refletir sobre as condições que geram o dilema vivido pela protagonista.

Se movimentarmos as personagens em cena por meio de forças motrizes de caráter social, que variam conforme a época, dificultaremos ao nosso público uma acomodação emocional. Não poderá sentir, pura e simplesmente, que agiria dessa ou daquela forma, dirá: “Eu também agiria assim”, ou quando muito: “Se eu tivesse vivido em tais circunstâncias...”. E se representarmos as peças da nossa época tal como se fossem históricas, é possível que ao público pareçam, igualmente, singulares as circunstâncias em que ele age: nasce assim, uma atitude crítica (Brecht, 1948, sub. 37).

IDA é um espetáculo sobre Ida, uma pessoa única, que representa a história de si mesma. A história de Ida não é uma história comum à nossa. Entretanto, por meio da similaridade entre as situações que ela representa com as situações reais que compõem as nossas histórias, o espetáculo nos leva a refletir sobre a forma como agimos ou agiríamos em determinadas ações.

Então, cria-se um movimento ativo entre obra e espectador. Para este movimento ocorrer, não há, necessariamente, a exigência de uma identificação politizada com a personagem, como de raça, gênero ou classe. O espetáculo, enriquecido pelo lugar de fala (narrativa) e influenciado pela estética do teatro épico (ação), fomenta a atitude crítica frente ao desenvolvimento da personagem ao longo da peça. Um dos elementos que concorrem para este efeito é a presença de mais de uma atriz para uma única personagem.

Apesar de interpretarem a mesma personagem, cada atriz possui sua própria construção de *Ida*. Em uma das atrizes, concentra-se o alívio cômico da personagem; na outra, perdura a dúvida numa representação complementar da protagonista. Nestas facetas de *Ida*, com as quebras da quarta parede, podemos notar que cada atriz constrói *Ida* a partir de sua própria personalidade. O que mais uma vez sugere ser *Ida* uma personagem individual, mas, ao mesmo tempo, de representação coletiva e não unificada: “Eu sou uma, você é outra, nós somos várias, nós somos muitas, mas insistem em nos ver como uma”.

O teatro negro contemporâneo agrega a política em sua estética ao transgredir movimentos artísticos de grupos politizados para criar obras teatrais politizadas: há autonomia política na obra. E, desta forma, reiteramos que não há apenas um teatro negro, há diferentes estéticas e possibilidades dentro deste conceito, e *IDA* é um desses exemplos.

A estética teatral negra não renega a cultura europeia, do que é exemplo a própria influência brechtiana. No entanto, há uma ruptura cultural e, conseqüentemente, política em sua produção, pois esta não se limita a reproduzir os valores europeus. Preocupa-se antes em incorporar e assumir características sociorraciais e da cultura afro-brasileira. Nesse sentido, é difícil delimitar esteticamente os elementos específicos que o definem como teatro negro, uma vez que a união entre performance e raça permite milhares de possibilidades. Buscamos sublinhar algumas delas.

Uma das características do teatro negro contemporâneo é propor-se enquanto uma manifestação da cultura afro-brasileira, seja cultuando-a, lembrando-a ou afirmando-a. Quando assistimos *IDA*, notamos esteticamente em sua composição a manifestação dos tambores africanos, do *jazz*, do *blues*; notamos o *dreadlock* das atrizes e os seus corpos que em movimento sublinham o ritmo dos tambores. Percebemos, também, a *gira*¹ com o vestido amarelo em homenagem a Oxum, orixá que compõe os panteões das religiões afro-brasileiras umbanda e candomblé.

Quando o teatro negro contemporâneo, ou melhor, quando *IDA* afirma-se estética e politicamente enquanto uma manifestação cultural sociorracial da mulher negra brasileira, não se trata apenas de uma superação dos valores e da estética teatral europeia, mas de uma transgressão. Brecht, com o seu teatro épico e sua crítica à sociedade de classes, contribui para a estética de *IDA*. Mas esta não é suficiente para debater as condições de mulher, raça e classe, de forma interseccional, dentro do espetáculo. Eis porque o teatro negro contemporâneo não pode ser limitado ao conceito de teatro épico, visto que há um embate cultural e identitário que a estética brechtiana por si só não contemplaria.

1 O termo *gira* possui dois significados: o primeiro, enquanto reunião da umbanda em que há o agrupamento de diferentes espíritos de determinada categoria espiritual, manifestando-se por meio da incorporação de médiuns. O segundo significado é referente ao giro em volta de si mesmo, ação também realizada pela religião da Umbanda em que é saudada a fé em determinado orixá, em prol de orientações, agradecimento, desmanche de demandas, entre outros.

Há outra característica a se destacar na estética de *IDA* e no teatro negro contemporâneo: a forma como o corpo negro em cena transgride o *gestus*² brechtiano para inscrever em si mesmo o texto e o conhecimento que se quer transmitir:

A performance e as cenas rituais por meio das quais penso o corpo e a voz como portais de inscrição de saberes de várias ordens. Minha hipótese é a que o corpo em performance é, não apenas, expressão ou representação de uma ação, que nos remete simbolicamente a um sentido, mas principalmente lugar de inscrição de conhecimento, conhecimento este que se grafa no gesto, no movimento, na coreografia; nos solfejos da vocalidade, assim como nos adereços que performativamente o recobrem. Nesse sentido, o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico etc. No âmbito dos rituais afro-brasileiros (e também nos de matriz indígena), por exemplo, essa concepção de performance nos permite aprender a complexa pletora de conhecimentos e de saberes africanos que se restituem e se reinscrevem nas Américas, recriando-se toda uma gnosis e um episteme diversa. Nessa perspectiva e sentido, como afirma Roach, ‘as performances revelam o que os textos escondem (Martins, 2003, p. 67).

As coreografias e as músicas cantadas e tocadas de *IDA* exemplificam o que Leda Martins define como oralitura, conceito que sugere uma forma de transmitir histórias e saberes ancestrais por meio da performance, ultrapassando, desta forma, os limites da grafia. O que nos faz perceber que *IDA* não só descentraliza do texto, como já propunha o teatro brechtiano, mas insere na performance do corpo um método cênico que reporta a saberes ancestrais.

As coreografias complementadas entre as atrizes, ao som dos tambores africanos ou dos sopros do jazz, como já descrito anteriormente, fomentam uma manifestação de cunho racial e cultural na qual, por meio do canto, pode-se protestar contra a realidade sócio-histórica e refletir sobre nosso lugar dentro dela. É pelo canto que *Ida* ento a resposta de sua decisão ao público, é pela dança que giram e exaltam Oxum. É pelo corpo das atrizes negras que desenrolam as contradições e, também, por ele que se busca superá-las. A performance enquanto meio de inscrição e transmissão de conhecimento é uma das características tanto de *IDA* quanto do teatro negro contemporâneo.

Alguns elementos estéticos das peças nesse começo de século 21 em São Paulo, entre os grupos que se intitulam como realizadores de um Teatro Negro, são também muito comuns ao momento do teatro contemporâneo como em geral na cidade e no mundo. Cabe nesse leque, a crítica ao palco convencional italiano e a utilização de espaços como casas, quintais, galpões e corredores ou ainda a volta à praça pública; se no palco, o furo da quarta parede; a não linearidade no tempo da

2 Termo elaborado por Brecht para se referir às qualidades gestuais no palco, o *gestus* social, considerando elementos como voz, postura, vestimentas, atitudes, expressões faciais, entonações, entre outros. A qualidade do *gestus* social está na forma como o intérprete apresenta as relações sociais concretas da personagem.

contação e no desenvolvimento da narrativa, paralela à escolha pela fragmentação do espetáculo; o uso abundante de vídeo e som extra etc. Porém, essas vertentes, nas companhias de teatro que se apresentam como negras, adequam-se ao foco nos temas das diásporas africanas, à história dos contextos escravistas oficiais e às vivências urbanas negras contemporâneas com várias teias políticas, sociais, econômicas, cotidianas, materiais, afetivas e mitológicas que foram tecidas pela gente preta ou as enredou (Rosa, 2014, p. 75).

IDA foi totalmente idealizada, produzida e apresentada por um grupo de pessoas negras pensando o contexto histórico da mulher jovem, negra e urbana, a partir da estética teatral. No momento em que reflete e questiona a estrutura e contradições nas quais a personagem está inserida, manifestando suas angústias e insatisfações, o espetáculo assume um cunho político.

Como já diria Hilton Cobra, em uma de suas declarações à revista *Legítima Defesa*: “O teatro negro está na fúria da palavra e na beleza do gesto” (2014, p. 10). Quando Brecht escreveu o seu *Organon* para o teatro, o seu objetivo foi propor uma nova estética para o teatro; uma estética politizada, em contramão à alienação apresentada pelo teatro burguês; uma estética que flertasse com a ciência — o autor utiliza Galileu Galilei como grande inspiração —; uma estética que trabalhasse com a materialidade; uma estética do estranhamento, do incômodo, do questionamento e reflexão. Para isso, ele construiu métodos estéticos que nos influenciam até hoje. *IDA* é um reflexo de Brecht, ao mesmo tempo em que transgredir Brecht, por seguir a própria materialidade que o teatro épico propõe, e transforma-se em teatro negro.

Desde *Abdias do Nascimento*, o teatro negro articula-se com os movimentos sociais, artísticos e intelectuais antirracistas, seguindo os movimentos do seu tempo. A politização estética, embasada em Brecht, porém, possibilita a *IDA* ir além, desenvolvendo personagens contextualizados sócio historicamente, localizados em diferentes categorias identitárias, refletindo e criticando-as, sem que se perca a qualidade artística da obra. O teatro negro contemporâneo, em seu fazer estético, possui um caráter coletivo e grupal que favorece as interlocuções entre arte, política e cultura.

Para além de criticar as identidades, *IDA* apresenta um processo de politização da identidade da mulher negra contemporânea por meio das intersecções das identidades expostas. A consequência dessas articulações entre identidades é a produção de uma práxis interseccional, transformando o espetáculo em uma prática crítica, metodológica e conceitual. Esta percepção amplia as possibilidades do teatro negro enquanto função social, sua representatividade, manifestação política e conscientização do negro e das desigualdades sociorraciais.

Perceber *IDA* como uma produção de práxis crítica interseccional, materializando a teoria em estética, a partir da união entre histórias reais e ficção, sugere uma nova gama de possibilidades trazidas pelo teatro negro. Este, que já inscrito no âmbito da cultura enquanto manifestação artística e política, acrescenta uma potencial ferramenta para as lutas identitárias, articulado teoricamente com os movimentos sociais e com a capacidade de desenvolver diferentes narrativas e simbologias em prol da promoção de novas identidades ou ressignificação das existentes.



REFERÊNCIAS

- Akotirene, C. (2020). *Interseccionalidade*. Editora Jandaíra
- Benjamin, W. (2017). *Ensaio sobre Brecht*. (1ª ed.). Boitempo
- Brecht, B. (1948). *Um pequeno Organon para o Teatro*. (R. Pedreira Cerqueira da Silva, Trad.). (Publicado em 1948). <https://www.marxists.org/portugues/brecht/1948/mes/organon.htm>
- Carneiro, S. (2019). Enegrecer o feminismo: a situação da mulher negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero. Em H. Buarque de Hollanda (Org.), *Pensamento Feminista Brasileiro: conceitos fundamentais* (pp. 324 – 330). Bazar do Tempo
- Cia. Os Crespos. Os desafios do teatro negro na cena contemporânea – Estética e sobrevivência. *Legítima Defesa: Uma Revista de Teatro Negro* – 2º sem. 2014, São Paulo
- Collins, P. H., & Bilge, S. (2021). *Interseccionalidade*. (1ª ed.). Boitempo
- Evaristo, C. (5 de fevereiro de 2020). *Escrevivência* [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=QXopKuvxevY>
- Crenshaw, K. (1994). Mapping the margins: intersectionality, identity politics and violence against women of color. In M. A. Fineman & R. Mykitiuk (Orgs.), *The public nature of private violence* (pp. 93-118). Routledge.
- Davis, A. (2013). *Mulher, Raça e Classe*. Plataforma Gueto
- Gonzalez, L. (2020). *Por um feminismo afro-latino-americano*. (1ª ed.). Zahar. <https://mulherespaz.org.br/site/wp-content/uploads/2021/06/feminismo-afro-latino-americano.pdf>
- Hall, S. (2005). *A identidade cultural da pós-modernidade*. (10ª ed.). DP&A editora
- IDA à construção de uma mulher negra. (2019). *Negras Dramaturgias*, (2), 9-18.
- Lima, E. T. (2010). *Um olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. <https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/778472>
- Martins, L. (2003). Performances da Oralitura: corpo, lugar da memória. *Revista Língua e Literatura: Limites e Fronteiras*, (26), 63-81. <http://ppgo.sites.uff.br/wp-content/uploads/sites/320/2019/04/texto-negror.pdf>
- Mendes, M. G. (1993). *O Negro e o Teatro Brasileiro*. Editora Hucitec
- Nascimento, A. (2005). Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, 18 (50), 209-224. <https://doi.org/10.1590/S0103-40142004000100019>
- Ribeiro, D. (2019). *Lugar de Fala*. Pólen

Rosa, A. (2014). Sobre os Ouvidos na Conversa com o Espelho. *Revista Legítima Defesa*, 1(1), 75-81.

Tizumba, J. (2021). *Afinal, o que é teatro negro?* Fundação Clóvis Salgado.

Truth, S. (1851). *Ain't I a Woman?* <https://www.sojournertruth.com/p/aint-i-woman.html>



FICHA TÉCNICA

IDA

BRASIL – Casa de Teatro Maria José Carvalho – Cia do Heliópolis, São Paulo

Estreno

2 de Junho de 2016

Actrices Creadoras

Aysha Nascimento e Verônica Santos

Músicos

Ana Goes, Fefê Camilo e Renata Martins

Director

Flávio Rodrigues

Directora Musical

Dani Nega

Coordinador Musical

Fernando Alabê

Preparación Musical

Melvin Santhana

Canciones

Renata Martins, Dani Nega, Fernando Alabê e Melvin Santhana

Escenógrafa

Nina Vieira

Diseñadora de Vestuario

Débora Marçal

Preparadora Corporal

Érica Moura

Iluminación

Danielle Meireles

Audiovisual

Cibele Appes e Eduluz



Asesora de Imprenta

Maitê Freitas

Productora ejecutiva

Ana Flávia Rodrigues

Marketing

Gláucia Moreira

Coordinadora

Aysha Nascimento

Concepción y Realización: Coletivo Negro

Aysha Nascimento, Flávio Rodrigues, Jefferson Matias, Jé Oliveira,
Raphael Garcia e Thaís Dias



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

J. Carlos Domínguez Virgen
María Cristina Tamariz Estrada

NOTA SOBRE LOS AUTORES

J. Carlos Domínguez Virgen 

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

María Cristina Tamariz Estrada 

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

Recibido: 02/06/2023

Aceptado: 04/10/2023

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

RESUMEN

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

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

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

RESUMO

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

Palavras-chave: representação, corpo, violência, acontecimento

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

ABSTRACT

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

Keywords: representation, ethics, body, violence, event



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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



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

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

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

EL ACONTECIMIENTO MÁS ALLÁ DE LA *POIESIS* TEATRAL

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

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

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

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

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

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

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

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

ÁNIMA SOLA Y LA FENOMENOLOGÍA DEL CUERPO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Fuente: Cortesía de Teatro la Eme (2022).

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

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

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

Adriana (Basurero de Tijuana):

Ya no puedo hablar

el Águila extiende la mano que tiene libre

¡Pásenme el cuchillo! dice

entonces, le dan el cuchillo al Águila

(...)

En eso la risa tierna de mi hijo

mi hermana y sus manos de porcelana escribiéndome:

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

Mi madre con sus suaves manos acariciando mi pelo



▲ *Figura 4. Escena de Ánima Sola*

Fuente: Cortesía de Pili Pala, 2022.

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

Carmen (Ciudad Juárez):

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

Erika (Sierra de Guerrero):

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

3 Úrsula Escamilla nació y creció en Guanajuato.

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

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

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

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

CONCLUSIONES

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

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

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

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

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

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

REFERENCIAS

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



FICHA TÉCNICA

ÁNIMA SOLA

MÉXICO – Auditorio del Instituto Mora

Estreno

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

Compañía

La Eme de México

Dramaturgia

Alejandro Román

Dirección

Guillermo Navarro

Elenco

Yazmín Jáuregui, Pilar Castillo y Úrsula Escamilla

Espacio escénico

Guillermo Navarro

Producción ejecutiva

Yazmín Jáuregui

Producción


Teatro de la Eme y Yazmín Jáuregui



CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA QUESTÃO DE POSICIONAMENTO E NÃO DE ACUIDADE VISUAL

Renata Mara Fonseca de Almeida

NOTA SOBRE LA AUTORA

Renata Mara Fonseca de Almeida 
Universidade do Estado de Santa Catarina
Correo electrónico: remaradanca@gmail.com

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 25/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.011>

RESUMO

Este estudo parte de uma reflexão sobre distintos modos de olhar. A fim de deslocar o sentido da visão de sua funcionalidade cotidiana para uma percepção estética da realidade, apresentam-se contribuições de autores tais como Merleau-Ponty (1992), Godard (2004) e Blanchot (2001). Em uma relação dialética entre olhar e criar, distintos modos de ver transformam-se em estímulos para a criação em dança. O olhar sob a perspectiva estético-filosófica, seja ele de uma pessoa vidente ou cega, como é o caso da pesquisadora, coloca a criação em movimento. Sendo assim, alguns experimentos pautados na relação entre olhar e mover, criados pela autora, são descritos ao longo do texto. Conclui-se que o modo de olhar, ou seja, de posicionar-se na relação com o mundo, é o que permite a criação e não a condição fisiológica do sentido da visão.

Palavras-chave: cegueira, corpo, criatividade, dança, olhar

CREACIÓN EN DANZA: UNA CUESTIÓN DE POSICIONAMIENTO Y NO DE AGUDEZA VISUAL

RESUMEN

Este estudio tiene como punto de partida una reflexión sobre distintos modos de mirar. Con el objetivo de despegar el sentido de la visión de su funcionalidad cotidiana para una percepción estética de la realidad, se presentan contribuciones de autores tales como Merleau-Ponty (1992), Godard (2004) y Blanchot (2001). En una relación dialéctica entre mirar y crear, se transforman distintos modos de ver en estímulos para la creación en danza. El mirar desde la perspectiva estético-filosófica, sea este de una persona vidente o ciega, como es el caso de la investigadora, coloca la creación en movimiento. Siendo así, algunos experimentos pautados en la relación entre mirar y mover, creados por la autora, son descritos a lo largo del texto. Se concluye que el modo de mirar, o sea, de posicionarse en la relación con el mundo, es lo que permite la creación y no la condición fisiológica del sentido de la visión.

Palabras clave: ceguera, creatividad, cuerpo, danza, mirada

CREATION IN DANCE: A QUESTION OF POSITIONING AND NOT OF VISUAL ACUITY

ABSTRACT

This study starts on the discussion about different ways of seeing. To remove the sense of sight out of the daily function to an aesthetic perception of reality, it presents contributions of authors as Merleau-Ponty (1992), Godard (2004), and Blanchot (2001). In a dialectic relation between see and create, it transforms distinct ways of seeing in an impulse to dance creation. The sight, considered through an esthetical and philosophical perspective, independently if it is a blind person or not, puts the creativity on movement. In this way, some experiments based on the relation between see and move, proposed by the author, are described along the text. The conclusion is that the way of seeing, that is to say, someone's position in relation to the world, is what allows the creation, and not the physiological condition of sight's sense.

Keywords: blindness, body, creativity, dance, sight

CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA QUESTÃO DE POSICIONAMENTO E NÃO DE ACUIDADE VISUAL

Numa sociedade marcada pelo predomínio da visão, como poderia o corpo de uma artista quase cega contribuir em processos de criação em dança? Essa pergunta sustenta-se na hipótese de que certos modos de percepção favorecem a construção de uma visão mais criativa da realidade. A reflexão sobre o olhar desenvolvida neste artigo não está pautada nas questões fisiológicas do sentido da visão. O fato de dispor deste sentido, ou paradoxalmente, estar no mundo numa condição de pessoa cega, não garante a possibilidade de um olhar estético, criativo, mágico da realidade. O que permite a criação, quando se considera a sensorialidade, refere-se ao modo de empregar os sentidos, ou seja, à posição subjetiva em relação aos sentidos. Sendo assim, a contribuição deste estudo encontra-se muito mais no campo estético filosófico do que neurofisiológico.

O estado avançado de minha deficiência visual, aliado à constante atenção ao meu corpo e de outros, me leva a reavivar a sabedoria do meu próprio corpo e não aniquilá-la para construir conhecimentos. Aposto, conforme Duarte Júnior (2000), em “um saber sensível, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão [...]” (p. 14).

Justamente por identificar esse saber corporal (sensível, provido do vivido, da experiência) como potência do conhecer é que proponho uma pesquisa baseada nas minhas experiências enquanto artista-docente de dança praticamente cega. Reconhecendo a experiência como matéria prima para a construção do conhecimento, este trabalho se fundamenta em experiências. Nos termos de Jorge Larrosa (2002), seria o mesmo que dizer daquilo que nos passa, nos acontece, nos toca, e não do que se passa, do que acontece ou do que toca. Desse modo, início a descrição de minhas experiências a partir do que se passa nos meus olhos para, em seguida, propor algo que possa acontecer no seu corpo a partir do seu olhar.

Nas cicatrizes da minha retina e consequentes manchas das imagens do mundo, há sempre espaço para lembrar ou imaginar, no intervalo do presente, entre o que foi e o que pode vir a ser. No meu caso, ver tem sido paulatinamente substituído por ouvir, tocar, cheirar, degustar, enfim perceber. Uma percepção que pergunta aos objetos suas formas, tamanhos, volumes, contornos e cores, e que encontra as respostas no espaço, por meio de um atravessamento de todos os sentidos; atravessamento este que ativa a sabedoria corporal e, consequentemente, se aproxima da noção de ver proposta pelas autoras a seguir. De acordo com Carvalho e Fernandes (2007), o corpo cego vê, pois

[...] Ver é uma experiência que vai além do sentido da visão. É perceber / sentir / conhecer / tocar / relacionar / experimentar. Experiência que está inscrita no corpo, presença do ser humano no mundo, e, está originalmente familiarizado com o contexto em que se compreende/insere. Partindo do princípio de que, pelo corpo nos colocamos no mundo, é este corpo que possibilita ver, tocar, perceber. O deficiente visual, nesse sentido, também vê, mas vê de uma maneira particular, diferente, única, como qualquer outro ser humano. Afinal, a percepção de mundo se dá a partir de cada indivíduo, seja ele cego ou vidente (p. 4).

Posto que uma pessoa cega vê e que o olhar está para além da acuidade ou do campo visual de um indivíduo, como os distintos modos de ver podem reconhecer o mundo numa perspectiva estética? A pergunta que passa a conduzir a reflexão a seguir seria, portanto: Como os sentidos poderiam se afastar de uma função corriqueira para uma percepção estética, criativa da realidade?

O caminho para responder a esta pergunta se dá através de uma articulação entre referenciais teóricos que discutem a respeito do olhar e da vivência de uma artista docente de dança quase cega. Sendo assim, as primeiras considerações referem-se a distintos modos de olhar e aos desdobramentos dos mesmos em relação à criatividade.

Em entrevista a respeito do trabalho de Lygia Clark, ao pontuar o modo como a artista conduz nossa sensorialidade, ou seja, o emprego de nossos sentidos e a relação entre eles, Godard (2004) assinala a habilidade da artista em ir e vir da objetividade à subjetividade de um sentido. Ao analisar o olhar, Godard reconhece dois modos distintos, entretanto inseparáveis, de operá-lo. O primeiro refere-se a um olhar subcortical, em que há uma fusão da pessoa no contexto, no qual não há mais distinção entre sujeito e objeto. É um olhar livre de interpretações e de sentidos,

que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito (Godard, 2004, p. 2).

Este olhar seria metaforicamente representado por olhos côncavos, revelando uma postura de recepção do mundo. Poderíamos chamá-lo de olhar cego, ou até mesmo de olhar subjetivo. O outro sentido do olhar “seria o olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem” (Godard, 2004, p. 2). Seria, portanto, o olhar que nos permite nomear e descrever os objetos, tendo uma face convexa, pois se projeta no mundo. Embora os dois modos de operação do olhar coexistam, o autor afirma que,

[...] frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vá associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma “neurose do olhar”. Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo (Godard, 2004, p. 3).

Dito de outra forma, é como se essa neurose do olhar ou hipertrofia do olhar objetivo levasse a uma anestesia sensorial, em que os nossos sentidos perdem a capacidade de serem afetados e sensibilizados pelos estímulos do mundo. A fim de mudar a postura do olhar, e dos outros sentidos, o que ocorre no trabalho de Lygia Clark, e que eu tomo como a segunda pista para a resposta da pergunta em questão, é um distanciamento desse olhar viciado pelo filtro de nossas experiências e um deslocamento em direção à cegueira de um olhar côncavo, receptivo. Esse aprofundamento nos permitiria receber o mundo tal como ele é, sem o engessamento de nossas interpretações prévias, ou seja, através de um olhar menos manchado de



linguagem. O que para Godard (2004) se configura como “esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, conforme se queira nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração. Ou seja, de recolocar em movimento a criação” (p. 4). De tal forma que, fazendo mover a criação e criando novos caminhos para o movimento, elaboro quatro propostas de experimentação em dança, que vão em direção ao olhar cego. Inicialmente, esta perspectiva do olhar é simbólica, metafórica, de modo que no decorrer das propostas, o olhar cego torna-se uma experiência real do corpo.

A primeira proposição configura-se como um jogo espacial e uma interferência na distância entre o olhar e a coisa vista. Baseia-se no entendimento de Blanchot (2001) a respeito do ver, que diz que:

É preciso alguma distância para ver. - Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira. [...] - Mas não vemos o que está demasiadamente longe, o que nos escapa pela separação do longínquo. - Existe uma privação, uma ausência graças à qual se realiza o contato. O intervalo não impede aqui, pelo contrário, permite a relação direta. Toda relação de luz é relação imediata. - Ver é então perceber imediatamente ao longe. (...) imediatamente ao longe e através da distância. Ver é servir-se da separação, não como mediadora, mas como um meio de imediação, como i-mediadora. Neste sentido, também, ver é ter uma experiência do contínuo [...] (p. 67).

Por tanto, ver com os órgãos da visão em perfeito estado implica ao mesmo tempo numa experiência do imediato, e de um acompanhar a continuidade da distância entre o olhar e a coisa vista. Na perspectiva do ver como imediato, o que se vê está dado como em uma paisagem, uma fotografia que é captada instantaneamente na totalidade de sua superfície. Já o ver como i-mediato diz do que está no meio, no caminho, refere-se à profundidade.

Esta concepção de ver apresentada por Blanchot (2001) me interessa por permitir uma tomada de consciência de possíveis relações entre o corpo e o mundo. Assim, parto desta reflexão sobre o entre o olhar e o ponto em que ele apoia para apresentar a primeira proposta de pesquisa de movimento, descrita na Tabela dedicada à Proposição 1, a seguir:

TABELA 1

Proposição 1 - Olhar e Mover

1. Deixe o seu olhar percorrer o espaço, traçando novas linhas, não mais apenas a linha paralela ao chão.
2. Perceba o que chama a atenção dos seus olhos, ou seja, o ponto onde o seu olhar apoia.
3. Reconheça a distância entre o seu olhar e a coisa vista.

4. Caminhe em direção ao ponto em que seu olhar toca.
5. Ao alcançar esse ponto, deixe seu olhar percorrer, vagar novamente pelo espaço até que ele se apoie em outro ponto. Então siga na direção desse ponto novo.
6. Prossiga deixando o seu olhar vaguear, tocar em algum ponto e se desloque diminuindo a distância entre o olhar e a coisa vista.

Nota. Elaborado pela autora.

Nesta proposta descrita na Tabela dedicada à Proposição 1, nota-se que o olhar opera numa perspectiva de tocar um ponto fora do corpo. A experiência de mover-se ocupando e preenchendo a distância entre os olhos e a coisa vista devolve ao corpo a diferenciação de si e do mundo. Embora nesta experimentação haja espaço para o olhar, vaguear e reconhecer o que chama a sua atenção, o movimento acontece a partir da projeção do olhar, que busca preencher a distância entre os olhos e a coisa vista.

A proposição seguinte aproxima-se do olhar cego, embora ainda sob a perspectiva do ver como i-mediato. Inicia-se esparramando os olhos, trabalhando com a ampliação do campo visual, para em seguida atuar na face côncava do olhar. O simples fato de caminhar em parceria, ou seja, lado a lado com alguém, já convida à ampliação e, conseqüentemente, ao recolhimento do olhar obtuso, direcional, (convexo).

TABELA 2

Proposição 2 - Olhar o Outro Caminhar e Caminhar com o Outro para Olhar

1. Caminhe pela sala percebendo o seu corpo.
2. Coloque-se ao lado de alguém até que caminhem juntos. Não há um líder na dupla. As mudanças de direção ocorrem por uma negociação intuitiva da dupla.
3. Desfaça a dupla de modo que uma caminhe e a outra observe o caminhar de seu parceiro.
4. Ao observador: observe a postura, a organização corporal, o andar de seu parceiro através do seu próprio corpo. Há um contágio pelo corpo do outro por meio de uma percepção cinestésica. Receba o corpo do parceiro através de um olhar receptivo.
5. Depois de um tempo sentindo o caminhar do parceiro, agora, você que observou siga caminhando sozinho contaminado por seu novo estado corporal.

6. Após neutralizar o estado corporal provocado pela postura do parceiro, retorne a caminhada com seu par olhando na mesma direção. Negociem essa caminhada, como fazemos na experiência do amor. Conforme Saint Exupéry (2006, p. 126) “amar não é olhar um para o outro, é olhar juntos na mesma direção”.

Nota. Elaborado pela autora.

Como se pode observar na Tabela dedicada à Proposição 2, diante do desafio de encontrar um acordo na direção dessa caminhada, entre os papéis a seguir e propor concomitantemente, abre-se espaço para o exercício do olhar cego. Eu não sei para onde o outro, que algumas vezes sou eu mesmo, me leva. É, portanto, um olhar incapaz de pré ver. Há uma ampliação do campo visual, através de um mover-se no im-pré-visível, orientado pela face côncava do olhar. Além disso, a observação do corpo do parceiro é feita muito mais pela percepção de como o corpo do outro afeta o meu corpo (do observador) do que pela intenção de buscá-lo no espaço pela projeção do olhar. Logo, pode-se dizer que o recolhimento do olhar convexo, ou o despertar de sua face côncava, contribui para a recepção empática e cinestésica do outro.

Um desdobramento possível desta proposta, que também pode ser entendido como uma transição para a proposição 3, é a alternância da relação lateral entre os pares com a formação frontal entre os mesmos. Neste posicionamento frente a frente com o parceiro, recupera-se o jogo de encurtar e alargar a distância, conforme noção do ver de Blanchot (2001), já apresentada e experimentada na proposição 1. Contudo, nesta experimentação a coisa vista é o corpo do outro, que diferentemente de um objeto, se move no espaço. Dessa forma, o imprevisível acontece tanto na relação frontal entre os pares, uma vez que qualquer um da dupla pode se aproximar ou se afastar do outro, quanto escolher se colocar ao lado do parceiro. O movimento e a composição espacial se dão exatamente nas escolhas imprevistas de colocar-se ao lado ou à frente do par. Essas duas possibilidades, caminhar ao lado do parceiro ou aproximar-se e afastar-se frontalmente dele, geram distintos posicionamentos do olhar e da percepção de si, tanto em relação ao outro, quanto ao espaço. Esta alternância na formação dos pares, lateral ou frontal, pode ser entendida como uma passagem para outras experiências que enfatizam a relação com o outro. Desse modo, a proposta a seguir parte da relação frontal com o par para a experimentação de modos de estabelecer e cortar relações.

Relembro de uma vivência pautada na técnica de dança Contato Improvisação, da qual participei no Rio de Janeiro, cuja proposta era como dizer NÃO na dança. Rememoro e recrio o vivido apresentando a terceira proposição de criação em dança a partir do olhar.

TABELA 3

Proposição 3 - Estabelecendo e Cortando Relações por Meio do Olhar

1. Se coloque frente a frente com o parceiro, de pé, mantendo o contato pelo olhar.
2. Experimente se aproximar e se afastar do parceiro observando o que acontece com o seu olhar.

- | |
|---|
| 3. Experimente recolher o seu olhar, que se encontrava projetado no outro, até chegar no corte da relação. O corte pode ser sutil como numa despedida ou abrupto. |
| 4. Ao decidir desligar-se de seu parceiro, passe a caminhar sozinho. |
| 5. Depois de um tempo caminhando sozinho, conecte-se a outra pessoa por meio do olhar, formando um novo par. |
| 6. Prossiga criando novas relações frente a frente com o seu par, experimentando entrar e sair das relações através do olhar. |

Nota. Elaborado pela autora.

Nesse exercício fica evidente como o olhar se relaciona com o movimento: projetado, obtuso, para fora, em direção ao outro ou ao horizonte, alternado com um olhar de introspecção, de recepção, de recolhimento para si. Nestes entremeios de conexão entre as duplas, o movimento ganha contorno. Em outras palavras, a partir desse jogo de projetar e recolher o olhar, vivenciamos situações de entrar, convidar e encerrar uma dança. O jogo se amplia quando este estabelecimento da relação pelo olhar tornava-se um convite para entrar na minha dança. Inicialmente convido para um passo, depois uma caminhada, até que o convite se estenda para a dança. A expressividade do olhar alcança o corpo, indicando se eu desejo que o outro venha comigo ou não, mantendo-se apenas como observador. Se, de um lado, há verdadeiramente um convite e, do outro, a aceitação do mesmo, a dança acontece nessa dupla. A pesquisa, a surpresa, a descoberta, a alegria se manifestam neste jogo de dizer, por meio do olhar, sim ou não à dança.

Neste ponto do trabalho, vale retomar a metáfora do côncavo e do convexo, ressaltando que os mesmos se diferenciam pela perspectiva através da qual se observa: se do lado cheio ou do vazio, pois na verdade são dois lados de uma mesma situação. Pelo fato de vivermos em um contexto social, histórico e cultural em que o cheio predomina, é preciso saber esvaziar-se, uma estratégia de compensação para encontrarmos o equilíbrio, o caminho do meio. Todavia, apesar dessa especificidade de nossa cultura midiática, imagética, imediatista que não nos dá tempo ou espaço para esvaziarmos, é importante saber passar de um estado a outro.

Conforme a imagem que Godard (2004) nos oferece, no caminho de um raio de luz que se abre no interior de um prisma, realiza-se a perspectiva geográfica, subcortical, receptiva. Eu acrescentaria a dimensão contemplativa e meditativa. Há outro raio que alcança o topo do prisma, atravessando-o. Entretanto, se isso não ocorre, havendo uma fixação no estado de abertura, fica-se em transe. Do mesmo modo, no outro extremo, se não há a parada, a abertura no geográfico do prisma, chega-se a um bloqueio das sensações, uma rigidez e um automatismo de nossa percepção. Logo, é fundamental negociar a natureza subjetiva de nossos sentidos com a objetividade do mundo percebido.

Esta negociação pode ser experimentada por meio de um equilíbrio entre a verticalidade do corpo e a horizontalidade do olhar. Num deslocamento no espaço, se invoca a consciência de que ao estar de pé têm-se tanto os pés em contato com o chão, recebendo o peso do

corpo, quanto o ponto em que o olhar apoia. O corpo se apoia sobre os pés. Ele sabe onde o chão está. Esse saber agora é imediato. Não há mais distância entre o corpo e o objeto solo. Ao trazer a atenção para a sola dos pés, em um movimento de sucção do olhar, desloca-se o foco do olhar do mundo externo e o coloca no próprio corpo. Seria assim um movimento de devolver a consciência de si para o corpo, através da própria consciência do corpo. Trazer o olhar para as solas dos pés implica num esmagamento dos olhos, nos aproximando ainda mais do olhar cego, apresentado por Godard (2004). Contudo, se o olhar cego abre, devido à sua face côncava, a possibilidade de recepção do mundo, como suprir a lacuna do olhar objetivante, no caso da cegueira enquanto condição real de determinados indivíduos e não como metáfora? Como este equilíbrio entre os dois modos de olhar, ou seja, o movimento entre a recepção do mundo e a projeção no mundo se daria para esse grupo de pessoas do qual faço parte?

A experiência do olhar convexo precisa ser vivida por outros recursos. A guia faz esse papel. Ela aponta para o chão. Abre caminhos, atuando como uma substituta do olhar objetivo. Ela faz o movimento de projeção desse olhar cego. Diferentemente da ação de sugar as coisas do mundo para o olhar côncavo, a guia puxa o fundo de esse olhar para uma distância à frente dos pés de quem a manuseia.

Trazendo os aprendizados oriundos da experiência de ir e vir do olhar côncavo ao convexo para a prática de dança, apresento a última proposição para a experimentação corporal. Conforme proposição 4, exposta na Tabela a seguir, o contato com o corpo do outro se dá na transição do olhar para a pele. Nesta proposta, o movimento de alternância entre a caminhada lado a lado com a dupla e a relação frontal de olhar um para o outro, o campo visual se expande ao ponto da pele ser chamada para a dança. A distância entre a lateral dos corpos é sucumbida por um encostar, um deslizar e talvez rolar pelo corpo do outro.

TABELA 4

Proposição 4 - Entre o Olhar e a Pele

1. Caminhe lado a lado com seu parceiro.
2. Deixe que as laterais de seus corpos se encostem.
3. Explore este contato lateral, aprofundando o toque, rolando pelo corpo de seu par até desenvolver uma breve dança de contato.
4. Explore este contato entre os corpos até encontrar-se frente a frente com o seu par.
5. De frente um para o outro, experimente o jogo de aproximar e afastar conforme descrição após a tabela 2.
6. Da relação frontal a partir da máxima aproximação dos corpos, se coloque novamente lado a lado de seu parceiro.

- | |
|--|
| 7. Neste ponto, em que a dupla se encontra novamente na posição inicial, várias recriações são possíveis: seguir caminhando sozinho, formar uma nova dupla frontalmente ou lado a lado, etc. |
| 8. Siga alternando as relações com o par e trocando de par, de modo que em cada transição dentro do par a dança acontece por meio do contato com a pele. |

Nota. Elaborado pela autora.

Nota-se que as trocas de perspectivas do olhar e inevitavelmente do posicionamento do corpo em relação ao outro e ao espaço vão gerando um fluxo de dança. Poderia-se assim acrescentar o movimento no espaço de deslocamento entre o desfazer de uma dupla e a formação de outra. Neste sentido, a dança acontece tanto na interseção entre os desejos de movimento em cada par quanto no desejo individual, sem negociação com o outro. Este fluxo de movimento é um ir e vir constante entre o olhar e a pele.

São inúmeras as experiências vividas em que o exercício de olhar permeia a improvisação e composição em dança. Entretanto, este trabalho não se propõe a ser um manual de proposições e sim um convite à construção de novas práticas em dança inspiradas nas experiências aqui descritas. Revisando constantemente a função e o lugar dos olhos em nosso corpo, espera-se que tais proposições e as reflexões presentes neste artigo contribuam para que outros artistas e docentes recriem seus próprios modos de ensino e aprendizagem da dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que a abordagem sob a qual o olhar é tratado neste estudo não se vincula à noção de inclusão. Este não é um trabalho dedicado a refletir sobre as especificidades do olhar de uma pessoa cega e muito menos uma proposta de dança voltada para estas pessoas. A análise das relações propostas entre olhar e mover indica que a afetação entre estes dois gestos é mútua. Por um lado, a pesquisa demonstra como o olhar, quando deslocado de sua função cotidiana e vivenciado enquanto estímulo para a criação de movimento, potencializa a criação artística. Por outro, ao ser vivenciado neste contexto em que se desperta a perspectiva estética do olhar, a visão cotidiana sai do lugar comum e ordinário. Em outras palavras, a experiência de usar os olhos para além da função de ver tanto possibilita àquele que olha despertar-se para uma visão mágica da realidade, quanto modifica a coisa olhada. É nesta retroalimentação entre olhar e criar ou criar e olhar que se abre espaço para a criação, seja ela de novos modos de olhar a vida ou da própria criação artística. Isto significa compreender que a arte está em partes na obra e, em grande parte, no olho de quem vê.

Em diálogo com as contribuições de Merleau-Ponty (1992), pode-se dizer que o artista com sua sensibilidade capta o invisível do mundo, ou seja, aquilo que está aí no mundo, do qual ele é parte. Por meio de sua sensibilidade e criação, o artista compõe e recompõe o invisível, dá voz ao silêncio. Merleau-Ponty (1992) ao descrever a atividade criativa de um pintor, afirma que:

O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (p. 25).

Assim, nesse laço sensível onde o olho se comove pelo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão, o artista vai “conferindo existência visível ao que a visão profana crê invisível” (Merleau-Ponty, 1992, p. 26) e, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão, pois as coisas do mundo passam por ele, o mundo “gravou nele a cifra do visível” (Merleau-Ponty, 1992, p. 27).

Enfim, sinto que a minha experiência com a cegueira juntamente da natureza sensível e intuitiva do meu ser, além da formação e atuação como artista docente de dança, me leva a praticar esta teoria mágica da realidade. Observa-se essa percepção no depoimento de Samuel Samways, artista que participou da montagem de um espetáculo que dirigi. Conforme ele expõe,

É uma coisa muito interessante ser dirigido por uma mulher que tem baixa visão, ou seja, ela que de certa forma está olhando tudo, controlando toda aquela criação sem estar vendo fisicamente, mas de outras formas está vendo. Ter a direção de uma pessoa que não está vendo o que está acontecendo, mas eu não sei o que acontecia com ela, claro que ela tinha ajuda ali da gente, de uma assistência, que dava um apoio, mas eu não sei o que acontece com ela que eu acho que ela tinha uma habilidade meio mística assim de sentir o espaço mesmo, de saber onde a gente estava posicionada, o que estava acontecendo. É um trabalho (...) no toque, pelo tato. (Samways, citado por Almeida, 2022)¹.

Reafirmo que a possibilidade de desenvolver este olhar estético para a vida não se refere à capacidade fisiológica do sentido da visão: nem para aquele que vê nem para quem não vê. O que está em jogo é a posição subjetiva em relação ao olhar, ou seja, o modo de ver. Este modo refere-se à forma como os olhos recebem e atuam no mundo. Logo o olhar cego não diz de uma maneira pronta, dada, de quem não dispõe do sentido da visão. O olhar cego, do qual este trabalho trata, diz da possibilidade de receber o mundo tal como ele é. E a partir dessa recepção atuar como cocriadores de uma realidade ficcional, em que há espaço para contemplar, imaginar, duvidar, criar e recriar. É isto que o olhar cego pode contribuir para a dança: a potência de ser o que se é, maravilhando-se consigo, com o outro e com o mundo, por meio de uma percepção integral destas instâncias que nos constitui: eu, o outro e o mundo. E a dança não teria tais aspectos como princípios? Dançar como um encontro consigo, aberto a receber e afetar o outro e tornar-se mundo?

1 Depoimento de Samuel Samways concedido à autora durante a montagem do espetáculo de dança *Húmus* em 2020. O mesmo pode ser encontrado na íntegra na tese de doutorado da autora (Almeida, 2022).

REFERENCIAS


- Almeida, R. M. F. (2022). *Do não ver ao invisível: narrativas somáticas em dança*. [Tese de Doutorado, não publicada]. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Blanchot, M. (2001). *A Conversa Infinita: a palavra plural*. Escuta.
- Carvalho, J. e Fernandes, J. (2007). *Um olhar sobre o corpo (do) cego*. [Tese de Mestrado, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro]. Repositório do Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte. <http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/107.pdf>
- Duarte Júnior, J. F. (2000). *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2000.197855>
- Godard, H. (2004). Olhar Cego. Entrevista com Hubert Godard. In S. Rolnik e C. Diserens (Curs.), *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro* (pp. 73-81). Pinacoteca do Estado de São Paulo.
- Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>
- Merleau-Ponty, M. (1992). *O olho e o espírito*. Vega.
- Saint-Exupéry, A. (2006). *Terra dos Homens*. Editora Nova Fronteira.



EL CAMINO DEL/DE LA DRAMATURGISTA: EL TRABAJO DE ACOMPAÑAR UN PROCESO CREATIVO

Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio

NOTA SOBRE LA AUTORA

Gabriela Guadalupe Hernández Aparicio 
Universidad Nacional Autónoma de México
Correo electrónico: dramaturgista.ga@gmail.com

Recibido: 23/05/2023

Aceptado: 19/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.012>

RESUMEN

El/la dramaturgista suele considerarse como primerx espectadorx de una obra; es unx colaboradorx que observa el proceso creativo y aporta una opinión crítica al trabajo de lxs demás creatívxs. Desde esta perspectiva, su trabajo durante la construcción de una obra, contribuye a la observación, documentación, mediación e investigación para propiciar el acto creativo. Ante la insuficiente disponibilidad de referentes teóricos y prácticas latinoamericanas, este texto es un aporte pedagógico, ya que tiene la intención de proporcionar herramientas metodológicas a jóvenes dramaturgistas. El presente trabajo parte de las preguntas ¿Qué colaboradorxs proveen los materiales para la investigación de un proceso creativo? ¿De qué forma es posible observar cuando se está dentro del proceso? ¿Quiénes llevan a cabo un registro de lo acontecido? ¿Con qué propósito? ¿Si todos lxs creadorxs investigan, quién unifica los criterios? ¿Cómo se vinculan las labores de unx dramaturgista con las de otrxs colaboradorxs? A partir de estos cuestionamientos, el texto presenta un método de trabajo impulsado por dramaturgistas. De esta forma, se pretende revelar que la mirada de unx dramaturgista puede nutrir el proceso artístico, ya que, a partir del acompañamiento, fomenta el trabajo en colectivo, construye una memoria y promueve la formulación de pensamiento crítico en función de la conceptualización, la consistencia de la obra y la relación con el público.

Palabras clave: dramaturgista, investigación, documentación, observación, mediación, creación

A TRAJETÓRIA DO DRAMATURGISTA: O TRABALHO DE ACOMPANHAMENTO DE UM PROCESSO CRIATIVO

RESUMO

O/A dramaturgista é frequentemente considerado/a como o/a primeiro/a espectador/a duma peça; é um/a cooperante que observa o processo criativo, apresentando uma visão crítica do trabalho dos/as outros/as criadores. Nesta ótica, o seu trabalho durante a construção duma peça contribui para a observação, documentação, mediação e investigação a fim de propiciar o ato criativo. Dada a insuficiente disponibilidade de referências teóricas e práticas latino-americanas, este texto é um contributo pedagógico, pois pretende fornecer ferramentas metodológicas aos/às jovens dramaturgistas. O presente trabalho baseia-se nas questões: Que cooperantes fornecem os materiais para a investigação dum processo criativo? De que maneira é possível observar quando se está dentro do processo? Quem regista o que acontece? Qual é o propósito? Se todos/as os/as criadores/as fazem investigação, quem é que unifica os critérios? Como é a ligação do trabalho dum/a dramaturgista com o dos/as outros/as cooperantes? Com base nestas questões, o texto apresenta um método de trabalho promovido por dramaturgistas. Desta forma, pretende-se revelar que o olhar dum/a dramaturgista pode nutrir o processo artístico. Devido ao facto de que a partir do acompanhamento fomenta-se o trabalho coletivo, constrói-se uma memória e promove-se a formulação dum pensamento crítico em termos da conceptualização, da coerência da peça e a relação com o público.

Keywords: dramaturguista, investigação, documentação, observação, mediação, criação

ABSTRACT

Dramaturgs are often regarded as the first spectators of an artistic production; they are collaborators who watch over the creative process, providing a critical opinion to the rest of the creative team, and in turn, their work. In this light, the tasks they carry out during the creation process of an art piece contribute to observation, documentation, mediation, and research processes, in order to nurture creation. Given the insufficient availability regarding both theoretical and practical references within Latin American territory, this text is an educational contribution, since its aim is to provide methodological tools for young dramaturgs. This paper is based on the following questions: Which collaborators provide research material for a creative process? How is observation possible during the process? Who keeps a record of what is happening? To what purpose? If all creators conduct research, who unifies criteria? How are the dramaturgs' tasks related to those of their collaborators? Based on these questions, this paper presents a dramaturg-driven work methodology. Thus, the goal is to reveal that the dramaturgs' vision can foster group work, build up a record, and promote the articulation of critical thinking, in terms of conceptualization, creative consistency, and connection with the audience.

Keywords: dramaturg, research, documentation, observation, mediation, creation



AGRADECIMIENTOS

Agradezco la voz y escucha de las *Dramaturgistas expedicionarias*, quienes acompañaron parte de la realización de este texto. Asimismo, considero fundamental la traducción de los resúmenes al inglés por Paloma Bonilla y al portugués por Moisés Kühn¹, ya que establecer puentes en otros idiomas ayuda a abrir el panorama de futuras investigaciones.

1 Moisés Kühn. Nació en DF, México, se crio en Vigo, Galicia, España. Vive ahora en CDMX. Es traductor, escritor, dramaturgo, actor, director, técnico y diseñador de iluminación teatral. Ha trabajado como traductor en subtítulos para películas de ficción, documentales, series de lucha libre, programas de golf, además de videojuegos y diplomados en tecnología de sistemas informáticos, Big Data, etc. Traduce en español, gallego, inglés y portugués.

EL CAMINO DEL/DE LA DRAMATURGISTA: EL TRABAJO DE ACOMPAÑAR UN PROCESO CREATIVO

En los últimos años, la labor de lxs dramaturgistas ha comenzado a hacerse presente en Latinoamérica. Sin embargo, su participación aún sigue siendo nebulosa para algunxs creadorxs, por lo que es necesario hacer esfuerzos para precisar qué actividades realizan. Esta investigación busca contribuir a la discusión sobre la práctica de estx colaboradorx y ofrecer un material de consulta para lxs dramaturgistas que abren paso a esta profesión.

La idea de escribir este texto surge de algunas conversaciones con Dramaturgistas expedicionarias², grupo que también está conformado por las creadoras Paloma Bonilla³ y Janeth Piña⁴. En este espacio, hemos discutido la relevancia de elaborar materiales para las futuras generaciones de dramaturgistas, ya que en nuestra formación hubiéramos deseado recibir recursos guía para adentrarnos a esta práctica.

El presente trabajo comprende diversos aspectos. En la primera parte se describe una introducción sobre las labores que desempeña un/x dramaturgista. A partir de ello, en la segunda parte se presentan una serie de dinámicas que desarrolla estx colaboradorx a lo largo de la construcción de una obra. Estas se conciben como el camino transitado por un/x dramaturgista; así, podrían comenzar a articularse como un método. De este modo, se abordan cuatro ejes en los que se inscribe la participación de esta figura: *observación, investigación, mediación y documentación*.

¿EN QUÉ CONSISTE EL TRABAJO DE UN/X DRAMATURGISTA?

Dado que las labores que desempeña un/x dramaturgista son diversas, su trabajo no puede simplificarse a una definición única. Es por ello que, en esta primera parte, se ofrecen algunas pautas para reconocer este oficio. En primera instancia, un/x dramaturgista es un/x colaborador/x que se encuentra dentro de un proceso creativo; en segundo lugar, puede

- 2 El proyecto *Expedición: en busca de dramaturgistas en México* surge gracias a la Beca de Campo de la Literary Managers and Dramaturgs of the Americas (LMDA) que obtuvo en 2019. Este proyecto es un laboratorio dirigido a creadorxs jóvenes para experimentar los vínculos entre las artes y lxs dramaturgistas. El laboratorio denotó la necesidad de consolidar el grupo *Dramaturgistas expedicionarias*. El equipo ahora conformado está interesado en generar proyectos de formación, investigación y creación en torno a la figura de lxs dramaturgistas. En 2021, el grupo creó la pieza fotográfica *Retratos de unas expedicionarias: habitares dramaturgistas*, en colaboración con Rodolfo Martínez y el podcast *Reverberaciones dramaturgistas*, construido con la ayuda de las voces de diversxs colaboradorxs e investigadorxs de la escena mexicana, el paisaje sonoro de Erick Guerrero y Jorge Montúfar y el diseño de imagen de Kelly Flores. Asimismo, el equipo fue parte del Congreso Internacional "Dramaturgismo Sin Fronteras en la Nueva Década" (LMDA, 2021), el Coloquio "Repensar nuestras prácticas: Reflexiones y diálogos" (FITU, 2021), el "Encuentro: Escrituras de la Escena" Segunda Edición, (Medeas, Red de Jóvenes Investigadoras de la Escena, 2022), el 12.º Foro de Pedagogía de las Artes, 2.º Internacional (UACH, 2022) y del 4.º Encuentro Teórico Teatral Internacional ENSAD, (ETTIEN, 2022). Actualmente el grupo prepara la segunda edición del laboratorio *Expedición*.
- 3 Dramaturgista, traductorx, diseñadorx/realizadorx escénicx. Egresadx del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Fundadorx del colectivo Campo de ruinas, trabajó en la pieza *¿Qué estamos haciendo los jóvenes para desaparecer?* (intervención/instalación en espacios públicos, 2011-13). Colaboró en *El retablo de las maravillas* (2013-14), y con *El dilema del erizo* del Colectivo Siete Tierras (finalista del Festival Internacional de Teatro Universitario 2016-17. Temporada en el Foro Shakespeare y Sala Novo del Teatro La Capilla). Como dramaturgista, ha realizado mayormente trabajos de traducción desde 2011.
- 4 Egresada del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM. Interesada en procesos de laboratorio, *performance*, creación colectiva y comunitaria. Actualmente es dramaturgista del colectivo escénico La Compañíasauria con quienes participó en 2016 como codirectora de la obra *Litoral de Wajdi Mouawad*; como dramaturgista y dramaturga en *Sobre cómo no ser un deseo estúpido*, obra ganadora del 27.º FITU; dramaturgia colectiva de la pieza audiovisual *Manifiestosaurio* (2020); *performer* en *Acción espectáculo en tres tiempos*, codirección en *Aislamiento: máquinas escénicas para cuerpxs enfermxs*.

propiciar diversas dinámicas dependiendo del momento en que se requiera su participación. De esta forma, el trabajo de un/x dramaturgista puede enmarcarse *antes, durante y después* de un proceso creativo.

En términos generales, el *antes* corresponde al trabajo de apoyo dentro de un teatro o con una agrupación, con el objetivo de configurar una programación, repertorio, festival, temporada, etc. El *durante* implica el seguimiento del proceso desde una mirada crítica que asemeja al espectador. El tercer momento, el *después*, aborda el encuentro con el público. Después de que el proceso concluye, cuando el proyecto está en temporada, lxs dramaturgistas planean, en colaboración con el equipo de diseño o marketing, diversas actividades para la vinculación y creación de públicos.

Aunque es significativo nombrar las etapas del trabajo dramaturgista, en esta ocasión, este texto se enfocará en el segundo momento. Cabe señalar que la propuesta que a continuación se presenta tiene la intención no solo de nombrar las tareas desarrolladas por unx dramaturgista, sino también de ofrecer pautas para llevarlas a cabo y sobre todo valorar cómo podemos integrar esta figura dentro de nuestro equipo de trabajo. Asimismo, el orden en que se muestran estas actividades no es único, sino que dependerá de diferentes condiciones como el equipo, la producción y la obra. De tal suerte que lxs lectorxs podrían adaptar este modelo, creando uno para sus propias necesidades y beneficios. La lectura de este artículo podría llevarse a cabo indistintamente, ya que las tareas que se describen se complementan entre sí.

DRAMATURGISTAS EN PROCESOS CREATIVOS

Ser dramaturgista durante un proceso creativo implica ser un/x aliadx de lxs creadorxs. Como se mencionó anteriormente, del acompañamiento se desprenden diversas actividades como la *observación, investigación, documentación y mediación*. Al realizar estas tareas, lxs dramaturgistas deben tener en mente la obra, el equipo de trabajo y, por supuesto, el público al que se quiere llegar. Por otro lado, estas actividades están estrechamente relacionadas, es por ello que se visualiza un esquema circular, recordando que tanto las labores como los componentes que integran la obra se nutren entre sí y que, si bien no todas las actividades las tendría que llevar a cabo un/x dramaturgista, sí podría delimitar las premisas del trayecto. A su vez, se enfatiza que para lograr esto es deseable que el trabajo de lxs dramaturgistas sea cercano no solo a la dirección, sino a todxs lxs demás colaboradorxs.

OBSERVACIÓN

Cuando nos encontramos en las exploraciones y los ensayos, aparecen múltiples preguntas sobre lo acontecido: ¿Qué observamos? ¿Cuál es nuestra forma de mirar a lxs otrxs? ¿Quién/ es nos observan durante el proceso? ¿Quiénes nos observarán a futuro? y ¿Qué queremos que miren? Lxs dramaturgistas siendo observadores de la escena pueden analizar para su trabajo: ¿Qué partes de nuestro cuerpo intervienen cuando presenciamos a alguien o algo? ¿Cómo manifiestan lo observado? Al ser un/x acompañante del camino recorrido, el/la dramaturgista es testigo del proceso que se construye. La cercanía que se genera con lxs otrxs creadorxs es esencial, pues la mirada de un/x dramaturgista busca ser espejo de la producción.

Probablemente percatándose de que el teatro se consolida con el encuentro de lxs espectadorxs, el/la dramaturgista, desde su origen⁵, ha encontrado una estrecha conexión con el público. Gotthold Ephraim Lessing en la *Dramaturgia de Hamburgo* cuestiona “¿Y no tiene el público el poder de eliminar o de corregir lo que puede haber de insuficiente en nuestro trabajo? Que acuda sencillamente, que vea y oiga, examine y juzgue. Jamás su voz será escuchada con desdén, ni su juicio acogido con acatamiento” (1767/1997, p. 82). Entonces, la voz del público comenzó a considerarse y surgió un/x colaborador/x dentro de los procesos escénicos que vela por las exigencias de lxs espectadorxs.

Algunxs dramaturgistas se consideran privilegiadxs de ser lxs observadorxs del acto creativo, ya que esto representa ser lxs primerxs espectadorxs de la obra. Entonces, la función de un/x dramaturgista en este momento es la de espectador. En este sentido, podemos pensar que cumplir con el rol de espectador/x implica tener una mirada cambiante, ya que se espera tener un nuevo encuentro con la obra en cada ensayo. En la búsqueda de esa mirada, la producción puede considerar ¿con qué frecuencia asiste un/x dramaturgista a los ensayos? y ¿cómo se logra una mirada fresca del proceso y de la obra final? La asistencia a los ensayos se convierte en un trabajo que consiste en más que la observación y búsqueda que deriva en el ejercicio de imaginarse como espectador/x. Esto traerá nuevas preguntas para el equipo. Por consiguiente, siendo representante del público objetivo, su misión también es crear un aporte crítico. La dramaturga y dramaturgista mexicana Fernanda del Monte encuentra en esta labor una mirada crítica.

En este campo, el dramaturgista puede ser entonces el primer espectador, es decir el primer observador de lo construido por un grupo o colectivo, un asesor de lo que recibe, de lo que permea de aquel trabajo. Esta función es también relativa a la crítica teatral, a la creación de pensamiento crítico sobre los trabajos de otros, la del observador crítico y el espectador emancipado del que habla Jacques Rancière. En este sentido, el dramaturgista funciona más como un primer público que como partícipe de la creación de la puesta en escena o de su documentación sino más bien como primer espectador, o investigador del proceso y de la presentación de lo acontecido (2015, p. 15).

En este sentido, el/la compañerx y espectadorx será quien apoye con su opinión sobre lo que ha atestado. Rebotando ideas con dirección, producción y todas las demás áreas para proporcionar un panorama de lo que ha observado. Esta mirada, más adelante, será crítica en la búsqueda de ayudar a ordenar el panorama que se construirá, sobre todo si se trata de procesos en los que se esté gestando una nueva obra, sin un texto o precedentes. El objetivo de la mirada de lxs dramaturgistas será distinta a la de otrxs colaboradorxs que se encuentren abajo de la escena, pues pondrá sobre la mira los componentes que se van desarrollando para que lxs otrxs colaboradorxs tomen las decisiones. Podría pensarse que es una tarea sencilla, pero en medio de procesos nublados, que el equipo comparta sus pensamientos con lxs dramaturgistas ayuda a fortalecer las ideas.

5 La figura del dramaturgista se origina en Alemania. En 1767, Konrad Ackermann busca a Gotthold Ephraim Lessing para conformar una programación en función de las necesidades del Teatro Nacional de Hamburgo. No obstante, las tareas principales que impulsó Lessing fueron un registro crítico y la conexión de las obras con el público. La experiencia, que dio paso a una nueva profesión del teatro, fue compartida en la *Dramaturgia de Hamburgo*.

DOCUMENTACIÓN

El registro de un proceso creativo puede ser una búsqueda extensa si no se tienen objetivos. Al momento de desarrollar esta actividad en una experiencia escénica, surgen diversas preguntas. Marco De Marinis en *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología* identifica momentos en los que un/x investigador/x teatral lleva a cabo un proceso de documentación audiovisual. Asimismo, destaca que: “Los documentos —como se sabe— no existen en la naturaleza, sino que siempre son producidos por alguien” (1997, p. 196). Si bien estas reflexiones están enfocadas en la teatrología, nos ayudan a valorar ¿qué colaboradorxs dentro de los procesos son lxs encargadxs de documentar? Si todxs lxs creativxs se encuentran inmersxs en distintas actividades, entonces ¿es posible contar con un/x colaborador/x dentro del equipo que nos ayude a producir documentos que atestigüen el proceso? Con el paso del tiempo, lxs dramaturgistas han asumido este rol, ya que, a partir de la *observación*, ofrecen un panorama de lo registrado.

De ahí un/x dramaturgista debe establecer límites para un mejor funcionamiento, acordando premisas y considerando los objetivos y los colaboradorxs que integran la obra. ¿Cuál es el objetivo de hacer el registro? ¿Qué parámetros se siguen? ¿A quién/quienes beneficiará esta labor? ¿Hay otrxs colaboradores que realizan esta actividad? ¿Qué momento/s del proceso se registran? Estas premisas serán útiles para que lxs dramaturgistas elaboren documentos o materiales que acompañen al equipo de trabajo en su tránsito.

Una de las formas más comunes en las que se considera que lxs dramaturgistas se encargan del registro es a través de la realización de una bitácora. La palabra bitácora viene del francés *bitacle*, que de acuerdo con la Real Academia Española refiere al “‘Armario, junto al timón, donde está la brújula’. Se emplea a menudo en la locución *cuaderno de bitácora*, ‘libro en que se apunta el rumbo, la velocidad, las maniobras y demás accidentes de la navegación’” (s.f., definición 1). De este modo, la bitácora construía la travesía, pero también integraba el tiempo; era una herramienta que llevaba a cuestionarse si se recorría ese mismo camino o si existían otras posibles rutas.

Con el paso del tiempo la bitácora fue evolucionando hasta la escritura y registro y evaluación de lo sucedido. En algunos procesos escénicos, la bitácora se convirtió en el diario de un proceso, donde se manifestaba lo acontecido en los ensayos y funciones. Aun cuando diversxs colaboradorxs (asistentes de dirección, diseñadorxs, actores, actrices, por mencionar algunxs) han desarrollado bitácoras en el teatro, lxs dramaturgistas llevan a cabo esta tarea, pues representan el ojo externo que paradójicamente se involucra en el proceso siendo el puente creativo. No obstante, no solo existe la bitácora como única herramienta para la documentación. En sí misma, la bitácora puede tener muchas vertientes, puede complementarse con otro tipo de materiales. De esta forma, se abre paso al uso de herramientas audiovisuales, sonoras, digitales, entre otras, lo que muestra que la documentación no solo es escritura, sino que las anotaciones se construyen mediante diversos medios.

Debido a que los procesos escénicos están en constante movimiento y comparten el trabajo de diferentes cuerpos en acción, las fotografías, los videos y los audios serán herramientas fundamentales para reconstruir lo sucedido. La investigadora mexicana Rocío Galicia, quien ha enfocado su trabajo como dramaturgista en la investigación y creación de bitácoras, asegura

que “dar cuenta de un proceso de puesta en escena no puede hacerse desde un pensamiento simplificador y acrítico; se requiere una mirada que intente un acercamiento a las texturas de las distintas materias, que vislumbre el sistema, las relaciones y las exterioridades implicadas” (2013, p. 1). Esta reflexión nos hace pensar que la mirada se ocupa en seleccionar los momentos necesarios que representarán el camino; además, nos lleva a cuestionar qué experiencias y sensaciones se quedarían plasmadas en la escritura de una bitácora. Por otro lado, Galicia apunta que el/la investigador/x que documenta debe contemplar que “su objeto de estudio *está siendo* y no *es*, aspecto que determina su abordaje, puesto que está más cerca de la vida misma que de un objeto inanimado. He aquí un reto que hay que enfrentar” (2013, p. 3). De esta forma, es preciso contemplar que el/la dramaturgista está registrando el proceso de algo que está surgiendo. Esto implica lo acontecido, así como todo lo que se vierte alrededor de ello, incluidas las emociones.

Mi bitácora es más conceptual, detallista y abarcadora porque no solo refiere lo que se decidió, sino los rodeos, los estados emocionales, las búsquedas, los errores, las repeticiones, el material desechado y las tensiones creativas. Nadie veía lo que yo escribía durante los ensayos, pero cuando había una duda precisa, yo les podía decir con todo detalle si algo había sido olvidado y era conveniente retomar, o señalarles con precisión la explicación que había dado el director. En este tenor es que fue tomando lugar mi traducción de las indicaciones del director a los actores (R. Galicia, comunicación personal, 12 de julio de 2022).

En estas palabras se destaca la experiencia de Galicia que la ha ayudado a considerar el trabajo del cuerpo y las emociones. Encontrar cuál es la forma de investigar y, por tanto, de documentar puede beneficiar a tener un registro distintivo; por ende, los diversos materiales pueden ser un hallazgo para quien registra y quien recibe el archivo. El registro de un/x dramaturgista, como se ha pensado desde su inicio, es un aporte crítico. En la *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing describe su propuesta “Esta *Dramaturgia* debe efectuar un registro crítico de todas las piezas teatrales que se representen, y habrá de acompañar a cada paso que aquí dé el arte, tanto del poeta como del actor” (1767/1997, p. 83). Desde la perspectiva crítica, la documentación de lxs dramaturgistas existe para enunciar lo acontecido y determinar futuras acciones.

Encontrándonos en un mundo atravesado por la digitalidad, se debe reflexionar sobre la evolución de las anotaciones. No solo se escriben notas en el papel, sino también hay escrituras en las diversas aplicaciones que usamos a diario. El correo electrónico, las redes sociales (WhatsApp, Facebook, Instagram, Twitter, Tiktok, entre otras), además de las múltiples aplicaciones de uso cotidiano, constituyen otro tipo de escritura y lenguaje; son extensión de nuestros pensamientos y de futuras manifestaciones de procesos creativos, por lo que estas herramientas pueden ser grandes aliadas en la organización del archivo.

Los aportes de la documentación son de índole diversa. En primera instancia, el registro es la construcción de una memoria de la obra que, como se ha mencionado, no solo es de las acciones, sino del sentir de la obra. Si bien puede ser realizada por una sola persona, también puede ser un proceso en conjunto, en el cual el/la dramaturgista ayuda a establecer vínculos para la colaboración. La memoria del proceso no solo será para lxs creadores del proyecto, sino también para lxs espectadorxs que quieran acceder al proceso y, a futuro,

será un incentivo para quienes deseen emprender una investigación sobre este tema. Sobre ello, Claudia Cabrera advierte: “El archivo no se construye para relatar el viaje, más bien se convoca a la memoria a partir de índices que llamen a encontrar y ver lo que se ha olvidado o invisibilizado” (2020, p. 75). Esto lleva a considerar que un registro completo del equipo y del proceso puede ayudar en teatros estables o agrupaciones sólidas donde se busque la concreción de metodologías.

Por otro lado, la documentación contemplándose como la ruta del proceso ayuda a reafirmar o cambiar las ideas que se hayan analizado anteriormente. Es un momento ideal para pensar en las posibilidades y reestructurar en función de lo registrado.

Retomando los acuerdos establecidos para la documentación, es vital reflexionar que interactuamos con diversos componentes y que, si parte de la documentación (ya sea equipo de trabajo, objetos, espacios u otros) no es aceptada por alguien, es necesario respetar el espacio de cada colaboradorx. Por otro lado, al usar cualquier herramienta, ya sea digital o análoga, será preciso ofrecer apoyo a aquellxs que no tuvieran acceso a ello o que no puedan o sepan utilizar los materiales elegidos.

Los objetivos de la documentación ayudarán a establecer archivos más homogéneos. Una vez registrado, ¿qué sucede con ello? La tarea de lxs dramaturgístxs es crear un archivo concreto y organizado que beneficie el proceso, ya que no estamos pensando en el registro solo del producto final o de un proyecto que pudiera ser objeto de estudio para futuras investigaciones. El archivo creado por un/x dramaturgista es práctico e inmediato, ya que su objetivo es aportar al proceso creativo. Considerando que los equipos de trabajo generalmente están inmersos en la obra y no siempre se puede volver a un registro extenso; el/la dramaturgista debe tener en mente que el archivo sea de fácil acceso. Así resulta pertinente preguntarse, ¿hay tiempo suficiente para revisar todo el material? o ¿qué lugar queremos que se mire? Esto se debe a que una documentación excesiva a la que nadie pueda o quiera regresar no será útil. De este modo, es necesario que lxs dramaturgistas establezcan rutas indicando la organización de un archivo.

Por otra parte, el equipo puede encontrar en el archivo una forma de vinculación con el público por medio de la exhibición de su trabajo, ya sea a través de la publicación de un libro, textos, exposiciones, redes sociales, entre otros. Esto sin dejar de lado que el registro también se puede llevar a cabo durante las funciones y que puede beneficiar a la producción.

INVESTIGACIÓN

Probablemente la actividad con la que más se reconoce a un/x dramaturgista es la investigación, debido a que estxs colaboradorxs compartirán la investigación desde una perspectiva creativa. La dramaturga y dramaturgista chilena Soledad Lagos identifica que su labor “se trata de proporcionar materiales de índole diversa, que contribuyan a fijar un punto de vista reconocible desde el cual abordar el o los problemas que se exponen en el escenario como tema de la obra” (Jeftanovic, 2008, pp. 46-47). Lxs dramaturgistas serán quienes provean de materiales o ayuden a ser el nexo entre especialistas para localizar las fuentes de investigación. De acuerdo con el proceso artístico, reconocer las temáticas guía de la obra se propician caminos para la búsqueda investigativa.

En las producciones donde diversas áreas de la escena como la dirección, dramaturgia, actuación, difusión, diseño, por mencionar algunas, suelen conllevar una extensa investigación, la labor de lxs dramaturgistas será ayudar a delimitar y estructurar. En caso de que la investigación no sea compartida y que la búsqueda sea individual, es preciso que lxs dramaturgistas ayuden a unificar los criterios para que los mundos creativos sean coherentes y consistentes con la puesta en escena. De esta forma, su objetivo es que la investigación de todxs sea conjunta y logre llegar a una línea investigativa en común.

Como creativx, un/x dramaturgista debe encontrar formas de presentar la investigación, considerando el tiempo y las personalidades a las que se está exponiendo la información. Para ello hay que hacer una valoración de lo encontrado: ¿Qué de los materiales es relevante para impulsar actos creativos en lxs demás colaboradorxs? ¿De cuánto tiempo disponemos para exponerlo? ¿En qué etapas del proceso es conveniente expresarlo? De esta forma, hay que visualizar que la investigación no solo puede manifestarse en las palabras, sino también en lo sonoro, en lo visual, en lo corporal, en el uso de objetos, por mencionar algunas posibilidades.

La investigación parte de cuestionamientos de lo que quiere conocerse o profundizarse, en este sentido, la pregunta en la profesión de lxs dramaturgistas es recurrente, ya que se convierte en el acto de descubrir otros mundos. Ejemplo de ello es el trabajo del dramaturgista Gregory Gunter quien describe su proceso investigativo con la directora norteamericana Anne Bogart en el que hace énfasis en la parte visual.

[...] primero me sumerjo en la obra. Después, lo mismo que Anne hace antes de la producción, me hago cientos de preguntas. Pienso en el pasado, presente y futuro de cada personaje; cada relación no importa lo trivial que pueda parecer, se presenta y explora en mi trabajo —en particular como *imaginista* de la obra— (2007, pp. 67-68).

El/la dramaturgista, en un proceso de selección de la investigación, ayudará a poner en la mira lo que ha encontrado. La intención es que los hallazgos conduzcan a una parte creativa del proyecto.

MEDIACIÓN

Otra de las funciones que se le atribuye a un/x dramaturgista es la mediación, definida como el proceso de intercesión entre las diversas personas y componentes que integran la obra. La dramaturgista búlgara Natacha Kolevska-Kourteva encuentra este término ideal para definir este rol: “Intentando formular con una sola palabra la tarea esencial del oficio de dramaturgista, a partir de mi experiencia, he llegado al término MEDIADOR (mayúsculas en original). Mediador en las diferentes direcciones y en los diferentes niveles” (2011, p. 146). Siendo acompañante del proceso, un/x dramaturgista será quien se encuentre en medio del trabajo de lxs demás y, por tanto, quien puede conducir dinámicas que propicien un espacio de trabajo equilibrado. Kolevska-Kourteva contempla algunas habilidades de desarrollo de lxs dramaturgistas: “Naturalmente el papel de mediador exige unas cualidades humanas, como la tolerancia, la comprensión, el tacto, la diplomacia, la fidelidad y la capacidad de apoyar una idea o una persona que sea el líder” (2011, p. 146). Sobre este punto, vale la pena destacar que

lxs dramaturgistas no solo deberían apoyar a las personas que conducen los procesos, sino a todo el equipo, buscando la escucha colectiva. De esta forma, un/x dramaturgista incentiva un lenguaje de trabajo donde la ética y el cuidado predominan.

El trabajo de mediación es un proceso de convivencia con el equipo creativo, el dramaturgo y dramaturgista alemán John von Düffel encuentra a lxs dramaturgistas como mediadorxs de los intereses.

[...] su trabajo consiste en hacer todo lo que está a su alcance para mediar entre el director general del teatro y el director del montaje, entre el director del montaje y el elenco, entre la compañía y el autor, y entre el teatro y el público. Ya verá él cómo se las arregla para lograr que sea posible lo imposible. En esta profesión no hay recetas, sobre todo si tenemos en cuenta que el dramaturgista no tiene ningún poder de decisión. Excepto en una cosa de carácter personal: aquello que va a permitir que se le haga a él por amor al teatro y a su creación llena de crisis y conflictos (2013, p. 4).

Esto implica la constante escucha, diálogo y ayuda en la estructuración de múltiples voces. En esta etapa, lxs dramaturgistas, además de considerar su experiencia previa como observadorxs, intervendrán si el proceso lo requiere. Luego entonces, su rol será propiciar un lenguaje de trabajo de cuidado, donde el diálogo, la escucha y la creación sean equitativas.

Otra forma de mediar es a partir de la formulación de preguntas. En ciertos contextos donde aún se presenta a lxs directorxs, productorxs, dramaturgxs, entre otrxs como figuras irrefutables, la presencia de lxs dramaturgistas se vuelve inquietante, ya que pone en crisis el funcionamiento de la creación. Es entonces que, cuestionando las ideas de quien está a cargo, se perciben las preguntas como un acto desfavorable. En relación con esto, es preciso mirar las preguntas de un/x dramaturgista como un acto positivo. Freire y Faundez aseguran que “solo a partir de preguntas se buscan respuestas, y no al revés. Si se establecen las respuestas, el saber queda limitado a eso, ya está dado, es un absoluto, no da lugar a la curiosidad ni propone elementos a descubrir” (2013, p. 69). Desde esta perspectiva, podríamos pensar que las preguntas en un proceso se vuelven necesarias para propiciar nuevos imaginarios. Por consiguiente, la pregunta de un/x dramaturgista es un detonante, cuya búsqueda es la creación. Es primordial considerar que su objetivo está encaminado a abrir el pensamiento, pues es una figura que ayuda a descubrir otros mundos. Incluso los cuestionamientos pueden ser direcciones o guías para reafirmar o descartar ideas y, en algunos casos, son incentivos para la toma de decisiones.

Es importante recordar que la mediación viene de un camino compartido, donde el/la dramaturgista ha presenciado y, por tanto, puede ser quien ayude a organizar las piezas del juego. Tomando como ejemplo la experiencia de la dramaturgista chilena Soledad Lagos, Jeftanovic reconoce que un/x dramaturgista es quien, a través del proceso de *investigación* y estructuración, impulsa decisiones respecto a la dramaturgia.

En otras palabras, el dramaturgista está encargado de la ingeniería del texto, contribuyendo al proceso en el cual la dimensión verbal de la producción planificada de lo dramático y no dramático logra hacer

converger las circunstancias extratextuales, las dinámicas internas, los múltiples niveles de la producción. Todo esto desde el inicio, con un análisis provocador, abierto, con relación a la política de la puesta en escena y considerando que ocupa un lugar liminal dentro de la compañía, pues está adentro y afuera al mismo tiempo. Se trata de tomar distancia respecto al grupo y hacer crítica a partir de la búsqueda conceptual del proyecto, de algún modo, ser el “tercer ojo” del director (2008, p. 48).

Este tercer ojo al que hace alusión Jeftanovic supone una extensión del cuerpo de la dirección. Sin embargo, esta conexión debería generarse con todos los demás colaboradores. De este modo, aunque las asesorías que brinda un/x dramaturgista han estado ligadas por mucho tiempo al trabajo del texto, también se ofrecerán a todo lo que conlleva la creación de la obra. En este aspecto, Fernanda del Monte reconoce a los dramaturgistas como asesores:

[...] el dramaturgista sigue siendo aquel asesor literario de antaño, aquel escritor que investiga también lo acontecido para darle sentido textual y dejar el documento, en este intento de limitar lo efímero del teatro y que es tan sustancial al trabajo de las compañías teatrales y grupos que trabajan sobre investigaciones y conceptualizaciones más que sobre puestas en escena dramáticas (2015, pp. 13-14).

En otras palabras, la función de las asesorías será que los otros creativos encuentren medios para estructurar sus ideas sin importar las teatralidades que se estén construyendo. Ya sea a través de la investigación, las preguntas o el diálogo continuo, el acompañamiento de un/x dramaturgista propiciará la organización, aunque ello implique un momento de inestabilidad. En palabras de Ferracini:

Siendo un creador, aporta más caos, pero al mismo tiempo, busca una organización desde ese caos, no es superior ni inferior a un director o un actor, etc. Son creadores que intentan encontrar en ese proceso creativo caótico, una línea coherente y orgánica para el espectáculo, por eso encuentro que él suma en ese sentido (como se citó en Quadros 2011, p. 252).

En este caos, el objetivo central es encontrar puntos de conexión entre las áreas para ayudar a concretar la obra, ya sea a partir de las preguntas o el diálogo. Es cierto que, al ser una voz más, los dramaturgistas pueden generar crisis. En sí mismo el trabajo de mediación, en cualquiera de sus facetas, puede ser caótico pues se trata de embonar las piezas. No obstante, los dramaturgistas como medio de construcción buscan fortalecer las ideas y sentirse de los demás.

CONSIDERACIONES FINALES

Como se mencionó al inicio del texto, las labores que se han compartido van de la mano; para lograr la *documentación y mediación* es necesaria la *observación*, la *investigación* se nutre de la *documentación*, la *documentación* de la *investigación* y así consecuentemente. Cada acción que se lleve a cabo dependerá del proceso de producción y del equipo en que se instala el/la dramaturgista.

Si las actividades mencionadas son realizadas por más de una persona dentro del equipo, el objetivo de lxs dramaturgistas será lograr puntos de encuentro, donde la congruencia de la obra sea el fin principal.

Establecer objetivos ayudará a planificar la ruta de lxs dramaturgistas. Mientras más específica sea la búsqueda de la *investigación y documentación*, más se enriquecerá el proyecto. Antes de iniciar, es deseable preguntarse si existe un presupuesto destinado a estas actividades a fin de planear una estrategia en función de los recursos y las necesidades de la producción.

Lxs dramaturgistas pueden acoplarse en equipos o producciones donde se fomente la apertura al diálogo y la colaboración. Esta profesión por sí misma busca la colectividad, desde una perspectiva equilibrada y justa. Por lo tanto, la presencia de esta figura puede ser útil en momentos de incertidumbre para encaminar la travesía.

La búsqueda de este texto es pensar en las oportunidades que nos aporta el trabajo de un/x dramaturgista desde sus diversas vertientes, ya que, en términos muy generales, abre mundos y ayuda a replantear nuestros pensamientos dentro de los quehaceres artísticos. Deseo que estas reflexiones detonen nuevas conversaciones, formas de interpretar y realizar estas actividades en nuestra realidad latinoamericana.



REFERENCIAS


- Cabrera, C. (2020). Archivo vivo en las prácticas performáticas. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(18), 58-78. <https://doi.org/10.25009/it.v11i18.2651>
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Galerna.
- Del Monte, F. (2015, 31 de agosto). *DRAMATURGISTA, El oficio sutil de dotar de sentido a la escena*. [Conferencia]. Segundo Seminario Iberoamericano de Experimentación Dramatúrgica y Creación Escénica TRANSDrama. https://www.academia.edu/33268874/DRAMATURGISTA_El_oficio_sutil_de_dotar_de_sentido_a_la_escena
- Freire, P. y Faundez, A. (2013). *Por una pedagogía de la pregunta*. Siglo Veintiuno Editores.
- Galicia, R. (2013). *Investigar procesos de ensayos: desplazamientos y mirada*. (Manuscrito inédito). Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
- Gunter, G. (2007). Imaginando a Anne: Notas de un Dramaturgista. En M. B. Dixon y J. A. Smith (Eds.), *Los puntos de vista escénicos: movimiento, espacio dramático y tiempo dramático / Anne Bogart* (pp. 59-68). Asociación de Directores de Escena de España.
- Jeftanovic, A. (2008). Soledad Lagos, el trabajo como dramaturgista, pionera en la escena teatral chilena. *Teatro Latinoamericano Conjunto*. https://www.academia.edu/25459660/El_trabajo_pionero_como_dramaturgista_de_Soledad_Lagos
- Kolevska-Kourteva, N. (2011). El oficio del dramaturgista en Bulgaria. En J. A. Hormigón (Ed.), *La profesión del dramaturgista* (pp. 145-156). Asociación de Directores de Escena de España.
- Lessing, G. E. (1997). *Dramaturgia de Hamburgo* (Trad. F. Formosa). Cien del Mundo. (Trabajo original publicado en 1767).
- Quadros, M. H. (2011). Intentando comprender el papel del dramaturgista. En J. A. Hormigón (Ed.), *La profesión del dramaturgista* (pp. 213-294). Asociación de Directores de Escena de España.
- Real Academia Española. (s.f.). Bitácora. En Diccionario panhispánico de dudas. Recuperado en 20 de julio de 2023 de <https://www.rae.es/dpd/bit%C3%A1cora>
- von Düffel, J. (2013). *Mediador por naturaleza: ¿qué hace exactamente un dramaturgista?* (Trad. P. Iriarte). Goethe Institut.



A ACÚSTICA DO ABSTRATO NO UNIVERSO SIMBÓLICO DA DANÇA ODISSI: OBSERVAÇÕES DE UMA CARTOGRAFIA SONORA PARA A COMPOSIÇÃO DE VIDEOCENAS

Andrea Itacarambi Albergaria

NOTA SOBRE LA AUTORA

Andrea Itacarambi Albergaria 
Universidad Estadual de Campinas, Brasil.
Correo electrónico: andreaodissi@gmail.com

Recibido: 01/06/2023

Aceptado: 04/10/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.013>

RESUMO

Este trabalho propõe reflexões sobre o processo de criação de videocenas, conceito de Dança, Teatro e Tecnologia, desenvolvido por Andraus (2021). A partir da experiência observacional, tanto do caminhar pela cidade de Aurangabad, Índia, como da participação junto ao grupo de bailarinas de Odissi durante o estágio doutoral em Performing Arts, na MGM University, ao longo do primeiro semestre de 2023, surge a cartografia acústica. Descrevo assim tal processo composicional, tendo como referência os conceitos de paisagem sonora de Schafer (1991; 1997), das pesquisas sonoras de Feld (2018), da acústica de Seeger (2015), do caminhar estético de Careri (2017), bem como da técnica e teoria da dança e musicalidade Odissi — linguagem que constitui a minha principal técnica de atuação e formação. O simbolismo abstrato presente na referida cartografia trouxe novas possibilidades composicionais e aberturas criativas para que camadas de som e de movimento corporal, sobrepostas em edição, criassem diálogos de dança em espaços de som e silêncio no ambiente tecnológico da videocena.

Palabras clave: cartografia, paisagem sonora, Odissi, etnomusicologia, videocena

LA ACÚSTICA DE LO ABSTRACTO EN EL UNIVERSO SIMBÓLICO DE LA DANZA ODISSI: OBSERVACIONES DE UNA CARTOGRAFÍA SONORA PARA LA COMPOSICIÓN DE VIDEOESCENAS

RESUMEN

Este trabajo propone reflexiones sobre el proceso de creación de videoescenas, un concepto de Danza, Teatro y Tecnología, desarrollado por Andraus (2021). De la experiencia observacional, tanto de caminar por la ciudad de Aurangabad, India, como de la participación en el grupo de bailarines Odissi durante la pasantía doctoral en Artes Escénicas, en la Universidad MGM, a lo largo del primer semestre de 2023, surge la cartografía acústica. Describo así este proceso compositivo, tomando como referencia los conceptos de paisaje sonoro de Schafer (1991; 1997), investigación sonora de Feld (2018), acústica de Seeger (2015), camino estético de Careri (2017), así como de la técnica y teoría de la danza y musicalidad Odissi, lenguaje que constituye mi principal técnica de interpretación y entrenamiento. El simbolismo abstracto presente en la cartografía mencionada trajo nuevas posibilidades compositivas y aperturas creativas para que capas de sonido y movimiento corporal, superpuestas en el montaje, crearan diálogos de danza en espacios de sonido y silencio en el entorno tecnológico de la videoescena.

Palabras-chave: cartografía, paisaje sonoro, Odissi, etnomusicología, videoescena

THE ACOUSTICS OF THE ABSTRACT IN THE SYMBOLIC UNIVERSE OF ODISSI DANCE: OBSERVATIONS OF A SOUND CARTOGRAPHY FOR THE COMPOSITION OF VIDEOSCENES

ABSTRACT

This work proposes reflections on the process of creating videoscenes, a concept of Dance, Theater, and Technology, developed by Andraus (2021). Based on the observational experience, both from walking around the city of Aurangabad, India, and from participation with the group of Odissi dancers during the doctoral internship in Performing Arts, at MGM University, throughout the first semester of 2023, acoustic cartography emerges. I thus describe this compositional process, taking as reference the concepts of soundscape by Schafer (1991; 1997), sound research by Feld (2018), acoustics by Seeger (2015), aesthetic path by Careri (2017), as well as of the technique and theory of Odissi dance and musicality — a language that constitutes my main performance and training technique. The abstract symbolism presented in the aforementioned cartography brought new compositional possibilities and creative openings so that layers of sound and body movement, superimposed in editing, created dance dialogues in spaces of sound and silence in the technological environment of the videoscene.

Keywords: cartography, soundscape, Odissi, ethnomusicology, videoscene



A ACÚSTICA DO ABSTRATO NO UNIVERSO SIMBÓLICO DA DANÇA ODISSI: OBSERVAÇÕES DE UMA CARTOGRAFIA SONORA PARA A COMPOSIÇÃO DE VIDEOCENAS

No calendário hindu, o dia de hoje¹ é considerado um dia auspicioso para o jejum, para que seja amenizado o encontro com responsabilidades e trabalho, e para que haja abundância de criatividade e equilíbrio dos estados emocionais. Para mim, era o começo do meu estágio doutoral² na Índia. Pedi permissão para entrar no espaço sagrado do Gurukul³, local onde ocorrem as aulas e apresentações. Pedi a mim mesma para que eu pudesse ser neutra e ter foco nas minhas observações quanto à performance, pedagogia e estruturas desenvolvidas no instituto. E entrei pelos jardins, repleto de estátuas de pedras de seres divinos e figuras mitológicas da Índia. Logo vi na entrada uma estátua de Vishnu⁴, o deus que mantém o universo em andamento contínuo, bem como sua abundância de provisões vindas da natureza. Algumas esculturas de dançarinas celestiais em postura de *tribhanga*⁵ estavam posicionadas pela entrada do caminho que leva ao teatro aberto. Os muros de cor ocre tinham escritos em sânscrito cravados em sua textura, iluminados por pequenos spots de luz. Todo o lugar é um grande e bem cuidado jardim. Entre vasos cor de terra e plantas ornamentais, o chão de pedra em formato de diversos mosaicos, em formas de ondas, círculos labirínticos e triângulos transformaram-se em indicadores para a caminhada pela natureza. Passei pelo teatro aberto, cuidadosamente sem pisar no palco, como foi me alertado logo na entrada, e, caso eu fizesse, deveria tirar os sapatos.

Minha chegada na universidade, ou melhor, no Gurukul inserido dentro do departamento de Performing Arts, coincidiu com o início do ensino de um item de repertório⁶, e ele era inédito, o que foi desafiador para iniciar o estudo observacional do processo pedagógico. Composto recentemente pela própria mestra⁷, o mesmo apresentava-se com sua complexidade em camadas. Sentei-me no chão, em uma esteira, no local que ela indicou ao lado de sua cadeira, e de costas para um grande espelho, onde as alunas se viam, eu me inseri no dia a dia do grupo. Assim, de frente para as alunas, passei durante muitas horas observando a movimentação, repetição, poucas pausas e um único intervalo para água e descanso. Um dos maiores desafios era que eu não entendia o idioma local, e pouquíssimas vezes o uso da língua inglesa, uma das línguas oficiais da Índia, aconteceu. Isso foi uma surpresa para mim, pois eu esperava que no contexto acadêmico eles usassem o inglês como língua comum.

O inglês também é amplamente utilizado, além dos outros vinte e dois idiomas, e é aceito como “oficial” no sentido de que pode ser usado para comunicação oficial entre dois estados quando uma das

- 1 Vaikuntha Ekadashi é tido como o dia em que os portais da morada divina se abrem.
- 2 A contemplação e abstração, junto à escuta da cidade e seu entorno, criaram pontes de cognição dos processos criativos da dança Odissi do referido grupo, como também foram estímulos para a produção do trabalho autoral e composicional de videocenas nos sítios arqueológicos da cidade.
- 3 Literalmente a casa do mestre; denota também o sistema pedagógico ancestral onde o aluno morava na casa de seu *guru* ou professor, onde o aprendizado ocorria de forma integral, durante anos.
- 4 Da principal tríade hindu de deuses, Vishnu mantém o universo criado por Brahma, e Shiva o destrói. Dos três, Vishnu realiza a manutenção do sistema cíclico da criação, através de seus avatares ou encarnações, que esporadicamente surgem e restauram o equilíbrio do mundo.
- 5 A dança Odissi, originária do leste da Índia, possui duas posturas básicas que estruturam sua técnica. O *tribhanga* é uma delas e caracteriza-se pelos triângulos formados no corpo através do movimento das articulações e é associado ao caráter feminino e sutil da corporeidade da dança Odissi.
- 6 O repertório da dança Odissi foi definido nos anos 50 pelo grupo Jayantika, de Odisha, à época de sua revitalização.
- 7 Guru Parwati Dutta é uma mestra, coreógrafa e bailarina das danças Odissi e Kathak, e diretora do Gurukul Mahagami, departamento de Performing Arts, inserido na Universidade Mahatma Gandhi Mission, MGM, em Aurangabad, Maharashtra, Índia.

línguas oficiais do estado não é o hindi. Isso significa que uma criança pode aprender e usar um idioma local em casa, um idioma regional na escola primária, um reconhecido nacionalmente (como o hindi) na faculdade ou universidade e o hindi ou o inglês para negócios e assuntos públicos. Em outras palavras, muitos cidadãos da Índia se tornam trilingües ou quadrilingües ou mais⁸ (Ottenheimer e Pine, 2019, p. 329).

Se por um lado eu esperava que o inglês fosse utilizado nas aulas, pois seria criada uma ponte cognitiva entre nós, por outro eu admirava a não utilização da língua colonizadora. Aquele espaço era deles: da mestra, das bailarinas, dos funcionários, das famílias das alunas, da tradição. Minha opinião ou observação era totalmente desnecessária, assim como minha presença. Tudo estava organicamente perfeito, e o desconforto era somente meu: eu havia sido recebida de forma cordial e anotava o que meus outros sentidos me permitiam absorver. Mas não havia uma ponte entre nós, afinal eles não precisavam atravessar lugar algum. Somente eu estava do outro lado da margem; mas o ofício de se fazer teatro era o mesmo solo sagrado de nossa confluência. Os sons, ainda que não inteligíveis, se materializam nas movimentações do grupo. Eu via, sentia e ouvia aqueles corpos sonoros, que não necessitavam de uma tradução. Mas ainda assim, eu achava que precisava de mais. Para o sociólogo jamaicano Stuart Hall (1932 - 2014), renomado por seus tratados sobre estudos culturais, a linguagem atribui sentido e somente os indivíduos que partilham da mesma linguagem podem ter representatividade: “[...] indivíduos pertencentes a culturas diferentes não só falam línguas diferentes, mas, o que é mais importante, habitam mundos sensoriais diferentes” (Hall, 1977, p. 14).

Em solilóquios constantes, anotei em meu caderno de campo: “... suas palavras chegam a mim como sonoridades, mas sem significado. Preciso observar as expressões, as intenções corporais, o modo de expressão e entonação...” (Albergaria, 2023), às vezes isso durava horas, dias, mas eu não desistia e ficava ali com elas. “(...) sem entender nada, permaneço e permito-me simplesmente estar ali para sentir, perceber, e claro, escrever depois. Meus ouvidos sozinhos não são funcionais, e às vezes sinto-os sobrecarregados de sons que não compreendo” (Albergaria, 2023). Como não entendo a língua faço anotações o tempo todo, e as alunas ficam curiosas: “o que você escreve? Por que você está aqui escrevendo?”. Lembro imediatamente do sentido da escuta, e o porquê de tantas vezes era como se eu não existisse dentro do contexto da aula, já que as palavras eram somente barulhos para mim. O etnomusicólogo Anthony Seeger (2015), durante seu convívio com os Kisêdjê⁹, várias vezes relatou a dificuldade de comunicação na Amazônia brasileira. Para comunidades com tradição oral de transmissão e perpetuação de seus conhecimentos e, claro, de sua existência, tendo ou não a língua escrita desenvolvida, as anotações em cadernos não fazem o menor sentido.

Quando chegamos ao fim do caminho, emergindo da floresta em um barranco alto, onde o rio começa sua curva em ferradura, há luz bastante para enxergar. Pego em meu bolso meu bloco de anotações e escrevo algumas impressões e ideias.

- 8 Do original: Do original: “English is also widely used, in addition to the other twenty-two, and is accepted as “official” in the sense that it can be used for official communication between two states when one of the official state languages is not Hindi. This means that a child might learn and use a local language at home, a regional one at primary school, a nationally recognized one (such as Hindi) at college or university, and either Hindi or English for business and public affairs. In other words, many citizens of India become trilingual or quadrilingual or more” (Ottenheimer e Pine, 2019, p. 329).
- 9 Também conhecidos como Suyá, os Kisêdje compõem uma etnia indígena originária, habitante da Amazônia brasileira.

“Olha, ele escreve de novo nas folhas.”

“Os seus ouvidos estão inchados; ele não consegue se lembrar de nada. Não é isso, Tony?”

“A-hã”, respondo, habituado com a provocação (Seeger, 2015, p. 44).

A frustração inicial dentro da sala de aula fez com que eu fosse procurar outras formas de me adaptar à sonoridade da língua. Dada minha inquietação, andar parecia uma forma de me inserir no contexto da cidade em que eu ficaria pelos próximos meses. Resolvi caminhar pela cidade, sentir sua pulsação, sua sonoridade e criar assim algum conhecimento interno do caminho, uma cartografia acústica para chegar ao Gurukul. Não era somente a língua local, o marathi¹⁰, que era falado: havia diálogos em urdu¹¹, e hindi¹², poucas palavras em inglês. Uma mistura de sons na paisagem sonora das ruas e avenidas. Foi minha inquietude linguística que me fez caminhar e despertar para a multiplicidade de sua acústica.

A ACÚSTICA DO SILÊNCIO NA CARTOGRAFIA SONORA: INSPIRAÇÃO PARA VIDEOCENAS

Sem pretensão de criar alguma obra artística, iniciei o percurso pela minha própria casa, ou melhor, pelo quarto que eu aluguei em um *guesthouse*. Mesmo que eu acompanhasse o trajeto do riquixá¹³ com o *Google Maps* no celular, em tempo real, meu senso de localização estava completamente perdido. Eu, assim como o aplicativo, nos recentralizávamos a todo momento. As rotas eram confusas entre o albergue e o local das aulas. Fora a descentralização da minha bússola interna, eu contava ainda com fatores externos, como *blackouts* quase diários. Os muitos sons de falas desconhecidas causavam terror na escuridão da cidade. Mas aos poucos fui conhecendo a rua da hospedagem, a avenida em que ela se juntava, o centro comercial que havia nessa avenida; os templos hindus, as mesquitas islâmicas, o centro budista e um mercadinho da esquina tornaram-se minhas referências. Encontrei também uma igreja católica nas cercanias. As religiões¹⁴ estavam presentes nesse bairro limítrofe com a parte antiga da cidade, e com elas seus diferentes cantos, orações, chamados e súplicas diárias. Por entre as dezenas de antigos e grandes portais que circundam Aurangabad¹⁵, eu criava referências no meu caminhar.

Finalmente temos consciência de termos conosco um tempo e um espaço outros e em perpétuo movimento. Agora é bom saber que nesse novo sistema espaço-temporal nós somos corpo. É como boiar quando nos estendemos de barriga para cima no silêncio da água. Onde antes não sentíamos nada, percebemos agora a água à nossa volta, e é uma sensação táctil difusa sobre nosso corpo inteirinho, uma sensação acústica que nos faz ouvir a respiração dos pulmões ressoando no líquido no qual estamos imersos. Cerramos os olhos e somos apenas corpo (Careri, 2017, p. 94).

10 Idioma do estado do Maharashtra.

11 Idioma derivado do persa e árabe, utilizado pela comunidade islâmica da Índia.

12 Idioma do norte da Índia que à época da independência foi definido como língua nacional.

13 Transporte motorizado com três rodas, de baixo custo, muito utilizado em toda a Índia.

14 As religiões são citadas neste trabalho para referência cartográfica e acústica, não tendo aprofundamento quanto às suas especificidades no contexto social, cultural e político.

15 Sob protestos e tensão nas ruas, em fevereiro de 2023, Aurangabad, a cidade dos portões, teve seu nome alterado para Chhatrapati Sambhaji (imperador hindu assassinado por Aurangzeb) Nagar.

Visitei muitas tumbas e lugares deixados pelos invasores do período Mughal. Aurangabad foi capital da Índia setentrional há séculos passados, anexada em batalhas sangrentas pelo imperador Aurangzeb (1618 - 1707). A cidade pela qual eu caminhava mostrava em cada canto, vestígios dessa invasão. A fé islâmica, introduzida pelos Mughal, sobrevivera e era visível fora dos resquícios históricos. Das muitas viagens que fiz à Índia, esta era a primeira vez que eu realmente estava em uma cidade com um grande número de população muçulmana. A “diáspora poética”¹⁶ da dança Odissi que fui buscar na pesquisa de doutorado era também uma espécie de diáspora pessoal, com lembranças da minha infância e adolescência, onde passei longos anos no Oriente Médio, entre mesquitas e seus chamados. Em torno da *masjid*¹⁷, eu ia reconhecendo a cidade, mas também podia me enxergar como a adolescente que fui, em uma espécie de volta ao passado. Segundo Barrens (2016), uma determinada acústica pode provocar uma transdução no indivíduo, tanto de forma externa, através de ações com o ambiente, como gerar estados emocionais ligados ao passado.

Por sua vez, podemos pensar na transdução que se faz sentir debaixo de água, onde o som se torna e é percebida de uma forma totalmente diferente, como uma outra forma de fazer significado (Helmreich, 2010). Essa ideia de tentar pensar o urbano o som como uma transdução (ouvir dentro, fora e além da paisagem sonora) conecta diferentes culturas e diferentes momentos no tempo através de um mesmo ato de escuta. O som pode envolver, mas também pode trazer de volta memórias, pode ligar as pessoas a um determinado lugar emocionalmente, vai além da imersão vibratória de um corpo. O elemento físico do som é fundamental na composição da textura da paisagem sonora urbana, mas suas capacidades “transdutivas” também informam como o som pode nos afetar culturalmente, socialmente e pessoalmente¹⁸ (Barrens, 2016, p. 76).

Nas caminhadas diárias encontrei um antigo moinho de água, Panchakki, inserido em um complexo religioso, onde muitas mesquitas começavam os seus chamados para a oração, causando um eco repetitivo. Ao invés de buzinas e o som da horda, havia entre os cânticos o silêncio; e no silêncio, seu eco. Essa acústica envolvente feita de água, silêncio, fé, passado e moinho criou uma paisagem sonora, termo cunhado por Murray Schafer (1933-2021) no final dos anos 60. Para ele, os sons compõem ambientes feitos não apenas de sonoridades agradáveis, mas de toda a sorte delas.

16 A “diáspora poética” é um termo utilizado pela autora, ao longo de sua pesquisa, para se referir a dança Odissi fora do contexto original, com assentamentos em outros estados e países, e seus processos de aculturação.

17 Do árabe e urdu, mesquita.

18 Do original: “In turn, we can think of the transduction that is felt underwater, where sound becomes and is perceived in a totally different manner, as another way to make meaning (Helmreich, 2010). This idea of trying to envisage urban sound as a transduction (hearing in, out and beyond the soundscape) ties different cultures and different moments in time through a same act of listening. Sound can immerse, but it can also bring back memories, it can link people to a certain place emotionally, it goes beyond a body’s vibratory immersion. The physical element of sound is key in the composition of the texture of the urban soundscape but its ‘transductive’ capacities also inform how can sound affect us culturally, socially and personally” (Barrens, 2016, p. 76).

Até mesmo no coração das cidades havia reservatórios de quietude. As igrejas eram esses santuários, e também as bibliotecas. Na sala de concerto, ainda hoje o silêncio toma conta da plateia quando a música está para começar, para que esta possa ser carinhosamente depositada num receptáculo de silêncio (Schafer, 1991, p. 129).

Para a linguista Cecília Salles, em sua obra *O gesto inacabado* (1998), o processo de criação é algo complexo que tem início em uma tendência, uma inquietude. Surgem esboços de algo que poderá vir a ser um trabalho, mas é neste trajeto de investigação onde as inquietações e calmarias se instalam, onde não é possível ver resultados ou intenções prévias, é que está a qualidade de um processo criativo, que poderá vir a ser um trabalho compartilhado com o público.

É a criação como movimento, onde reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente tenso. O produto desse processo é uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores (Salles, 1998, p. 28).

Voltei ao Panchakki algumas outras vezes e iniciei o processo de registro em vídeo, ainda sem ter ideia de produzir algo com o material. Como integrante do Grupo de Estudos Interculturais, do Instituto de Artes da Unicamp, no Brasil, coordenado pela Prof. Dra. Mariana Baruco Andraus (2018; 2022), em parceria com o Departamento de Performing Arts da Universidade de Pondicherry, Índia, coordenado pelo Prof. Dr. Raja Ravivarma, eu estava habituada a trocar propostas disparadoras (e recebê-las também) para a criação de videocenas. O grupo iniciado na pandemia mantém-se regularmente em contato através de reuniões online, e sob forma de cartas, trocamos propostas, onde as respostas seriam videodanças, ou videocenas, como costumamos definir. De acordo com a coordenadora do grupo Andraus (2021):

A videodança, em si, não traz inovação tecnológica: ela apenas depende de tecnologia. Já videocena é um conceito mais amplo que, por partir de uma elaboração filosófica, pode levar a necessidades outras no que tange à relação com a tecnologia. Com este conceito busco uma linguagem que não se encerra no ambiente virtual ou no presencial, discretamente num ou noutro, mas que entrecruze os dois ambientes o tempo todo. Se temos, de um lado, trabalhos em que não há a costura de uma dramaturgia no sentido estrito do termo, e sim algo mais próximo da dramaturgia de ação - com o acaso definindo, em certa medida, a simbologia constelada pela obra do ponto de vista da visualidade - podemos, por outro lado, construir videocenas, vídeos que poderão, inclusive, vir a compor com espetáculos presenciais futuros, se projetados sobre eles. As elaborações conceituais e filosóficas sobre videocena são a contribuição que norteiam a investigação ensejada neste artigo, buscando construir um pensamento ampliado sobre presença e tecnologia neste momento de pandemia e no devir, como forma de termos a dança contribuindo para a comunicação e para a(s) humanidade(s) (p. 516).

Uma das ações sugeridas foi a visita na instalação Jardim das Cartas¹⁹. O caminhar por entre sons e imagens provocou uma dança desconhecida, repleta de movimentos de improviso, cuja base vinha da minha formação em Odissi, resultando a videocena “Translation” (Figura 1). Para Andraus (2022):

A experiência de ser brasileiro e estudar artes de outros povos é libertadora no sentido de transcender questões identitárias, ao mesmo tempo sem se desviar delas. Existe uma identificação com a arte/técnica, e ela é seguida de um longo período de treinamento técnico e estético no trânsito por entre esses códigos. Essa jornada pode até se iniciar por uma espécie de estranhamento orientalista (SAID, 2007), mas, passados alguns anos nesse trânsito, tais códigos se mesclam na corporeidade do bailarino e se imbricam com suas próprias formas peculiares de criação e expressão. O caldeirão de cada um é único. E o que é identitário simplesmente emerge, não sendo necessário fazer força para que isso aconteça (p. 145).



▲ **Figura 1. O Caminhar entre Sons e Imagens**

Nota. Captura do videocena “Translation”.

19 Instalação realizada na GAIA, Galeria de Artes da Unicamp, em 2022, realizada pelo grupo Corpo Sonoro Expandido (CSE): espaços expandidos entre som, movimento e tecnologia em realidades mistas (UNICAMP), da qual a autora faz parte.

Nas palavras de Salles (1998), a gênese de um processo criativo pode vir de um momento inusitado, no qual o artista se coloca à disposição do inesperado. Ir ao moinho tornou-se um lugar de conforto e contemplação. Foi de lá que saíram imagens que, sobrepostas na edição, entraram em sintonia com os sons sobrepostos do cotidiano do lugar. E me despertaram memórias recentes, mesmo que inconscientes, de trabalhos investigativos em videocenas.

Há, ainda, os relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, mesmo que recebam a descrição ele um inesperado absoluto. O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado (Salles, 1998, p. 35).

De acordo com Seeger (2015), a vida social de uma comunidade está intrinsecamente ligada com sua acústica, com a forma que se relacionam com os sons:

Uma antropologia da música aborda a maneira como a música é parte da cultura e da vida social. Em contraste, uma antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos dos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura (conforme propôs Alan Merriam 1960), a antropologia musical estuda a vida social como performance (p. 14).

Inspirada pela sonoridade do lugar, sobrepus camadas das visitas que fiz ao Panchakki e criei o videocena homônimo, em uma edição despreziosa, mas que acabou por se tornar um registro artístico como forma de diálogo meu com o entorno. *Panchhakki - paisagem (sonora)* (Albergaria, 2023) tornou-se acervo imagético das pesquisas realizadas durante o doutorado.

A acústica faz parte da existência humana e Aurangabad era famosa pela proximidade das grutas de Ellora e Ajanta²⁰, com seus nichos escavados para meditação e contemplação. Patrimônios da humanidade as *caves* traziam resquícios do budismo, do jainismo e do hinduísmo. A cartografia dos arredores da cidade era complementada a cada incursão pelas montanhas rochosas: deusas e deuses dançavam estaticamente ao som do silêncio. No meio de tantos deuses masculinos, encontrei uma gruta dedicada ao culto de Shakti²¹. Não havia ninguém e pude ficar lá por um tempo grande, impreciso. Caminhei observando as paredes esculpidas: a gruta dedicada ao aspecto feminino possuía um grande javali em uma das paredes. O javali, chamado Varaha²², é a terceira das dez²³ conhecidas encarnações do deus Vishnu²⁴.

20 Esculpidas em diferentes períodos a partir do século II a.C.

21 Shakti é a forma feminina da divindade. Ela é a potência máxima da deusa e é a manifestação primordial das deusas hindus em suas diferentes formas.

22 Vishnu, na forma de javali, surge para resgatar a deusa Terra, ou Bhumi, que havia sido sequestrada e levada para o fundo do oceano cósmico por um demônio. Com suas presas, Varaha percorre oceanos e chega ao fundo das águas da criação. Lá ele trava uma gigantesca batalha contra o mal, e resgata Bhumi, trazendo-a de volta à órbita original, restaurando o equilíbrio do universo.

23 As dez encarnações de Vishnu ou o mito do Dashavatar apresentam-se na seguinte ordem: peixe, tartaruga, javali, semi-humano (cabeça de leão, corpo de homem), anão mendicante, guerreiro com machado, príncipe com arco e flecha, homem com arado, príncipe não violento e cavaleiro com armas (aquele que ainda virá). Desenvolvo o tema do Dashavatar em minha pesquisa prática de doutorado em Artes da Cena, na criação de videocenas em imagem/paisagem sonora/edição.

24 Ver nota 5.



▲ *Figura 2. Transdução do Som e do Silêncio*

Nota. Captura de imagem do videocena Panchakki - paisagem (sonora).

No chão de pedra, buracos arredondados, escavados, apresentavam-se em diferentes tamanhos. Deitei-me em um deles, cujo formato era anatômico para um corpo humano. Ao som do silêncio e da minha respiração, nos recônditos acolhedores espaços dedicados à Shakti, tal experiência resultou posteriormente em uma nova videocena.

Mesmo nessa dimensão começamos a ter a consciência de que tudo aquilo que poderá acontecer em seguida dependerá de nosso corpo e de nossa presença naquele espaço. Caminhar, fatigar, suar, furar-se nos espinheiros, mas também deslocar pedras e alinhá-las, e depois inventar utensílios. Construir o espaço à nossa volta como uma produção externa a nosso corpo (Careri, 2017, p. 94).

Seguindo o pensamento de Careri (2017), o caminhar e a utilização de espaços, como os buracos na caverna de Shakti, são possibilidades de uma leitura única, ainda que acessem memórias históricas ou supostas formas de ocupação.

(...) crescida entre as dobras da cidade, como os lugares que, mais do que qualquer outro, representam nossa civilização, seu devir inconsciente e múltiplo. (...) uma viagem no sótão da cidade, em um lugar onde a civilização guardou seus refugos, suas memórias e onde, hoje, entre essas coisas, nasceram novas relações, novas populações, novos dinamismos em contínua mudança (Careri, 2017, p. 19).

DE VOLTA AO GURUKUL: OBSERVAÇÃO DO PROCESSO COMPOSICIONAL DA DANÇA ODISSI

O complexo de Ellora e Ajanta com suas representações de corpos dançantes de deuses e deusas, de príncipes, sábios e *apsaras*²⁵ era um deleite para o estudo de movimentações coreográficas, especialmente no que se refere à corporalidade das danças indianas. A observação das posturas de danças estáticas na pedra, ecoando no silêncio, conduzem à imaginação de uma dança extática divina transportada para a criatividade humana. Muitos dos mestres das diversas formas de danças clássicas da Índia utilizam-se desse retorno ao passado histórico para comporem suas novas peças coreográficas. A reatualização do mito é feita a partir do olhar do mestre ao percorrer esses espaços arqueológicos. Este tipo de devir é o que Careri (2017) propõe em relação a espaços históricos, que longe de uma homologação ou catalogação, a ação de simplesmente estar poderá trazer novas formas de percepção: “(...) esses espaços como forma de garantia do desenvolvimento espontâneo de seu devir, uma espécie de ‘variante de abandono’, sendo que a arte será o meio de acesso e de compreensão dos valores e das mensagens, a chave de leitura” (p. 19).

A experiência do caminhar serviu não apenas para criar um mapa de conhecimento da cidade, mas de compreender as inúmeras camadas culturais que formam o local onde o Gurukul está inserido, e das pessoas que o ocupam. Com uma acústica privilegiada, inserida em uma área arborizada e isolada por muros do restante da universidade, a escola também proporciona em sua construção e arquitetura uma espécie de deslocamento meditativo que leva à sala principal. A árvore plantada há décadas passadas pelo falecido *guru* da professora era diariamente cultuada pela professora e suas alunas com o canto de *mantras*, oferendas de pétalas e lamparinas, trazendo à tona a *sadhana*²⁶ e o *parampara*²⁷ como referência. As percepções adquiridas nessas incursões da cidade e de seu entorno criaram espaços internos para contemplar tais ações da mestra e do grupo de dançarinas, bem como o próprio espaço físico do Gurukul. A construção dessa cartografia contribui também para o aquietamento das emoções e a neutralização de pensamentos conflituosos ou ansiosos. As palavras, que continuavam não sendo entendidas por mim, passaram a ter menor importância e meus ouvidos não se sentiam mais sobrecarregados.

A *sadhana* diária, que na Índia é iniciado na infância, tornava-se mais visível quando grupos de alunas na faixa dos 5 aos 9 anos chegavam barulhentas e divertidas, com seus uniformes de dança (calça e túnica branca) e suas faixas amarradas em torno das pequenas cinturas. Ao longo dos meses em que estive lá, observei a concentração dessas meninas em desenvolvimento gradual para a prática dos exercícios. A *sadhana* hindu e a noção de cultivo budista, o *shughyo*, são próximas no sentido do “cuidado de si” através de práticas diárias. Nas palavras de Quilici (2011), conhecido teórico na área das artes cênicas brasileiras por seus trabalhos voltados às práticas de cultivo de si para criação de novas percepções e ações performáticas, os exercícios que constituem uma prática regular meditativa podem tornar-se um hábito além da própria função meditativa, mas com desdobramentos em novas ações: “É por sua estranheza que quero navegar, para colocar sobre outras perspectivas a ideia do treinamento como ‘técnica de si’ e como exercício transformador do sujeito” (p. 3).

25 Na mitologia hinduísta, as *apsaras* (dançarinas) que juntamente com os *gandharvas* (músicos), como artistas celestiais, comunicam-se com o mundo espiritual e terreno através da arte.

26 Metodologia espiritual que consiste em práticas diárias, seja na *yoga*, na música ou danças clássicas, meditação e outras vertentes do conhecimento ancestral hindu.

27 Sistema pedagógico de transmissão do mestre para o aluno com sucessão de linhagem discipular.

Em primeiro lugar, o cultivo refere-se aqui a uma prática multifacetada que visa fazer florescer certas qualidades humanas latentes. Estas se manifestariam numa experiência mais profunda e penetrante dos fenômenos e de sua radical insubstancialidade, tendo uma repercussão transformadora no próprio sujeito e nas suas relações com o mundo (Quilici, 2011, p. 2).

A frustração do não pertencimento, seja linguístico ou artístico, deu lugar a uma outra forma de adentrar naquele universo. Diminuindo minhas expectativas, eu pude me sentir mais no momento presente, e simplesmente permitir que os acontecimentos tivessem seu curso de forma natural, independentemente da minha vontade ou das minhas responsabilidades acadêmicas. Inserido em uma *sadhana* iniciada tardiamente, criado a partir da construção cartográfica, esse espaço de contemplação transformou-se gradativamente numa ponte de ligação.

Mantive a prática do caminhar, ampliando-a para uma procura de lugares mais afastados, como as grutas de Ellora e Ajanta, patrimônios da humanidade. A partir do século II a.C. monges budistas esculpiram muitas das grutas da região e fizeram de lá seu monastério. Em época de monções, impossibilitados de saírem, permaneciam dentro da montanha rochosa por meses e desenvolviam seus trabalhos em escultura e pintura, retratando passagens da vida de Buddha. Todas as cavernas eram locais de silêncio e contemplação, com caminhos



▲ **Figura 3. Devir na Gruta de Shakti**

Nota. Captura de imagem do videocena Projeto Dashavatar.

que levavam ao altar central em cada uma delas. A acústica das cavernas silenciosas, ainda que sejam visitadas por turistas, é um convite para experimentar uma prática meditativa ou para fazer ecoar a reverberação sonora de cantos e mantras.

É de Schafer (1997), compositor canadense, ambientalista e criador do conceito de “paisagem sonora”, inserido em seus tratados sobre a ecologia acústica:

A arquitetura, como a escultura, está na fronteira entre os espaços da visão e do som. Em torno de um edifício e dentro dele, há certos lugares que funcionam como pontos de ação tanto visuais quanto acústicos. Tais pontos são os focos das parábolas e elipses, ou os cantos de interseção dos planos, e é daqui que a voz do orador e do músico será ouvida com melhor aproveitamento. É aqui, também, que as vozes metafóricas das figuras esculpidas encontrarão sua verdadeira posição, e não na mélope, no tímpano ou no pórtico (p. 310).

O budismo tântrico, conhecido no ocidente como budismo tibetano, teve seu florescimento na região sudoeste da Índia com a ocupação de tais grutas, onde o sistema mestre discípulo também está presente, juntamente com a *sadhana*. Tal vertente do budismo é caracterizada pela utilização da arte (pintura, escultura, música e dança) como forma de transcendência. Além das imagens de Buda, elementos transicionais, como o lótus, o disco, os nós, o cordão de oração apresentam-se em muitas das cavernas. A parte feminina desse budismo encontra-se nas esculturas da deusa Tara e outras emanações semelhantes às *apsaras*. Para a pesquisadora indiana Rekha Tandon (2017), conhecida pelo seu trabalho de preservação e memória das danças de Odisha, a dança Odissi tem influências também do budismo tântrico quanto à sua concepção. Para ela o corpo tântrico, assim como o corpo da dança Odissi é “...visto como um mapa do universo, sinônimo do corpo divino de Deus” (Tandon, 2017, p. 144). Outras práticas que se encontram ligadas na dança Odissi e no budismo tântrico são o entendimento do corpo simbolicamente geométrico para construção de símbolos (*yantras*), o uso dos gestos (*mudras*), vocalização de *mantras*, entre outros:

Todos os rituais tântricos para experimentar a divindade eram essencialmente de dois tipos: *sadhanas* (associados a *yantras*, *mantras*, *mudras* secretos e prática de *kriya yoga*) que eram usados por adeptos e seus discípulos iniciados; e *upasanas* (percebidos como oferendas devocionais destinadas a agradar a divindade) que eram realizados tanto por leigos quanto por servos do templo²⁸ (Tandon, 2017, p. 142).

Nos anos 50, o grupo Jayantika observou as esculturas de dançarinas nos templos antigos de Odisha. De tais observações, a técnica Odissi como é conhecida hoje tem um forte fundamento extraído diretamente dos complexos arquitetônicos com suas esculturas intrínsecas. Um dos itens de repertório da dança Odissi conhecido como Battu, dedicado a Shiva em sua forma Batuka Bhairava, apresenta estruturas de sequências de movimentação inspiradas nas figuras femininas de dançarinas (*alasa kanyas*) em suposta movimentação.

28 Do original: “All tantric rituals for experiencing divinity were essentially of two kinds: *sadhanas* (associated with *yantras*, *mantras*, secret *mudras*, and *kriya yoga* practice) that were used by adepts and their initiated disciples; and *upasanas* (perceived as devotional offerings meant to please the deity) that were performed by lay people as well as temple servants” (Tandon, 2017, p. 142).

(...) as *alasa kanyas*, de acordo com inúmeros tratados sobre forma e disposição de objetos na arquitetura clássica dos templos, sendo o mais importante deles o *Shilpa Prakasha*, de Ramachandra Mahapatra Kaula Bhattaraka (Odisha, séc. XI d. C.), as jovens esculpidas deveriam estar presentes nos conjuntos arquitetônicos templários, na entrada ou nos nichos encaixados nas paredes dos mesmos, atuando em sua imobilidade e presença como um rito de purificação sensorial daqueles que por entre as mesmas circulassem (Albergaria e Andraus, 2021, p. 18).

Os processos do caminhar e da abertura da escuta permitiram que, durante minha estadia no Gurukul, eu pudesse observar, de uma outra forma, a composição e a assimilação de processos coreográficos. Vi surgirem dois itens de repertório dedicados às deusas Tara e Nairatmya²⁹, imagens presentes no complexo arquitetônico de Ellora e Ajanta. Após extensa observação, contemplação e estudo por parte da coreógrafa, era chegada a hora da transmissão às alunas de sua criação. Eu, como observadora dos processos coreográficos, via a técnica Odissi, como também as representações esculturais das *alasa kanyas* em momentos específicos da coreografia. Era como se ali houvesse uma reprodução do caminhar em direção ao *sancto sanctorum* dos templos, contemplando as figuras femininas com seus objetos de elevação espiritual, onde são simbolizados com gestos na dança. A observação da dança não apenas ensinada através do mestre, mas de seu entorno, do ambiente, das pessoas que nele circulam, pode colaborar para a criação de novos movimentos dessa mesma dança, bem como novas percepções. A dança contemporânea, por exemplo, utiliza-se de vários processos criativos, e cada coreógrafo, bailarino ou performer compõe a partir de escolhas pessoais. *Small Dance*, de Steve Paxton (1939 - presente), é um videodança realizado a partir de experiências da não movimentação. De acordo com a bailarina e pesquisadora Fernanda Leite (2005), Paxton possuía em sua formação, além da própria dança, a arte asiática do Aikidô, que possibilitava construções de espaços meditativos em sua forma de dança. Ele buscava inspirações em outras danças e trabalhou com grandes coreógrafos em sua formação, criando o método “Contact Improvisation”. Partindo da imobilidade, das pequenas tensões e micro movimentos produzidos no corpo, o bailarino traz à tona, por volta dos anos 70, novas possibilidades de se fazer dança.

Porém não pressupunha a figura de um mestre a ser copiada pelos outros. Não queria eventos heroicos ou um vocabulário simbólico. Interessava-lhe o movimento do dia a dia, como a ação dos pedestres, o que se faz “aqui e agora”, o que acontece no momento, a indeterminação. Aceitava qualquer material como um veículo de arte. Com isso buscava que a dança acontecesse por si e acreditava que qualquer corpo pudesse dançar (Leite, 2005, p. 91).

A chegada da deusa na abertura coreográfica, tanto de uma coreografia como da outra, em uma representação do grande macrocosmo, é realizada estaticamente, em postura meditativa. As movimentações começam muito lentamente, numa espécie de dissolução da rigidez do corpo em uma espécie de transe meditativo. Nas locomoções laterais, repetidas igualmente para a direita e esquerda, as estruturas ou frases se finalizam rapidamente na

29 A grafia Nairatmya, sem haspas, refere-se à deusa, enquanto “Nairatmya” é referência ao item coreográfico.

construção de um gesto. Os gestos ou *mudras* representam os objetos da deusa: Tara agora demonstra seus símbolos, entre saltos e giros executados pelo grupo. O primeiro gesto, feito pelo *mudra alapadma*³⁰, representa o fogo; o segundo, simbolizando a feminilidade, feito pelo *kapitha*³¹, demonstra a delicadeza ao segurar um botão de lótus; o terceiro, em uma alusão de sustentar o universo, ocorre o *ardhachandra*³², levado ao alto, e por fim, o *japamala*³³ da meditação é realizado com o *mudra hamsasya*³⁴ na frente do peito. Após esta apresentação detalhada de seus objetos característicos, em diferentes posturas e velocidades, a coreografia segue mostrando a representação poética de um cenário imaginário onde habita a deusa: a cordilheira do Himalaia. Em movimentos descendentes, as bailarinas caminham como se estivessem descendo uma escada invisível, para depois subirem, em uma locomoção ascendente. É um momento ápice da coreografia “Tarini”, não só pela dificuldade da execução, mas pela sonoridade da *tala*³⁵ que acompanha a sequência.

Para o antropólogo, etnomusicólogo e linguista norte-americano Steven Feld (2018), os diálogos se constroem em diversas formas de percepção, sejam elas através de idiomas, ou de linguagens codificadas. Quem ouve, recebe a mensagem, que é perpetuada a partir de sua recepção e difusão. Criam-se contextos de pertencimento através da linguagem.

O diálogo contínuo do eu consigo mesmo, do eu com o outro e sua influência recíproca por meio da ação e reação estão, portanto, constantemente presentes na percepção do som, absorvido e refletido, dado e recebido em trocas constantes. O caráter sonoro da audição e da voz forma um senso corporificado de presença e memória. Assim, a voz legitima identidades da mesma forma que as identidades legitimam vozes. A voz é evidência, incorporada como autoridade pela experiência, atuada interior ou exteriormente como uma subjetividade tornada pública, espelhada na audição que torna o público subjetivo (Feld, 2018, p. 235).

A complexa música indiana possui um sistema rítmico silábico, cuja estrutura é circular. O canto das sílabas percorre o círculo ou mandala de tempo, seja para recomeçar nele mesmo ou, dentro dele, variar a estrutura das sílabas, sua velocidade e ainda criar espaços de silêncio. Para a deusa Nairatmya, as sílabas ou *bhols* escolhidos para criar as frases rítmicas ou *talas* não são aleatórias: *ta* - relacionada ao espaço, ao *akash*, ao céu, à imaterialidade; e *dhei* à Terra, ao chão, à presença no mundo material. Tais sílabas não são simplesmente desprovidas de significados, são sílabas que caracterizam a abstração. A composição coreográfica denota tais passagens de forma fluida, ininterrupta, dissoluta. Ligado diretamente à composição silábica, o corpo, em suas posturas codificadas, denota os movimentos relacionados à Terra e ao Céu. Essa linguagem sonora, ainda que musicalmente soe agradável e curiosa aos ouvidos de quem não a conhece, é repleta de significados. O receptor versado nesse universo de sons o recebe

30 Com os dedos esticados e separados, e a mão totalmente aberta, o *alapadma* significa literalmente a flor de lótus aberta. Pode representar o sol, a lua, os seios femininos, órbitas planetárias, brilho, fogueira, entre outros.

31 Os dedos indicador e polegar são unidos, enquanto os outros dedos encostam na palma da mão. Indica coisas pequenas, delicadas, e pode ser utilizado para representar uma fala quando colocado próximo aos lábios.

32 Executado com o afastamento máximo do polegar em relação aos outros dedos, todos esticados, e a mão espalmada, este gesto literalmente é traduzido como a lua quase cheia.

33 Rosário utilizado para meditação.

34 Realizado com a junção do indicador e do polegar, e com os outros dedos esticados em direção ao alto, este *mudra* é um dos mais utilizados para indicar espiritualidade.

35 *Tala* é o sistema rítmico da música indiana que consiste em sílabas sonoras e divisões cíclicas do tempo percussivo.



▲ **Figura 4. Guru Parwati Dutta e Discípulas em Criação Coreográfica**

Nota. Arquivo pessoal. Foto: Andrea Albergaria, 2022.

e cria cognições pertinentes à mesma. Bem como reproduz com a mesma profundidade de sua essência. Para a dança indiana, a musicalidade silábica é fundamental. É entre as sílabas que ocorrem os espaços de contemplação e reflexão. E são nesses espaços que estruturas técnicas, como a escolha de posturas dos pés, por exemplo, criam significado. São elas que trazem, muitas vezes, a postura *utolita*³⁶ num caráter diretamente relacionado à essência de Nairatmya: a dissolução do ego. Utilizando o mantra “So Ham” em toda a composição musical sobre *tampura*, *címbalos* e vocalização silábica das *talas*, a paisagem sonora de Nairatmya conduz a uma forma de sonoridade que cria espaços, vazios meditativos. Composto por essas duas sílabas que repetidamente e alternadamente provocam o som de “Ham So”, cria-se uma alusão a Hamsa, o cisne, metáfora ao veículo da criação ou da consciência expandida onde Nairatmya atua. Juntamente às sílabas cantadas, há a cadência da batida dos *címbalos*, que promove o fluxo e eterno retorno ao ponto central, num ciclo rítmico de 6 tempos e meio, chamado *Kalpaanta*³⁷.

Na antropologia acústica, Feld (2018) relata a relação sonora da etnia Kaluli da Nova Guiné, com a floresta e com seres divinos. A música feita e cantada pelos Kalulis pode trazer onomatopeias que denotam a ideia de locais de dentro, de fora, em cima, embaixo, numa

36 Do sânscrito, o termo *uttolita* significa levantado, suspenso. É uma das 32 posturas de pés da dança Odissi e está relacionada com o ato de esmagar algo.

37 Do sânscrito, fim de uma era.

cartografia do espaço sonoro, visual, mítico e social. A acústica da floresta é reproduzida nos cantos abstratos dos Kalulis, assim como o ato de cantar é a própria inserção dentro de tais ambientes, criando um diálogo de existência, onde o eco torna-se fala e escuta.

O conceito kaluli de eco ajuda a nos mostrar esta ideia de presença e difusão. No idioma bosavi, o eco apresenta-se mediante a onomatopeia gugu-go:go: Gu denota um som que se move para baixo; em sua duplicação, gugu indica que a ação é contínua. De maneira similar, go: denota um som que se move para fora; em sua duplicação, go:go: também indica a continuidade da ação. Posto isso, o que se ouve e experimenta como eco é a ambígua interação auditiva do som que se move para baixo e o som que se move para fora de maneira contínua. Nesse constante jogo de imediatismo e imprecisão, gugu-go:go: é um marcador sonoro da ideia de que “acima é fora”, sempre presente na paisagem sonora da floresta (Feld, 2018, p. 238).

Conceitos de espaço, tempo e som e as relações formadas a partir dos mesmos criam identidades culturais e singulares de indivíduos em seus coletivos: eles não apenas habitam, mas dialogam entre si, ao mesmo tempo que falam e ouvem com seus ambientes. Para a bailarina e teórica Andraus (2018), as estruturas dramáticas do ocidente e oriente se diferem, e podem, ao invés de criar dicotomias, transformar formas de trabalhos com possibilidades diversas de criação em relação ao tempo. Muitos artistas quebraram estruturas e percorreram por caminhos atemporais ou ainda cíclicos, criando obras sob a influência de outras formas de ver e ouvir o mundo.

Graham recorria a uma visão cíclica de tempo, fazendo com que certos momentos se prolongassem ao invés de resultarem em uma resolução rápida da tensão do clímax. Cunningham, igualmente, rompeu com a estrutura dramática aristotélica e escolheu trabalhar o agora, o tempo presente, com clara influência da visão de mundo oriental, mediante o contato com as formas teatrais Nô e Kabuki, vivenciado inicialmente por Graham. Ambos subverteram o senso de cronologia e trabalharam com tempos cíclicos ou com a atemporalidade, recorrendo a citações dentro da própria obra e, de certa forma, trazendo para a cena a estrutura do tempo que é própria da vida. Se mundanamente tendemos a perceber o mundo pelos olhos de Chronos, há correntes de pensamento que postulam que a existência se resume a um único instante. “Life is just a breath”, postula a premissa zen (CHUNG, 1997). São formas distintas de compreensão do mundo que podem não requerer a explicação de um pesquisador das artes da cena, mas que se objetificam na práxis daquele que se dedica a esculpir o tempo na arte de compor danças, peças teatrais ou performances (Andraus, 2018, p. 279).

Nairatmya, consorte de Hevajra, demonstra em sua existência a não existência, e assim abre possibilidades de construção para diferentes formas de observação. Tal procura conduz ao centro da existência de Nairatmya, que circula por diferentes mundos e, a partir dessa bus-



ca, conduz além, em uma cartografia de mundos sonoros, metafóricos e imaginários. E assim, na finalização da peça coreográfica, posturas fixas, como estátuas em seus nichos, vão se construindo lentamente pelo grupo, em corporalidades que remetem àquela que é sem forma.

Os deuses e deusas são representados de forma que o próprio artista da dança Odissi adquira a potência deles, seja através dos símbolos, posturas, movimentos e dinâmicas distintas entre eles. A dança Odissi é ligada à religião e por conseguinte seu público, de maioria hinduísta, pode sorver o sabor estético produzido, numa aproximação dos mitos, comuns a todo o coletivo. Dançar uma ou outra divindade traz uma imensa responsabilidade e entrega para o intérprete. Ele é o interlocutor, no momento de uma apresentação, entre o mundo real e o mundo espiritual.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

De forma similar, o fluir naturaliza a cartografia poética como performance da memória biográfica. Juntas, estas ideias fundem a experiência espacial e temporal, vinculam os passados e os presentes cotidianos, unem os poderes do lugar e da viagem, ainda mais importante, o som de levantar-fora e o fluir localizam este mundo não apenas em textos, como também na relação reflexiva entre a voz e a escuta (Feld, 2018, p. 240).

Com os ouvidos desinchados, após a construção de uma cartografia visual e acústica, outros espaços se abriram em mim para que as observações junto ao grupo do Gurukul pudessem se tornar canais de fluência. Ao perceber a dinâmica da sonoridade associada à dança Odissi, no que se refere às sílabas rítmicas, como função de abstração para criação de possibilidades, o meu processo, tanto observacional como de criação em videocenas, adquiriu novas perspectivas. O que eram frases rítmicas tornaram-se caminhos de construção de movimentação. O que era coreografia tornou-se para mim cartografia: de deuses, seus objetos e suas locomoções e de artistas, com seus corpos viventes em possibilidades de encontros míticos na diversidade de suas existências e paisagens. Entre miradas e escutas desenha-se uma cartografia na acústica do abstrato, passível de transdução.



REFERENCIAS

- Albergaria, A. (2023). *A acústica do abstrato no universo simbólico da dança Odissi: observações de uma cartografia sonora para a composição de videocenas* [Audiotexto]. SoundCloud. <https://on.soundcloud.com/aM1pM>
- Albergaria, A. (2023). *Cartografia sonora, de Andrea Itacarambi Albergaria* [Cartografia sonora]. Linktree. <https://linktr.ee/cartografiasonora>
- Albergaria, A. (2023). *Caderno de Campo: Solilóquios*. Estágio Doutoral. Aurangabad, Maharashtra, Índia.
- Albergaria, A. I. e Andraus, M. (2021). 30 anos de Black or White: discussões interculturais através das alasa kanyas da dança indiana Odissi no videoclipe de Michael Jackson. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(41), 1-37. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/19776>
- Andraus, M. (2022). *Cursos d'água, esteiras de vento - criações de textos e danças*. Editora CRV.
- Andraus, M. (2021). A “outra coisa” - ensino de composição artística mediado por vídeo e o uso de tecnologia como estratégia no contexto da pandemia covid-19. *Olhares & Trilhas*, 23(2), 504-518. <https://seer.ufu.br/index.php/olhases trilhas/article/view/60103>
- Andraus, M. (2018). Ator, dobrador de tempo. *Sala Preta*, 18(1), 273-284. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v18i1p273-284>
- Berrens, K. (2016). An emotional cartography of resonance. *Emotion, Space and Society*, 20, 75-81. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1755458616300962>
- Careri, F. (2017). *Caminhar e parar* (A. Fornoni, Trad.). Editora Gustavo Gili. (Trabalho original publicado em 2017)
- Feld, S. (2018). Uma Acustemologia da Floresta Tropical. *Ilha Revista de Antropologia*, 20(1), 229-254. <https://doi.org/10.5007/2175-8034.2018v20n1p229>
- Estudos Interculturais. (2023, junho 14). *Estudos Interculturais* [Canal de YouTube]. YouTube. <https://www.youtube.com/@estudosinterculturais6034/videos>
- Hall, E. (1977). *A dimensão oculta* (Sonia Coutinho, Trad.). Livraria Francisco Alves. (Trabalho original publicado em 1977)
- Leite, F. (2005). Contato improvisação (contact improvisation) um diálogo em dança. *Movimento*, 11(2), 89-110. <https://doi.org/10.22456/1982-8918.2870>
- Ottenheimer, H. e Pine, J. (2019). *The Anthropology of Language: An Introduction to Linguistic Anthropology*. Boston, Cengage Group.
- Quilici, C. (2011). O Conceito de “Cultivo de Si” e os Processos de Formação e Criação do Ator/Performer. In VI Reunião Científica da ABRACE - Porto Alegre. <http://portalabrace.org/memoria/vireuniaoterritorios.htm>



Salles, C. (1998). *Gesto inacabado: processo de criação artística*. Annablume Editora.

Schafer, R. (1991). *O ouvido pensante* (M. Trench de O. Fonterrada, M. R. Gomes da Silva e M. Pascoal, Trads.). Fundação Editora da UNESP. (Trabalho original publicado em 1991)

Schafer, R. (1997). *A afinação do mundo*. Editora Unesp.

Seeger, A. (2015). Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico. *GIS - Gesto, Imagem E Som - Revista De Antropologia*, 2(1), <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2017.129536>

Tandon, R. (2017). *Dance as Yoga - the Spirit and Technique of Odissi*. Niyogi Books.



ESPECTÁCULO *O MIOLO DA ESTÓRIA*: CONVERGENCIAS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN TEATRAL

Raylson Silva da Conceição
Tânia Cristina Costa Ribeiro

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Raylson Silva da Conceição¹ 

Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO).
Correo electrónico: contabilraylson@gmail.com

Tânia Cristina Costa Ribeiro¹ 

Universidad Federal de Maranhão (UFMA).
Correo electrónico: tania.ribeiro@ufma.br

Recibido: 07/02/2023

Aceptado: 11/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.014>

1 Contribuciones de los autores: la construcción del proyecto fue iniciativa de R. Silva da Conceição en el marco de su tesis de maestría en Artes Escénicas, dirigida por la Dra. Costa Ribeiro, quien acompañó todo el proceso de análisis del espectáculo. R. Silva da Conceição escribió el manuscrito basado en el análisis de su percepción del espectáculo, el cual fue revisado y corregido por la Dra. Costa Ribeiro, quien además contribuyó en expandir y profundizar la discusión. Este trabajo recibió financiamiento de la Fundación de Apoyo a la Investigación y al Desarrollo Científico y Tecnológico de Maranhão - FAPEMA entre los años 2019 y 2021.

RESUMEN

En el presente trabajo, se analiza el espectáculo teatral brasileño, O Miolo da Estória (El meollo de la historia), del actor Lauande Aires, mediante una autoetnografía con reflexiones sobre las experiencias sensoriales durante la recepción de este espectáculo, ocurrido en el año 2013. En este artículo, hago el rescate de mi memoria, dialogando con los estudios de los teóricos Santaella (2012) y Merleau-Ponty (1999) sobre la percepción, Larrosa (2014) sobre la experiencia y Michel Serres (2001) sobre la piel como frontera entre el cuerpo y el mundo. La relevancia de este estudio se sostiene en la observación del funcionamiento de los sentidos sensoriales en el momento de la recepción teatral. Como conclusión, se comprende a través de este trabajo que el espectáculo está compuesto por dos mundos que mezclan la cultura local y el teatro en su poética.

Palabras clave: teatro, análisis, autoetnografía, frontera, sentidos, recepción teatral

ESPETÁCULO O MIOLO DA ESTÓRIA: CONVERGÊNCIAS ENTRE A REALIDADE E A FICÇÃO TEATRAL

RESUMO

O presente trabalho analisa o espetáculo teatral brasileiro, O Miolo da Estória, do ator Lauande Aires, mediante uma autoetnografia com reflexões sobre as experiências sensoriais durante a recepção deste espetáculo, ocorrido em 2013. Neste artigo, faço o resgate da minha memória, dialogando com os estudos dos teóricos Santaella (2012) e Merleau-Ponty (1999) sobre a percepção, Larrosa (2014) sobre a experiência e Michel Serres (2001) sobre a pele como fronteira entre o corpo e o mundo. A relevância deste estudo está sustentada na observação do funcionamento dos sentidos sensoriais no momento da recepção teatral. Como conclusão, o trabalho obteve a compreensão de que esse espetáculo é composto de dois mundos que misturam a cultura local e o teatro.

Palavras-chave: teatro, análise, autoetnografia, fronteira, sentidos, recepção teatral

THEATER SHOW O MIOLO DA ESTÓRIA: CONVERGENCE BETWEEN REALITY AND THEATRICAL FICTION

ABSTRACT

This work analyzes the Brazilian theatre play, O Miolo da Estória (The Core of the Story), produced by actor Lauande Aires, through an autoethnography with reflections on my own sensory experiences during the reception of this play, which took place in 2013. In this article, we rescue our memories, dialoguing with the studies of the theorists Santaella (2012) and Merleau-Ponty (1999) on perception, Larrosa (2014) on experience, and Michel Serres (2001) on the skin as the boundary between the body and the world. The relevance of this study is supported by the observation of the functioning of the sensorial senses at the moment of theatrical reception. As a conclusion, the work improves the understanding that this play is composed of two worlds that mix the local culture and the theater.

Keywords: theater, analysis, autoethnography, boundary, senses, theatrical reception

ESPECTÁCULO O MIOLO DA ESTÓRIA: CONVERGENCIAS ENTRE LA REALIDAD Y LA FICCIÓN TEATRAL

Este estudio es uno de los resultados de la investigación de maestría, *O Encontro: do Acontecimento a Um Olhar Atento – o Espetáculo O Miolo da Estória* (Conceição, 2021), desarrollada en la Universidade Federal do Maranhão – UFMA conjuntamente con el programa de posgrado en Artes Escénicas y que aún repercute hoy. Tiene como objetivo presentar el contacto entre dos mundos, la ficción y la realidad en el teatro. Para eso, presento tres recortes de la pieza teatral *O Miolo da Estória*² durante el análisis.

O Miolo da Estória es un monólogo en acto único, de género épico, con dirección, dramaturgia e interpretación de Lauande Aires³ quien interpreta a seis personajes: *João Miolo*⁴, *Nêgo Chico*⁵, *Amo do boi*⁶, *Curandeiro*, *Cazumba*⁷ y la *Música* que es considerada como personaje. El espectáculo tiene una duración de 50 minutos. El cambio de un personaje a otro ocurre con el cambio de vestimenta y la disminución de la iluminación general sin parlamento. Este monólogo articula un texto político de género épico creado por el propio actor, basado en los ambientes de la construcción civil y de la danza *Bumba Meu Boi*⁸ en Maranhão, Brasil. El proceso de narración es realizado por el personaje Nêgo Chico y no por el actor, como generalmente ocurre en los espectáculos teatrales de género épico. El trabajo actoral realizado por el intérprete está fundamentado en una metodología propia del actor, donde sus procedimientos de creación escénica son extraídos de los elementos corpóreos, sonoros, visuales y dramáticos presentes en la danza *Bumba Meu Boi* de Maranhão. Solamente después, el actor cruza su método con otras experiencias en su sala de ensayo, como los principios técnicos de Bertolt Brecht sobre narrativa épica y política, los entrenamientos y la composición de una escena ritual de los estudios de Jerzy Grotowski relacionada al rito del boi, y los entrenamientos y las técnicas codificadas de Eugenio Barba, presente en las manifestaciones populares.

Esta pieza fue construida a través de observaciones, lecturas y conversaciones de personajes del *Bumba Meu Boi* y de la construcción civil, además de su experiencia en esos dos espacios. Presentamos, en el cuerpo del texto, la descripción de tres escenas que servirán para las argumentaciones acerca de las convergencias entre ficción y realidad; son ellas: escena dos, escena siete y escena diez. Todas están basadas en el libro *Entre o Chão e o Tablado: A Invenção de um Dramaturgo* (2012) de Lauande Aires.

2 Este espectáculo puede ser visto en el sitio: <https://www.youtube.com/watch?v=6Tm23rCMMq4&t=527s>

3 Actor, director teatral, dramaturgo y compositor, graduado en teatro por la Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Entre 2012 y 2018, circuló en todos los estados brasileños mediante los proyectos Myrian Muniz, Palco Giratório, Sesc Amazônia das Artes y Petrobras Distribuidora de Cultura con los espectáculos *O Miolo da Estória*, *A Carroça é Nossa* y *Atenas: Mutucas, Boi e Body*. Con los grupos Xama Teatro y Santa Ignorância Cia de Artes, investiga procedimientos de creación a partir de los elementos corpóreos, sonoros, visuales y dramáticos presentes en los juegos populares, especialmente en el *Bumba Meu Boi* de Maranhão. Es autor del libro *Entre o Chão e o Tablado: A Invenção de um Dramaturgo* (2012) y tiene experiencia en actuación cinematográfica a partir de los largometrajes *Luises*, *Solrealismo Maranhense*, *Maranhão 669* y *O Signo das Tetas*. Fuente: <http://lattes.cnpq.br/5925506802586391>, accedido en octubre de 2022.

4 Como explica Lauande Aires (2012), Miolo es un bailarín que interpreta al buey debajo de la marioneta. Es el encargado de dar vida al animal. João Miolo es el personaje central de ese monólogo.

5 Como explica Lauande Aires (2012), Nêgo Chico es otro nombre dado al Padre Francisco en el folclor de Maranhão. En ese monólogo, ese personaje hace la función de narrador que habla sobre la situación del personaje João Miolo.

6 Como explica Lauande Aires (2012), Amo es el jefe del grupo de *Bumba Meu Boi*, el cantante principal. En la representación, es el maestro de obra de construcción civil.

7 Como explica Lauande Aires (2012), *Cazumba* o *Cazumbá* es un personaje cuya función era distraer a los asistentes antes del acto del *Bumba Meu Boi*. Está ligado al misticismo, que rejuvenece las fuerzas espirituales de la obra. Viste una túnica pintada o bordada en colores brillantes, con una gran copa en sus caderas, que le da movimientos grotescos.

8 Es una danza popular tradicional interpretada por varios grupos con diferentes ritmos. Su origen data del siglo XVIII y se practicaba originalmente en regiones rurales y solo después en regiones urbanas.

EL ENCUENTRO ENTRE DOS MUNDOS

Este trabajo presenta una experiencia personal vivida en el interior de un contexto del acontecimiento teatral en el Teatro Arthur Azevedo, ubicado en la ciudad de São Luís de Maranhão, Brasil, donde existió la unión entre el hacer teatral del actor Lauande Aires, mi recepción y el convivio entre las personas que estaban presentes en aquel momento (Dubatti, 2016). Fue en ese acontecer que el espectáculo *O Míolo da Estória* me afectó de forma inesperada. Mientras ocurría la escena teatral, un mundo de sensaciones burbujeaba en mi interior, como volcanes que crean una superficie palpable después de que la lava se enfría sobre el mundo licuado de mis emociones. Igual ocurre con la catarsis, que es la facultad que soporta la purificación o purga del espectador de sus bajas pasiones al verlas proyectadas en un personaje, o sea, una aflicción o perturbación resultante de imaginar que está sucediendo una desgracia destructiva o dolorosa, y que estos eventos no parecen lejanos, sino cercanos e inmediatos (Aristóteles, 2008, p. 15).

Mi cuerpo era un espectáculo en el interior de otro espectáculo teatral y, a veces, ni yo mismo me daba cuenta de cuánto había sido afectado por él. ¿Por qué me afectó? Me afectó porque, en cualquier caso, ya sea como territorio de paso, ya sea como lugar de llegada o como espacio de acontecimientos, el sujeto de la experiencia no se define por su actividad (Larrosa, 2014, pp. 18-19). Yo estaba abierto a recibir ese espectáculo teatral y esa apertura se dio mediante la identificación.

El espectáculo poseía una estética compuesta por elementos simbólicos que representaban las costumbres y la realidad de la cultura marañense, con el arquetipo de los trabajadores de la construcción civil y de la danza *Bumba Meu Boi* (Santaella, 2012; Monteiro, 2004). Mi identificación con la realidad del personaje principal, João Míolo, como trabajador de la construcción civil, ocurrió sobre la base de su discurso, su sueño, su rutina y su pobreza que eran afines a mi realidad.

Cuando yo estaba delante del espectáculo, no solamente mi intelecto estaba en actividad, sino que también todo mi cuerpo estaba activo, aunque quieto. Como un sistema unificado, todas mis reacciones estaban entrecruzadas, conectadas como una sola cosa; el hecho de que ese espectáculo estaba tan cercano a mis experiencias vividas parecía ser real (Merleau-Ponty, 1999).

Mi cuerpo es un cuerpo sintiente en general, frente a uno sensible en general⁹ (Merleau-Ponty, 2005, como se citó en Viviane, 2007, p. 9), que siente y percibe todo a su alrededor. Mi piel es el espacio de las mezclas entre mundos, saboreados individualmente en el interior de una colectividad. Percibirse a uno mismo y al otro como ser humano durante la escena de teatro es también crear esta percepción de sí mismo y, con esto, la apertura de la propia consciencia. Es también mediante mi piel que mi cuerpo madura y se desarrolla por medio de las sensaciones y, cuando los frutos aparecen, anuncia el conocimiento. Como explicación teórica a mi expansión corporal/sensorial, a mi expansión mediante los sentidos, a mi eclosión corporal que ocurrió en la platea, Nancy (2015) dice:

9 “Sentiente” es un término que se refiere a algo que es capaz de sentir o percibir sensaciones.

El cuerpo florece, se despliega en tu piel, la piel es su eclosión. Es lo que se llama alma o vida, misterio, presencia, manera. Es también tu tez, tu semblante, tus modales, tu carácter, tu pensamiento, tu verdad. La flor anuncia el fruto, que es la respuesta a su llamado, la hinchazón de una carne nueva bajo una piel nueva, una intensidad cromática diferente (chrôma designa primero el tono de la piel) y la inminencia de un sabor y un jugo, licor salido de la carne (p. 58).

La cita de Jean-Luc Nancy destaca cómo el cuerpo es una expresión misma de la vida y la identidad, y cómo la manifestación en la piel se convierte en un reflejo físico directo de esta idea. La experiencia que viví se relaciona con esta idea, ya que, al identificarme con el personaje de João Miolo, mi cuerpo reaccionó de una manera visceral y física a lo que estaba sucediendo en la escena. La identificación con la vida del personaje despertó sensaciones de paralización, escalofríos e inquietud en mi piel, lo que Nancy podría interpretar como una respuesta emocional a esa experiencia.

El surgimiento de una carne nueva, como algo saliendo de mi carne, se podría entender como una sensación de que mi cuerpo estaba reaccionado de manera autónoma y visceral a la experiencia, y que algo nuevo estaba emergiendo a través de esa reacción. El ejemplo dado también ilustra cómo el cuerpo puede expresar diferentes emociones y sensaciones a través del movimiento del personaje. El personaje de João Miolo utiliza su cuerpo para simular hablar con la carretilla y bailar frenéticamente, lo que provoca una sensación de tensión en el sonido grabado y crea una atmósfera emocional en la escena. El cuerpo del personaje también se contorsiona y muestra dolor y desesperación, lo que me provoca una respuesta emocional. Eso ilustra la forma en que el cuerpo y la piel pueden ser expresiones físicas de la vida y la identidad, y cómo las experiencias emocionales pueden provocar respuestas físicas en el cuerpo. También demuestra cómo los movimientos del personaje pueden ser formas de expresión corporal que transmiten emociones y sensaciones al espectador.

Esa escena me hizo recordar la época de mis 18 años, cuando recibí una carta laboral de una empresa que hacía servicios para la Compañía Vale do Rio Doce¹⁰, Alumar¹¹ y otras constructoras civiles en la ciudad de São Luís, Maranhão, Brasil. Yo trabajaba con una máquina perforadora¹² que pesaba aproximadamente 30 kilos. En las construcciones civiles, era necesario subir con esta máquina pesada al hombro por la escalera hasta el último piso. La mayoría de las veces, yo trabajaba en una etapa de la construcción donde todavía no había ascensores de servicio. Era la parte de la obra en la que no había albañilería, pues la construcción aún estaba en casco habitable, es decir, sin acabados.

Según Roy Porter (1946-2002), los cuerpos están presentes gracias a nuestras percepciones (Burke, 1992). En mi experiencia, la historia de João Miolo está conectada a mis percepciones debido a la identificación que tuve con la vida de ese personaje. Me vi reflejado en su

10 Una de las mayores empresas de explotación minera de Brasil que tiene como presidente a Eduardo Bartolomeo. Actualmente, es una empresa privada y listada en la Bolsa de Valores. Además de trabajar con explotación minera, actúa también en logística, energía y siderurgia en más de 30 países. (Informaciones disponibles en el sitio <http://www.vale.com/brasil/PT/aboutvale/news/Paginas/voce-sabe-o-que-a-vale-produz-e-o-que-ela-mais-exporta.aspx>).

11 Es un sector de aluminio de Maranhão que tiene participación de 54 % de la empresa ALCOA, 36 % de la empresa South36 y 10 % de la empresa Rio Tinto.

12 Esa máquina funcionaba con energía eléctrica y agua para hacer huecos de diversos tamaños en concreto armado, para el paso de instalaciones eléctricas e hidráulicas.



▲ *Figura 1. Escena del espectáculo O Miolo da Estória con el personaje de João Miolo cenando, 2019*

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019. Foto cedida por el autor en 2021.

crisis existencial representada en el escenario, ya que recordé momentos en los que trabajaba en la construcción civil y veía las difíciles condiciones de vida de los demás trabajadores en la obra. La escena dos fue particularmente impactante para mí, ya que me imaginé siendo parte del personaje principal João Miolo. En esa escena, el actor utilizó objetos musicales y herramientas de la construcción civil para representar algo más allá de su función original, como la pandereta y la espátula¹³, con lo que representó su almuerzo, como se muestra en la figura siguiente. Creo que las ideas de Roy Porter son valiosas para analizar estas situaciones en las que nuestros cuerpos y percepciones interactúan para crear significado y comprender mejor las experiencias de los demás.

En esa escena que ocurre durante el día, se escucha el silbido del pito. Empieza una manifestación popular de Maranhão, canción de *Bumba Meu Boi*. La luz baja la intensidad hasta caer en la penumbra. El personaje narrador, Nêgo Chico, se quita el casco y la chaqueta. Ahora aparece el personaje principal, João Miolo. Viene caminando por fuera del anillo en el suelo y habla de lo que encuentra. Mira para el centro de la escena, se detiene y se queja. Al completar la vuelta, ingresa por debajo de la escalera colocada en forma de caballete. Se acerca al altar representado por una carretilla suspendida por una cuerda y se santigua. El altar está sin luz. Él sube a la escalera de caballete donde hay una lonchera representada por un taburete y un palustre que representa una cuchara de cocina. Cae una fuerte lluvia representada por el sonido grabado. Se acerca a los seis latones juntos en el suelo que representan una cama. Se sienta y come. A medida que aumenta el sonido de la lluvia, su rostro que mira hacia arriba se vuelve más tenso y angustiado. Regresa dentro del anillo de *maracá*¹⁴ en el suelo hacia el centro. Recoge el par de botas que están al lado de la cama y se las pone en sus pies para bailar. Se detiene. Se quita las botas y las pone en su lugar. La lluvia es más intensa. Aparecen rayos representados por parpadeos de luz y truenos representados por una grabación. João se sobresalta. Aparecen rayos y truenos de nuevo. João entra en el hueco de la escalera de caballete y mira por la ventana representada por el hueco de la escalera. Desesperado, se pone la gabardina, coge un azadón y sale a la calle imaginaria que queda fuera del espacio externo de la casa. Empieza a juntar todos los latones de un lado del escenario. Entra de nuevo al anillo de *maracá* en el suelo y habla con un vecino imaginario. Vuelve a su casa en el suelo y mira de nuevo por el hueco de la escalera de caballete. Se quita la capa y pone el azadón en su lugar. Mira por el hueco de la escalera de nuevo. Toma un encendedor y reza al pie del altar representado por la carretilla. La luz cae en resistencia. El sonido de lluvia grabado disminuye gradualmente a medida que el actor viste la ropa del personaje Nêgo Chico, que va a narrar la situación de João Miolo. Surge el sonido del ritmo de la *baixada maranhense*¹⁵.

Cuando João Miolo cena, recuerdo el momento en que presencié a los trabajadores de la construcción merendando en la obra una mezcla de harina con agua y ají, cerca de las 9 de la mañana. No existía nada más aparte de esos tres ingredientes. En la época, cuando miré esa escena, pregunté a uno de mis colegas de trabajo lo que era, y me dijo que se trataba de una merienda común. Esa escena me trae de vuelta una de las sensaciones y recuerdos de las condiciones difíciles del trabajo en la construcción civil en São Luís, las cuales me hicieron buscar un futuro mejor mediante los estudios.

13 También llamada paleta, badilejo o palustre, herramienta metálica triangular usada en la construcción.

14 Según lo explica Lauande Aires (2012), el *maracá* o las maracas es un instrumento hecho de lata lleno de plomo.

15 Según lo explica Lauande Aires (2012), el ritmo de la *baixada* está relacionado con los bueyes de origen de la *baixada* del territorio maranhense. Tiene un ritmo específico y diferente de los otros ritmos del *Bumba Meu Boi*.

La forma en que João miraba la vida de manera tan clara, al punto de percibir la incoherencia del comportamiento humano, cuando dijo que sus colegas no tenían dinero ni para comprar una bicicleta, pero tenían para las fiestas del fin de semana, fue algo que yo también percibía mientras trabajaba en la construcción. Ese personaje existe porque yo me identifiqué con sus dramas. Estas percepciones encontraron en mi piel la frontera entre mi realidad y la de él.

A pesar de que João vivía un conflicto interno entre su fe, su pasión por el boi y la miserable condición en la que vivía, yo percibía en él la esperanza y la alegría. Eso me hacía mirar hacia atrás para percibir mi trayectoria y darme cuenta de cuán lejos había conseguido llegar hasta ahora: ingresé en un programa de maestría en 2019 y después en un programa de doctorado en 2022 en la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Brasil.

Era increíble cómo, en muchos momentos de esa escena, esos recuerdos volvían a mi memoria cuando miraba al personaje João Miolo hablando con sus colegas de trabajo. La forma en la que él hablaba sobre la rutina de ir al trabajo y cumplir las tareas, que, en este caso, era preparar la masilla de cemento, me permitía entender que él defendía su necesidad de soñar, de tener un propósito y buscar algo mejor en la vida.

Yo estaba atento al personaje João Miolo cuando él describió su sueño de cantar en el grupo de boi¹⁶ y demostró ir tras ese sueño. En ese momento, recordé el tiempo en el que yo trabajaba en estas obras de construcción civil y llevaba siempre un libro de geografía o historia para leer en el intervalo de almuerzo, pues, según me decía a mí mismo, aquel sitio no era mi lugar y mi sueño era estudiar en una universidad y graduarme en cualquier área del conocimiento. Mi sueño siempre fue ser un arquitecto; sin embargo, no lograba pasar en los exámenes tradicionales de admisión de la Universidade Estadual do Maranhão - UEMA¹⁷.

Aunque la vida le parezca injusta y difícil, João mantiene la fe y el buen humor, como bien ilustra la imagen abajo de la escena dos, en la que usa una espátula para representar un teléfono y dice cosas graciosas.

La escena dos fue la primera escena donde este espectáculo me afectó. Fue en la misma escena en la que João Miolo estaba en su casa bajo una fuerte lluvia y truenos, representados por sonidos grabados y luces parpadeantes.

Yo estaba sentado en la platea, precisamente en la silla “2” de la fila “B”, próximo al escenario. La disposición de los asientos de este teatro, que es el segundo más antiguo de Brasil (el más antiguo es el Teatro Amazonas en Manaus, Amazonas), que tiene el formato de una herradura de caballo, con elevaciones de tres pisos, conocidos como: patio de butacas (nivel de la planta baja, conocido en portugués como platea), platea (primer piso, conocido en portugués como frisa), entresuelo (segundo piso, conocido en portugués como camarote), el principal o anfiteatro (tercer piso, conocido en portugués como balcón) y la tribuna (conocido en portugués como galería). Arriba de la platea, lugar donde yo estaba y que queda al nivel del suelo próximo al escenario, quedaba una lámpara colgante con unos tres metros de diámetros,

16 *Cantador de boi* es la figura principal entre los bailarines del *Bumba Meu Boi*. Él es el responsable de dirigir las canciones de la danza. En ese caso, el personaje João Miolo desea ser el cantante y no más el bailarín que anima la estructura de madera del buey.

17 Universidad Estatal de Maranhão. En ese período, solo esta universidad tenía un curso de arquitectura en São Luís, siendo la pionera en esta área en Maranhão.



▲ *Figura 2. Escena del espectáculo O Miolo da Estória con el personaje de João Miolo usando la espátula de construcción como teléfono, 2019*

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019. Foto cedida por el autor en 2021.

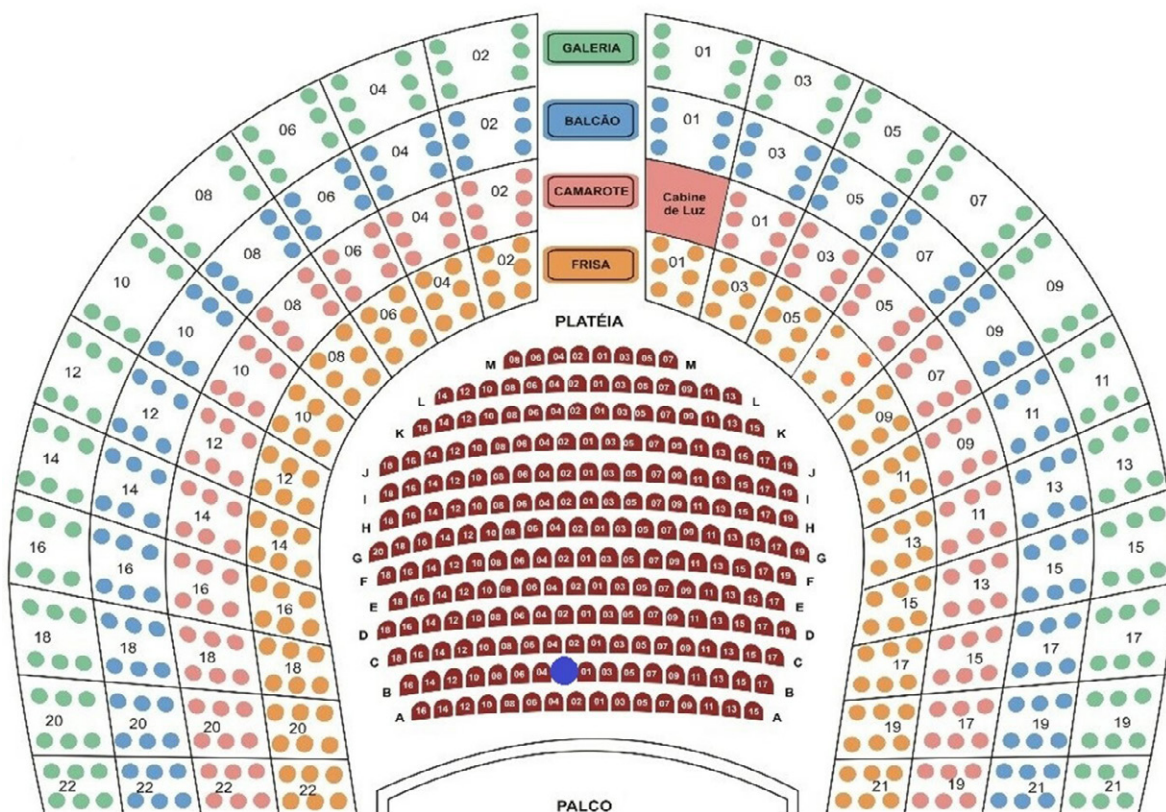
con piedritas que más parecen cristales. Esta lámpara central estaba casi encima de mi cabeza y, antes de que el telón se abriera para iniciar el espectáculo, brillaba como un espectáculo aparte¹⁸. Yo estaba en una posición con pocas personas delante de mí y prácticamente en el centro de la platea, donde tenía una visión completa del escenario y del personaje de João Miolo, como ilustra el punto azul en la figura.

Sin embargo, durante algunos instantes, no me di cuenta del lugar donde estaba, por el simple hecho de estar totalmente involucrado con la historia de João Miolo, presentada delante de mis ojos de forma tan palpable. Parecíamos ser solo uno, el personaje y yo, distanciados por el espacio físico, pero próximos por la experiencia.

18 En tiempos pasados, más o menos en los años 80 o 90, el Teatro Arthur Azevedo tenía una ceremonia de apertura para todas sus programaciones que consistía en el uso de luces que salían del borde superior de dos columnas de la boca de escena que direccionan luces para la lámpara posicionada arriba de la platea. Junto a este espectáculo de luces había sonidos para, a continuación, abrir el telón e iniciar la programación en el escenario.

Michel Serres (2007) presenta la piel como un importante elemento del cuerpo para el entendimiento de las percepciones. Para él, la piel asume un papel importante, pues es en ella donde se produce la mezcla entre el cuerpo y el mundo, por la cual estamos inmersos, ya que tanto la carne como la piel son los espesores de contacto entre el cuerpo y el mundo, entre lo visible y lo invisible, que forman el quiasma, el entrecruzamiento de las *múltiples entradas del mundo*, es decir, el contacto de nuestra carne con la carne del mundo (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 20).

Serres (2001) entiende los sentidos internos del cuerpo como algo similar al propio cuerpo, oculto bajo la piel que, según él, se pueden abrir o cerrar y que, en algunos momentos, existen puertas que se abren para la percepción, aunque con paredes (piel) cerradas. La apertura de esa puerta puede haberme regalado la posibilidad de contacto y una sensación de unidad con esta otra realidad mostrada en el escenario por João Miolo, de manera que por estas puertas es donde vemos, oímos y sentimos los sabores y las fragancias a través de estas paredes que, incluso cerradas, tocamos; la piel del cuerpo puede abrirse o cerrarse, el sentido externo permanece a salvo y el sentido interno se viste con piel (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 13). Mis sensaciones estaban vestidas de piel; la misma piel que fue una puerta y que se abrió con las llaves de las tres escenas.



▲ **Figura 3. Mapa de asientos del Teatro Arthur Azevedo, São Luís, Maranhão**

Nota. Fuente: Ana Paula, 2021. Foto cedida por la autora en 2021.

Pienso en estas puertas como posibilidad de identificación con la escena, que, una vez abiertas, proporcionan la identificación y, cuando están cerradas, provocan rareza. Si esta analogía que traigo se presenta como aceptable, podríamos pensar en la propuesta de la piel como quimera, propuesta por Serres, que cruza los seres y las circunstancias, así como mis sensaciones y la vida de João Miolo.

Según Michel Serres (2001, como se citó en Viviane, 2007), la piel como quimera es vista como una mezcla de la cabra, el narval y el caballo, que él llama *licorne*. Es así como establezco una relación de lo que Serres llama quimera con mi experiencia como espectador, que pasa por las paradojas de ser y no ser durante la recepción teatral. Esta concepción defiende la idea de que no podemos reclamar identidades cuando somos mezclas, o sea, si yo soy una mezcla entre mi vivencia y la ficción, luego yo no me identifico solamente con una cosa, pero, a través de mí, pasan varias cosas durante mi recepción teatral. Esto colabora para mi sumersión en la realidad del personaje, puesto que somos y no somos al mismo tiempo; más que eso: la quimera solo es lo que es porque realiza su identidad en lo imposible, en lo singular (Viviane, 2007, p. 14).

Si en el acto de mi experiencia fui un espectador como quimera, puesto que establecí una relación de mi identidad con la imposibilidad de la ficción, quizás este estudio sea una posibilidad para fijar o materializar ese contacto. Esta es la posibilidad de unir mi vivencia y la ficción que ocurrió en mi propia piel. Por ejemplo, la décima escena en la que João Miolo baila lentamente con la carretilla subiendo la escalera de caballete y transformando un instrumento común de la construcción civil hace una referencia a un bailarín del *Bumba Meu Boi*, el *miolo do boi*, como muestra la figura a continuación.



▲ **Figura 4. Escena del espectáculo *O Miolo da Estória* con el personaje de João Miolo haciendo el movimiento del *miolo do boi* con la carretilla a la derecha y a la izquierda el bailarín, *Miolo do Boi*, del *Bumba Meu Boi***

Nota. Fuente: Paulo Caruá, 2019 (derecha); Márcio Vasconcelos, 2013 (izquierda). Fotos cedidas por los autores y adaptadas en 2022.

En esa escena, que ocurre en las primeras horas de la mañana, se escucha la voz de Nêgo Chico narrando la vida de João Miolo en *off* con la iluminación general baja. Luego, la luz general se prende, João Miolo aparece en escena y sube la escalera de caballete con la carretilla en la espalda bailando lentamente. Al llegar a lo alto de la escalera, João se quita la carretilla de la espalda y la sostiene en su regazo con la luna detrás de la cabeza, simbolizada por una pandereta sostenida al fondo e iluminada por un reflector. La imagen nos recuerda a São João Batista¹⁹. El anillo de *maracás* que estaba en el suelo sube hacia donde será el cielo estrellado, representado por los *maracás* iluminados con efectos de luces internas. Él canta. Se reproduce la grabación del sonido del *boi de orquesta*²⁰. La luz general baja y termina el espectáculo.

Cuando él finalmente llega a la cima de la escalera, se queda en pie, levanta la carretilla y finaliza la décima escena colocando la carretilla en su regazo, haciendo referencia al San Juan. Fue entonces que percibí que mi mochila, que estaba conmigo, se había caído al suelo. Cogí la mochila con una mezcla de sensaciones y me levanté para aplaudir el espectáculo con mucha excitación.

Haciendo un paralelo con esas ideas de Serres (2001), podríamos pensar que toda la construcción de mis ideas es concebida por esta mezcla en mi piel entre João Miolo y yo. Este fue el contacto entre lo visible de la escena del espectáculo y lo invisible de mis sensaciones.

Yo estaba invisible en la oscuridad y en el silencio de la platea, mientras el personaje João Miolo estaba ante la luz cegadora de los reflectores del escenario, entre el sonido de ritmos del *Bumba Meu Boi* y los efectos sonoros de instrumentos musicales.

En un momento, yo estaba sumergido en la catarsis (Aristóteles, 2008) y, en otro momento, por la reflexión, pero lo cierto es que yo estaba impregnado con los estímulos de los elementos escénicos y de la propia presencia del personaje y de los otros espectadores a mi alrededor. En mi piel, ocurrió la mezcla del yo fui/soy con lo que João Miolo era por medio de mi percepción, y que solo fue posible debido a la identificación. Esa identificación me hizo detenerme y observar. Como resultado de esa postura, tuve la experiencia de esa recepción. Para tener una experiencia, es necesario eliminar las opiniones y conceptos predefinidos, pues en la experiencia la posibilidad de que algo nos ocurra o nos toque requiere un gesto que es casi imposible en los tiempos que apremian: tener paciencia y darse tiempo y espacio (Larrosa, 2014, pp. 17-18).

Fue justo lo que ocurrió. Me detuve en el tiempo y naturalmente escuché y miré más lento cada gesto, cada sueño y cada frustración de João Miolo. En ese momento, solamente una cosa surgió de mi memoria: los recuerdos del tiempo en el que yo trabajaba en la construcción civil y todas las dificultades que tuve para conquistar mi sueño de estudiar en una universidad. Ni el conocimiento teatral adquirido en la universidad salió a la luz en aquel momento, lo que me permitió no tener opiniones técnicas sobre lo que yo estaba mirando, de forma que esas opiniones no interrumpieron el efecto de la experiencia en mi cuerpo, que ocurre comúnmente con el sujeto moderno (Larrosa, 2014).

19 Santo de la Iglesia Católica.

20 Según lo explica Lauande Aires (2012), el sotaque de orquesta es un ritmo musical del Bumba Meu Boi fuertemente marcado por instrumentos de viento y cuerda.

Esta fue una fecha entre dos mundos, mi mundo como soñador y el mundo de un personaje ficticio, João Miolo, también soñador. En esta frontera entre mi cuerpo y la ficción, ocurrió la mezcla de mis sensaciones corporales, manifestadas por todo mi cuerpo y materializada en estas hojas.

CONCLUSIÓN

Esta percepción es el resultado del conjunto de los cinco órganos sensoriales en funcionamiento. Los cinco sentidos corporales son ilustrados por Michel Serres mediante el uso de la unión de las seis alfombras medievales existentes en el museo de Cluny en París, llamada La Dama y el Unicornio²¹, un objeto interesante para entender cuánto mis sentidos estaban entrelazados con la realidad del personaje, y mi cuerpo constituido como un sistema único de percepción.

Para Viviane (2007), las cinco alfombras representan los cinco sentidos externos del cuerpo como vista, oído, gusto, olfato y tacto, siendo este último el sentido que más predomina en las situaciones cotidianas, pues se deben tocar las cosas para el funcionamiento de los otros sentidos. En mi experiencia en la recepción de ese espectáculo, el tacto no tuvo tanta función como la vista. Eso no significa que no haya usado el tacto, sino que el uso de la vista predominó durante mi experiencia.

El fruto del conocimiento es visto aquí como respuesta sensorial de mi cuerpo a la actuación de Lauande Aires, cuando presenta en el escenario otra realidad que se aproxima a mi vida. Una ficción que dialoga directamente con una vida real. El contacto entre dos mundos, el contacto entre la realidad del personaje de João Miolo de una obra teatral y mis experiencias manifestadas en las sensaciones de mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1999).

Haciendo una analogía con los análisis de Michel Serres²², sobre el tapiz medieval *La Dama y el Unicornio*, entiendo las sensaciones que tuve en la platea como alambres de un tapiz que se entrecruzan durante el acontecimiento teatral, teniendo en cuenta que la escena teatral me posibilitó mirar en el cuerpo y en el discurso de João Miolo las necesidades y las situaciones similares a las mías. De este modo, comprendo que tanto la ficción mostrada en el escenario, como mi realidad vivida en la construcción civil, forman parte de la misma alfombra donde los alambres que lo tejen establecen conexiones entre mi vida y la vida del personaje, por alineamientos imprecisos, por yuxtaposiciones extrañas ahora tejidas aquí (Serres, 2001, como se citó en Viviane, 2007, p. 14).

Para finalizar, establezco el diálogo con el pensamiento de Ângelo Monteiro²³, un poeta brasileño que sostiene que el arte imita la vida mediante los arquetipos o modelos paradigmáticos (2004). En mi análisis, he encontrado que estos arquetipos pueden ser expresiones

- 21 Es el título de un conjunto de tapices frecuentemente considerados como uno de los grandes trabajos del arte medieval en Europa. Se estima que fue confeccionado hacia el final del siglo XV en Flandes. Este tapiz muestra los seis sentidos del cuerpo humano.
- 22 Con relación a la percepción del cuerpo, traigo los estudios de Michel Serres, quien aborda la cuestión del cuerpo y los sentidos por medio de la antropología histórica que dialoga constantemente con la filosofía. Sus estudios son relevantes para este trabajo por desarrollar un estilo único siempre remitiendo al mundo concreto, además, incluye el cuerpo como elemento constituyente de conocimiento científico.
- 23 Poeta, ensayista y filósofo brasileño, nacido en Penedo, Alagoas, el 21 de junio de 1942. Actualmente es profesor de la Universidad Federal de Pernambuco en Estética y Filosofía del Arte.

locales o palabras típicas, gestos faciales y costumbres religiosas locales del estado de Maranhão. Por ejemplo, la práctica de llamar a San Pedro *Pedriño* y atribuirle la responsabilidad de los fenómenos meteorológicos, como la lluvia, son algunos de los arquetipos presentes en la obra en cuestión.

En mi opinión, estos arquetipos son elementos esenciales para comprender la obra de arte y su relación con la vida cotidiana. Como espectador, me identifico con los personajes y reconozco estos arquetipos como parte de mi propia cultura y experiencia. En este sentido, el arte se convierte en una forma de comunicación y conexión entre la obra y el espectador, quien comparte y entiende estos modelos paradigmáticos. Por lo tanto, las ideas de Ângelo Monteiro son fundamentales para entender cómo el arte refleja y representa la vida, y cómo los arquetipos locales pueden ser una fuente de inspiración y conexión para el espectador. En definitiva, el arte no es solo una representación estética, sino también un reflejo de la cultura y la sociedad en la que se crea y se consume.



REFERENCIAS

- Aristóteles. (2008). *Poética* (3ra ed.). Edição da Fundação Calouste Gulbenkian.
- Aires, L. (2012). *Entre o chão e o tablado: a invenção de um dramaturgo. Edição do Autor.*
- Burke, P. (1992). *A escrita da história*. UNESP.
- Conceição, R. (2021). *O Encontro: do acontecimento a um olhar atento – o espetáculo O Miolo da Estória*. [Tesis de maestría, Universidade Federal do Maranhão]. https://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFMA_bdd4871c7883cdea5c3014f6835336d4
- Dubatti, J. (2016). *O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro* (Trad. S. Molina). Edições Sesc São Paulo.
- Larrosa, J. (2014). *Tremores: escritos sobre a experiência* (1ra ed.). (Trads. C. Antunes y J. Wanderley). Autêntica.
- Merleau-Ponty, M. (1999). *Fenomenologia da Percepção* (2da ed.). Martins Fontes.
- Monteiro, Â. (2004). *Escolha e Sobrevivência: ensaios de educação estética* (1ra ed.). É Realizações.
- Nancy, J. (2015). *Corpo, fora* (1ra ed.). (Trad. M. Cavalcante). 7 letras.
- Santaella, L. (2012). *Percepção: fenomenologia, ecologia, semiologia*. Cengage Learning.
- Vasconcelos, M. (2013). El 'bumba-meu-boi', práctica cultural compleja de Maranhão [Fotografía]. UNESCO. <https://ich.unesco.org/es/-00973?photoID=12673>
- Viviane, A. (2007). *O corpo glorioso: um diálogo entre Merleau-Ponty e Michel Serres*. COMPOS.



FICHA TÉCNICA

O MIOLO DA ESTÓRIA

BRASIL – Teatro Alcione Nazareth, São Luís, Maranhão

Estreno

18 de septiembre de 2010

Dirección, música, actuación, escenografía y vestuario

Lauande Aires Cutrim

Iluminación

Júlio da Hora y Eliomar Cardoso

Operación de Sonido

Lesly Correia

Cavaquinho

João Victor Sales

Consultoría Artística

Antônio Freire, Leonel Alves, César Boaes y Manoel Freitas

Asesoría de Prensa

César Boaes

Asistencia de Producción

Dênia Correia y Tereza Nascimento

Producción

Santa Ignorância Cia das Artes



VOICES IN SILENCE: TOWARDS A SOMATIC LANGUAGE OF MEMORY AND CARE

Javier Ormeño

NOTA DE AUTOR

Javier Ormeño 

Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP)

Correo electrónico: javier.ormeno@pucp.pe

Recibido: 06/01/2023

Aceptado: 08/15/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.015>

ABSTRACT

This paper explores the effects of hospitality rites and the co-creation of common spaces as a means to achieve transitional justice in Peru, 20 years after the 1980–2000 internal armed conflict. It describes a tea ceremony in La Hoyada, a place used by the Army as a clandestine burial ground. A foreign act of hospitality breaks the temporality of the site; mindful actions create silence, and the voices of people are better heard. This work describes the development of an incipient methodology, an intimate language of presence, and how video recordings of participants' testimonies captured the feelings arising in a one-time silent event.

Keywords: transitional justice, tea ceremony, missing, Peru

VOCES EN EL SILENCIO: HACIA UN LENGUAJE SOMÁTICO DE MEMORIA Y CUIDADO

RESUMEN

Este ensayo explora los efectos de un rito de hospitalidad y la cocreación de espacios comunes como medio de justicia transicional, 20 años después del Conflicto armado 1980-2000. Describe una ceremonia de té en La Hoyada, un lugar utilizado por el Ejército como cementerio clandestino. Un acto de hospitalidad extraño rompe la temporalidad del lugar; las acciones conscientes crean un silencio, donde las voces de las personas se escuchan mejor. El ensayo describe el desarrollo de una metodología incipiente, un lenguaje íntimo de la presencia y cómo el video de los testimonios de los participantes captó los sentimientos surgidos en un acontecimiento silencioso y único.

Palabras clave: justicia transicional, ceremonia de té, conflicto armado, Perú

VOZES NO SILÊNCIO: PARA UMA LINGUAGEM SOMÁTICA DA MEMÓRIA E DO CUIDADO

RESUMO

O ensaio explora os efeitos dos ritos de hospitalidade e a co-criação de espaços comuns como meio de justiça transicional, 20 anos após o Conflito armado 1980-2000. Descreve uma cerimónia do chá em La Hoyada, um local utilizado pelo exército peruano como cemitério clandestino. Uma cerimónia estrangeira quebra a temporalidade do local; ações conscientes criam silêncio para que as vozes das pessoas possam ser mais bem ouvidas. O ensaio descreve o desenvolvimento de uma metodologia incipiente, uma linguagem íntima de presença, e a forma como a gravação em vídeo dos testemunhos dos participantes ajudou a captar os sentimentos que surgiram num evento único e silencioso.

Keywords: justiça transicional, cerimónia do chá, conflito armado, Peru

VOICES IN SILENCE: TOWARDS A SOMATIC LANGUAGE OF MEMORY AND CARE¹

— *Black Screen* —

Alan Garcia never told us, “Forgive me. I made a mistake.” That is what all of us who were affected were waiting for.

These words are the opening sequence of *Tea for Memory*, the video² register of a ceremony performed among members of the National Association of Relatives of Abducted, Detained, and Missing Persons of Peru (Asociación Nacional de Familiares de Secuestrados, Detenidos y Desaparecidos del Perú, ANFASEP) and the son of a state agent. This essay is an account of the second iteration of a more extended project that took place over burial grounds in La Hoyada, Ayacucho, the province most affected by the 1980–2000 internal armed conflict in Peru.

The basis for the project is the understanding that play, arts, rituals, and celebrations are tools for helping people rebuild personal and societal links unravelled by disasters and violence (International Organization for Migration [IOM], 2021). The project methodology is grounded in hospitality: an engineered performance device that creates feelings of rapport among people participating in it, focusing on the private rather than on a public or mass event. Hospitality is explored in the form of a Japanese tea ceremony. Thus, the project aims to test how the performance of hospitality can work as a tool for transitional justice, promoting memory and acknowledgement. The key to attaining this is presence and mindfully *being there* in a specific space and time.

This essay is based on field notes woven in a patchwork of images, narration, and poetry. The first set of notes describes (a) what the author understands by transitional justice and how performing arts contribute to it, (b) the context, (c) how the general aims of a tea ceremony are congruent with those of transitional justice, and (d) the steps we followed to build a shared space. The second section contains field notes on the tea ceremony in Ayacucho (focusing on tools, people, and space), aiming to spell out the aspects of a mostly silent event. It expands on the curating of the video, which is integral to this text, and on the presented testimonies.

AIMING JUSTICE: TRANSITIONING TO MEMORY AND RECOGNITION

Transitional justice refers to “the full range of processes and mechanisms associated with a society’s attempts to come to terms with a legacy of large-scale abuses in order to ensure accountability, serve justice and achieve reconciliation” (United Nations Security Council [UNSC], 2004, p. 4). Thus, transitional justice requires multi-modal efforts to heal the self and society. Beyond judicial mechanisms, transitional justice can be interpreted as bringing people together, coming to terms with the legacies of the past and preventing society-dividing events from happening again.

1 An interview on the event described here was published as Ormeño, J. (2023). Reflections on Silence and Ritualised Hospitality. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 28(1), 83-91.

2 The video is available at <https://vimeo.com/541302058>

Arts are tools for building trust and mending relationships between groups of people that had come apart. Aesthetics and non-verbal forms of conveying meaning “are especially well-suited to engendering creative thinking, opening people to a new awareness of themselves and each other” (Cohen, 2020, p. 2). Performing arts, particularly theatre, are a non-formal means of transitional justice (Ormeño, 2019).

In the Peruvian tradition of the last 50 years, theatre has allowed many people whose voices were stolen by violence to see themselves represented in the actors’ bodies and to reconnect vicariously with those feelings they had suppressed. “The work on the body’s memory is based upon the re-possession of one’s own experience for now and in the immediate future via a physical representation” (Losi, 2002, p. 35). Using the body and gestures allows people to overcome the limits of language and express things challenging to say for belonging to a person and people’s ways of being together. Actors channel the stories of people whose voices are in vulnerable positions or have been silenced. Performances amplify their voices and facilitate education about past events. In the case of the Truth and Reconciliation Commission, a theatre troupe accompanied the public hearings and motivated people who would have remained silent to give their testimony (Lerner Febres, 2020).

Theatre and performing arts, in general, are instruments “of relationship, communication and creative expression for the construction, reconstruction and adjustment” (Losi, 2002, p. 7). Therefore, with performance, people not only remember but build new personal and collective narratives based on recognition (Ormeño, 2019; Losi, 2002). In addition to processing memory, performing arts may lead to re-establishing links between people and within people. Where war or disaster caused silence and distance, the corporeality or presence of performing arts may imply:

1. rebuilding the sense of self—putting the pieces together
2. rebuilding the social fabric:
 - a. acknowledgment (being heard by those who believe in our statements)
 - b. finding the place of the self in society by articulating a narrative

Performing arts are privileged tools in transitional justice processes because physical presence and empathy awaken memory and relatedness (Ormeño, 2017, 2019). In its developmental stage, the project in Restoring Links—exemplified by the *Tea for Memory* performance—looked for actions to accomplish transitional justice in a small private sphere. It took inspiration from Bourriaud’s (2002) relational aesthetics (Bishop, 2005)—which grounds artistic practice in the relationship among individuals—and Rirkrit Tiravanija’s *Soup/No-Soup and Curry* (2019)—where people gathered to share a meal. The project aimed to perform a hospitality act involving people with characteristics specific to a transitional justice context, particularly the Peruvian one, described in the next section. The artistic event would highlight the aspects of transitional justice that lead towards healing, the reconstruction of the self, and the social fabric. The performance would take the form of a tea gathering, following the creators’ experience with Japanese aesthetics (See *Communion Techniques and Field Notes: Preparation and Working with People* below).

ALAN GARCIA NEVER TOLD US, “FORGIVE ME. I MADE A MISTAKE.”

That is what all of us who were affected were waiting for. During his first government, Alan Garcia was young, and in his second one, he had an interview at the Santa Rosa Hotel with President Angelica (may she rest in peace). He rubbed her shoulder and told her, “*Mamacita*, I made a mistake that time because I was young, and now, I am older and more mature. I know how to think, and now I have returned to give you all good compensation.” This was the conversation he had with President *mama* Angelica Mendoza.

The voice of Rodomila Segovia Rojas—a member of ANFASEP—indicates concrete people, time, places, actions occurring in Peru, feelings arising out of them, and the long aftermath, in which promises of redress have not been enough.

According to figures from the Truth and Reconciliation Commission of Peru (Comisión de la Verdad y Reconciliación, CVR), 69,000 people were killed or went missing between 1980 and 2000; of them, 26,259 people disappeared or were killed by armed groups and state agents the Department of Ayacucho (CVR, 2014, p. 14). During the internal armed conflict, the Peruvian Army set up Military Base 51, known as Los Cabitos, 15 km from the department’s capital downtown. Los Cabitos was an operation centre that would help the Peruvian Government to secure control of the area. It became a centre for human rights violations. Only for 1983 and 1984, the CVR reported 138 cases that followed the pattern of “arbitrary detention, taking the detainee to a military facility, torture, selective liberation, extrajudicial execution and disappearance” (CVR, 2014, p. 220; Jave, 2017, p. 10). Bodies were dismembered and scattered in random mountain gorges and roads.

In 1985, the Army built facilities to incinerate bodies during the night in La Hoyada, the seven-hectare lot adjacent to Los Cabitos, used by them as a dumpster and clandestine burial ground. The incinerator became a machine for silencing personal and family narratives (Asociación Pro Derechos Humanos [APRODEH], 2014).

Missing people leave a hole in the social fabric, an empty space surrounded by broken threads that connect people’s lives (Edkins, 2011, 2015; Stockwell, 2014). When people are classified as *missing*, the tag marks an absence that can only be relieved when their locations and stories are disclosed, or when their bodies are found (Edkins, 2015).

In Ayacucho, the close relatives searching for their beloved ones also lived in fear. One person looking for a missing one could also go missing or get hurt. However, searching in groups reduced the risk. They joined other people and walked together following rumours about abandoned bodies in deserted areas and other places. They also knocked on the doors of police stations, military bases, and other authorities, demanding information (Ramos López, 2020). In 1983, a group led by Angelica Mendoza formed ANFASEP with the idea of learning about their relatives.





▲ *Figure 1. ANFASEP and Investigators Gather around the Gas Tank during an Excavation Journey in La Hoyada*

Note. From International Committee of the Red Cross (ICRC) 2009.

Twenty years later, ANFASEP and other organisations excavated La Hoyada and other sites. They found at least 109 bodies, including 54, which were complete. La Hoyada showed evidence of crimes: tied hands and feet, bullet impacts on the back of the heads, foetuses, and children (APRODEH, 2014). For the relatives, the trees and the soil were witnesses that listened to the screams of tortured people. They witnessed their relatives' fate. Thus, it became a site for remembering the missing, especially those never found. The excavation grids and the abandoned buildings are pieces of their memory. ANFASEP had the idea of building a memorial "for people to see, for future generations to remember what happened and not repeat atrocities. For people to know, for it to never repeat, and for us to remember" (García, A., personal communication, 24 January 2020; Ramos López, 2020, p. 126; for discussion on memorials, as cited in Hite, 2012, pp. 1–4; see Bagnall & Rowland, 2010). The quest for information and bodies continues to this day.

In 2013, ANFASEP's demands were met by authorities, who designated La Hoyada as a protected site. They also planned to build a memorial site (Ramos López, 2020). Mrs. Angelica Mendoza died in 2017 without being able to find her missing son. President Alan García's assurances of adequate reparation remained unfulfilled upon his death in 2019.

In 2021, the participatory designs for a memorial project led by Antonio Graña, Awaq Estudio, and Estudio Shicras were completed before our tea gathering. Government officials arrived on the same day of our event to announce the approval of the designs.

This is just a part of the history of the Ayacucho locals that welcomed us into their lives. We would travel with nothing other than our promise to listen to their stories, perform the ritual, and assist them in any way we could during our brief stay.

COMMUNION TECHNIQUES

The Japanese tea ceremony consists of gathering around a cup of tea. It is related to the rituality of libation, present in many cultures. Sharing a drink is a sign of alliance and reconciliation. The cup of tea is an excuse or motive for these communion acts.

Tea contains caffeine, tannins, and amino acids that promote concentration and relaxation (Chen *et al.*, 2018). In Japan, one of its uses until the 14th century was maintaining Buddhist monks' concentration during their meditations. In that century, Sen no Rikyu and others systematised the tea-making procedures (Tanaka, 1973). Westerners call these procedures *ceremonies* because of their links to rituals. However, for Rikyu, *Chado* was about mixing tea and hot water. The task sounds very simple, but tea preparation is complex in practice.

The host uses powdered green tea (matcha) and follows a series of measured steps using certain implements. Many arts (painting, ceramics, calligraphy, poetry, textiles) and techniques (agriculture, architecture, metallurgy) converge in realising a one-time event in the service of hospitality (Channell, 2017). The specific procedures and etiquette are the sedimentation of gestures or actions that express one's true heart (Ueda, 2021). The host overrides their ego and collaborates with the guest to generate an environment of peace and harmony that revitalises the spirit.

The tea ceremony is usually surrounded by an outdoor space, typically a garden—symbolising the beauty of the natural order—that frames and contains the tea preparation area, where there are fewer elements and less cognitive noise. The balance of these spaces resizes human beings and reminds them of their place in the natural order. The host arranges the sharing area for the better enjoyment of the guests. The space demands nothing. It highlights or acknowledges the presence of the guests.

Different schools of tea point out concurrent objectives for the ceremony. For instance, the Urasenke School promotes “finding peace by sharing a cup of tea” (Sen, 1979). The Ueda school values discerning beauty and evoking the life essence shared by all living things (Ueda, 2021). The underlying intention is to co-create a space where hearts can speak and recognise each other, leading towards memory and creating rapport.

Transitional justice involves means for societies to overcome the evils of the past, including the possibility of law reforms and the public use of arts and rituals to create better societies (Cohen, 2020). Our goals are focused on small acts with concrete people. The performance of hospitality in the form of a tea ceremony coincides with our justice goals of creating a space that lets hearts speak their memories and have a restorative impact. The ongoing project relies



on foreign aesthetics to enhance the visibility of how we can show care and recognise each other as citizens sharing a history. The next section narrates the beginning of the project and the involvement with ANFASEP.

FIELD NOTES: PREPARATION AND WORKING WITH PEOPLE

In November 2019, during the commemoration of the passing of Mama Angelica Mendoza—the ANFASEP founder—Mrs Adelina García and I spoke about CVR and ANFASEP’s role in the creation of the performance *Buenas Noticias* (*Good News*, directed by Alejandro Clavier). As we developed a sense of rapport, or maybe just out of courtesy, she kindly invited me to visit them in Ayacucho to *learn more*. I sincerely answered, “I will be there. Maybe I can join you for another performance.”

In ensuing communications, ANFASEP reiterated the invitation to meet them in Ayacucho. However, the pandemic lockdowns disrupted our plans and any possible events in 2020.

SILENCE

Some pieces of a broken set in your pocket... A recollection.
Identity bits [...] Come around in a weird harmony
To re-weave [...] A new poetry.

(Caption fragments from *Hanabi*, 2019)

Silence could be a way of saying and creating space for people to talk and listen. In the video-performance *Hanabi* (2019), my co-creator and I used Japanese aesthetics inspired by the tea ceremony to elicit the consideration of one’s identity. The careful movement encompasses an aesthetic and a way of mindfully relating with objects that stir personal and family memories. Japanese aesthetics and visual rhythm aimed directly at those stories silenced out of fear when Japanese descendants changed their surnames to avoid incarceration and dispossession as the Peruvian Government had broken diplomatic ties with Japan at the end of World War II. In *Hanabi*, silence creates a space, where the public can hear the silence of the room and pay attention to details, discovering unspoken messages.

MAKING CONTACT AGAIN AND TRIP TO AYACUCHO

We aimed for a concrete gesture of care with the ANFASEP people. Given the pandemic, any performance should fulfil some requirements: (a) include only a small number of people to reduce the risk; (b) be simple enough to reduce the burden of preparations; (c) be adaptable; (d) be focused on what we could build together; and, most importantly, (e) take place in Ayacucho (where their history occurred).

Given our previous experience with sensations arisen by Japanese aesthetics in *Hanabi*, we decided to use a simpler version of the Japanese tea ceremony as a framework for interaction.

The Japanese ritual is a performance that has a certain rhythm and follows curated movements that breach temporality. It is an invitation to mindfulness and creates an environment auspicious for hearts to express and mouths to speak. The mindful movement would convey care. This was a draft methodology for achieving transitional justice results at a smaller scale: (i) initiating and sustaining contact; (ii) performing an act of sharing/caring that shows acknowledgement of the other person(s). We would have to sit together and feel the work of hospitality underlying the external foreign appearance of the event, caring and allowing care to happen.

A proposal for a meeting to explain our idea reached the association in late 2020, followed by radio silence. At that time, during a gap in the mandatory lockdowns, we tested our idea at the Place of Memory, Justice, and Social Inclusion (Lugar de la Memoria, Justicia e Inclusión Social, LUM), a cyclopean building in the capital city that hosts exhibitions about the 1980–2000 Peruvian internal armed conflict. Our guest was Ana Correa, an actress, activist, and teacher representing people affected by the conflict and women in Peru.

We identified two challenges. First, we needed to get more acquainted with the location to reduce contingencies. Second, the records had to avoid only focusing on the host. Weaving trust and putting images along with words is essential. Another less expected lesson, corroborated in other private events, was that the silence of the ritual elicited memories in people. Silence invited to utter words. An implicit aspect of our methodology is (iii) to let people express their feelings, allowing silence to yield to utterances.

In early 2021, I shared with ANFASEP the video recording of the ceremony at LUM. Not long after, ANFASEP invited me to participate in their meetings for the first time as a silent participant, listening to their stories and current issues. The next time, I had the opportunity to introduce myself and our video *Tea for Peace*. The ceremony was alien to them, but they liked that Ana Correa took part in the event at LUM. They knew her from her interpretation of Rosa Cuchillo, a fictional character with a story like theirs. During our next meeting, they invited me to their place. We would have a week and a half to reach Ayacucho, provided that there were no new lockdowns.

Upon arrival, we visited the Association offices and a museum near downtown to show our respect. While I originally planned to hold the tea gathering there, their governing board left a message inviting us to have it in La Hoyada in two days. This would add another layer to our small act of care, for La Hoyada is not only a vast space but a place where bodies were destroyed, and stories of people erased.

Our methodology would have to grow to depict knowledge from the interaction between people and the site. Caring about people and voices would still be at the centre of our intent, but, in this case, there would be an opportunity to use the meaning sedimented in La Hoyada in a homoeopathic way, using silence to express, fire to create an invigorating drink rather than destroying (Cf. Lehrer & Al, 2011). The results of this curation would be more evident in the video recording.



NOTES FROM LA HOYADA

The yellow grass, hazy blue sky. It is 9 AM, and the day is dull. This is good, it is not so hot. Four women, three of them in Ayacucho's traditional attire, are sitting on a bench. They could be waiting for a bus, but there is no road here, only wild grass and thorns. Behind them, as a background, the field climbs up the hill towards a long ridge from which a military base overlooks the valley; people have also built small cottages. This would have been unthinkable twenty years ago. There is expectation.

A young person approaches to tell them it is time. They walk in line following a recently cleared path. It goes through the steadier areas of an excavation grid that cannot be seen clearly. Weed, cactuses, and thorns have grown during the pandemic. An abandoned building is now part of the background. A person dressed in green clothes has been waiting for them in the southwestern quadrant of a rug made up of Peruvian blankets called "Llicllas". A kettle with boiling water and a wooden chest rest in the Northwestern corner. The man in green uncovers some tableware after the women sit. The air is solemn, and people can hear the boiling water and the wind. The smell of wooden incense scatters with the gentle breeze. The person in green offers some sweets to the women.

The chest is opened, disclosing some tools that are placed according to old Japanese tea ceremony traditions. The preparation begins by purifying the tools. Only the sound of water is heard, as no one seems to be breathing. A mild tension. Water flows breaking the silence. The first bowl of tea is prepared as the main guest eats her sweet. A small black bowl with golden lines and small red applications that resemble flower buds. The man in green drops a silly joke, and the women smile one after the other. The tension lowers, but there is expectation. The bowl with its bright green content is offered.

This new flavour contrasts with the familiar one of the sweets. "It is very green," "Like fresh coca leaves," "Yes, warm and refreshing." Curiosity and expectation float as the next bowls are served. The women agree as they drink their tea. The first bowl returns, it is cleaned, and fresh tea is given to the youngest woman. The man has been nearly a vanishing presence until now, a mere gesture. Unable to hold a pleasant emptiness, his eyes shine as the faces of the women show contentment.

Not much is said, but there is a sense of rapport as if a lot were spoken without uttering a word. It had not been an hour since they were invited in, but time felt suspended. The man announces he will clean the tools. The cups are put away, the tools return to the chest, and its lid is closed, yet the silent dialogue of the heart lingers. An aid approaches carefully and hints that the long-awaited government officers have arrived. Hugs and laughter occur. Time flows again. People move to assist the authorities.

This section aims to elucidate the diverse aspects of the intervention using the performative categories of people (character), costume, tool, and space. It also provides an account of the video recording including testimonies and how they contribute to keep the memory of a one-time event alive.



EXPLICATING MEANINGS

Many things and people met during our gathering. With our presence, gestures, and will, we aimed to form a bond integral to transitional justice. Some pieces and symbols that came together changed their meaning; others reinforced it.

People, tools, and outfits. People taking part in the gathering brought along their stories and those of their families.

- *Adelina García Mendoza*. President of ANFASEP. On December 1, 1983, before sunrise, 25 army men broke into Adelina's home in Huamanga. After beating her husband, Zósimo Tenorio Prado, they took him. That was the last time Adelina saw him alive
- *Juana Carrión Jaules*. Board member and former president of ANFASEP. She comes from a family of artisans and weavers. Her brother, Ricardo Carrión, an Economics student, was detained on July 26, 1984. Her other brother, Teófilo Carrión, who served in the Army, was also detained on August 23, 1989.
- *Rodomila Segovia Rojas*. Social assistant of ANFASEP. On May 26, 1984, her grandmother, Maura Rodríguez, her uncle, Santiago Rojas, and her aunt, Francisca Najarro, and other people were captured by a non-state armed group near Seccelambras, a rural community in Ayacucho. Witnesses report that, after being accused of cooperating with the government, Santiago was tortured, and his throat was slit. Maura and Francisca, who was pregnant, were beaten and thrown into the river. Bodies have not been recovered.
- *María Elena Tarqui Palomino*. Secretary of ANFASEP. Her father, Ignacio Tarqui Ccayo, was captured, killed, and disappeared by state agents in 1988.
- *Javier Ormeño Castro*. Teacher and humanitarian. His father was a member of the police forces and, at times, the government-appointed authority in Chincheros. Members of his family were part of the military during the 1980s.

Tea masters state that a tea ceremony only requires tea powder and a container to mix it with hot water. In practice, the host will use various tools whose selection and handling become important ways of expression (Anderson, 1987). The effectiveness of communication would only be apparent during each performance. Some of the tools with their intended meaning are:

- A tea caddy in *negoro*. A lacquering technique that suggests that something is worn out.
- A tea scoop in the favourite shape of the Urasenke XV headmaster, conveying a wish for peace.
- Tiny white and purple flowers kept around the preparation area.
- A tea bowl fixed with *kintsugi*. This repair technique highlights the joints and broken parts, telling a story of an object that was put back together.
- A black iron kettle. Its pine motifs coincide with the name of the incense employed *old pine*. Pine has multiple meanings. It represents a path and a tree, linking the worlds of spirits and humans, and transcendence (Gardner, 1992).
- A tea whisk with red and white strings that are the colours of the Peruvian flag.
- Three guests wearing formal traditional Ayacucho's outfits and traditional braids. They also wear hats with broad black ribbons, silken skirts, and matching capes. The youngest guest wore a plain black shirt and pants; the hairstyle was simple and sober. The host wore a military green kimono. This time, the colour meant service rather than harm.



▲ *Figure 2. ANFASEP People Taking Part in Desserts Served before Tea*

Note. Still captured from *Tea for memory* (Mora, 2021).

Space: La Hoyada as an Actor. There is a certain quality of being in a place (Casey, 2003). Certain environments produce “specific atmospheres and experiences” (Horton Fraleigh, 2018, p. 13). The space and time configuration of places afford and elicit specific movements, feelings, and cognition from us. It is not magic. We perceive smells, lights, temperature, and sounds, and react to them. Affordance and elicitation are how places speak to us. If we have an idea of the history of a place, our preconceptions get filled with sensory impressions, materiality, and distance, disclosing the relationship among objects. Doing something, even walking, is a way to establish dialogue with a location. When people enter a place with their ideas and habits, they trigger processes that change what was there, and, in turn, they are also changed (Horton Fraleigh, 2018).

Coming together and preparing tea intended to create a bond between people and space. Bringing an alien aesthetic to La Hoyada created a gap (ma) in its temporality. A tea ceremony curates a place for stepping away from ordinary life. Silence elicits mindful movement and appreciation. As much as they elicit silence, time stops so people can express their hearts, bond, and rejuvenate. The transient space we created with ANFASEP was not empty. La Hoyada and its memories were also present in us.

While it is possible to prepare tea in various settings, tearooms offer a more controlled space for the experience. A standard tearoom measures 4.5 tatamis (roughly 2.70 x 2.70 meters), not including the preparation area (mizuya) or the tokonoma (alcove) used for displaying flowers and scrolls. According to study notes and Anderson (1987), the room can be divided into nine directions: four cardinal points, the in-betweens, and the centre. Each of them has a meaning inherited from divination cultures. The ceremony occurred over the incinerator area, where bodies and memories were destroyed. The fuel tank served as an empty tokonoma,

reminding us of the source of fuel that destroyed evidence. The military base is up north, up the hill. In the northeast, the military base access gate and road were used to bring bodies. There is a commemorative cross beyond, just at the end of the lot. The road, the gate, and the Valley are located in the south.

La Hoyada is located around 13 km northeast of the city centre. It is the area between the military base Los Cabitos at the north end of the airport and the Yanamilla prison.

La Hoyada means *depression* or *big hollow*. The airport landing track and the military base lay on a long ridge that allowed military control of the area. During the armed conflict, guards on sentry towers shot any person approaching. For this reason, the area was mainly uninhabited, but as excavations for retrieving missing people progressed, groups with diverse interests began to occupy the area.

Yielding to population pressure, with houses built on the excavation grid, the area of La Hoyada shrank to nearly one-third of its original size in 2005. A commemorative cross marks the southern border. People pray in front of it. It is said that the cross prevented further unlawful occupation of the excavated area. Certain recognition statements from regional authorities allowed building fences. Currently, the official area of La Hoyada stands at 7,054 hectares (70,543.780 sqm) with no real buffer zone (Jave, 2017).

Towards the north, the standing building is the gas tank that fuelled the incinerator. It has served as a reference point for excavations and as a meeting point.

The relatives of missing people consider La Hoyada a place for the souls, where they light candles and offer tobacco, coca leaves, and beverages. Crosses mark empty graves. This is clear when people talk to them. Coming here to remember, the relatives change the meaning of the place from pain and oblivion to a place of rest and memory that helps them heal their mourning. From what they tell, it can be inferred that these rituals, masses, and yearly events are a form of dialogue with the missing people who look after them. Keeping the memory alive in the absence of bodies and information helps them cope with the incertitude of death and continue living. La Hoyada is a living sanctuary inhabited by memories that speak as one is there and listens to its silence.

MAKING SILENCE TO SPEAK

Video recording is an attempt to preserve something that, by its nature, is fleeting and unique. The original intention was to keep records as an accountability mechanism to the people involved. The video would tell the story of the event. It would allow ANFASEP and us to reproduce knowledge by amplifying the experience in the sense of sharing the events with more people in more places. This is important for the memory aims of transitional justice.

In making the record, we faced some challenges. The ceremony takes place almost silently and lasts from 20 to 30 minutes. The host silenced his voice to allow things to happen. His presence was limited to serving others. While this is manageable during the performance, a video of that length of silent shots had little chance of being observed in a global context, where videos are from 15 to 30 seconds long. Also, during the ceremony, there was a lot of



▲ *Figure 3. ANFASEP Governing Board Waiting for the Ceremony to Begin*

Note. Still taken from *Tea for memory* (Mora, 2021).

information arising out of the mere presence of these people. Most of the physical movements were indeed carried out by the host as he served tea, but the guests showed most of the emotional movements.

Rather than maintaining silence or accompanying movements with music or ambient sounds, as in a previous iteration, we used a selection of the testimonies that ANFASEP had asked us to record.

In the previous months, my co-creator and I listened to their testimonies on more than one occasion. Now they would be recorded. It was natural for their stories to be told in a place where they remember their missing relatives within a ceremony these women interpreted as a commemoration. ANFASEP people preferred La Hoyada to an indoor setting, and the video director agreed to that as long as the site had a meaning that added to the testimonies. With the idea of contributing to building an archive of the association's oral history, we provided them with complete and abridged versions of these recordings, which they could use for other purposes, such as the museum and applying for grants.

Given the previous remote interaction and candid approach, ANFASEP people felt comfortable sharing their testimonies in front of the camera. The director selected fragments that matched the ceremony rhythm and pace during the edition process. A background sound enhanced the sensation of gravitas or suspension, while the speech informed a potential

audience about the history of La Hoyada and ANFASEP. Here, the tea ceremony becomes a motif rather than a central piece of an act of remembering. Stories of victims, their relatives, and the site come to the forefront of the video. The following is a selection of the fragments included in *Tea for Memory: records of a performance at La Hoyada: He patted her shoulder and told her, “[...] now I have returned to give you all good compensation.”*

The first words of Rodomila Segovia ground the event into specific people, actions, and places. It speaks of years of neglect. The late president Alan García spoke with the founder of ANFASEP, mama Angelica Mendoza, ensuring her through a gesture of care that things would be different after years of slander. These people were victims of the conflict and were often accused by the authorities of belonging to terrorist organisations.

After the 2001-2003 Truth Commission, while there was some progress in eliciting atrocities and achieving redress for people affected by the internal armed conflict during the second term of Alan García (2006–2011), this was not perceived as sufficient. The construction of the Place of Memory (LUM) in Lima contributed to transitional justice but the site at La Hoyada remained unattended and even threatened by invaders.

She knew her son was detained in the base...

Other testimonies, such as one of Adelina García, convey the terrible truth that human rights violations occurred publicly, but people remained silent out of fear. In the case of the relatives, the feeling of denial came out of their hope that those atrocities were not happening to them. Other fragments, such as Juana Carrión's, narrate the story of the place, the aftermath, and difficulties in retrieving signs of their missing relatives.

They hid them in this place... After some time, they took the bodies and burned them... Only 109 have been found.

Listening to their heartfelt testimonies and the tea ceremony were little acts of acknowledgement that we used to build interpersonal bonds, contributing to the recognition between people and peacebuilding from the private sphere. This gathering was not simply for the sake of a tea ceremony. Our personal stories linked with the tea ceremony were instead a reason for a deeper exchange, a frame for building relationships. Space, time, feelings, and meanings converged in our meeting.

Our intention of performing a little gesture of care was fulfilled but could not end there. We put our best foot forward for the video to work as an amplifier of ANFASEP voices. This was our way of sustaining our actions despite our office jobs and lives in other cities.

Also available on Vimeo, YouTube, and other social media, *Tea for Memory: records of a performance at La Hoyada* has been disseminated in human rights and experimental film festivals in the Americas, Europe, Africa, and Asia. The video has Spanish, English, French, and Japanese subtitles. Quarterly, we inform ANFASEP about the festivals that the video has reached. We want them to know that their voices are heard, and their stories acknowledged in other parts of the world.



Just like the video recording, this essay is a way to capture the details and feelings of a one-time event. The next section describes the tea-gathering aftermath and the continuation of the project.

LOOKING BACK AND LOOKING FORWARD

The tea ceremony held in 2021 was our way to answer ANFASEP's invitation, being there with them in Ayacucho, sharing their memories. The gathering could be considered homoeopathic medicine. It created a silent environment, a vacuum that allowed us to listen beyond words. The ceremony's contemplative aesthetic can be used for building links and dialogue among people, in line with the objectives of transitional justice. The created space showed the interconnectedness of the participants, their stories, and the burial site.

That very day, government officials announced the approval of the memorial site designs and the possibility of its construction. The participants expressed their wish to have another gathering after its completion. More importantly, we established a rapport that continues to this day.

The project has continued, maintaining the framework of mindful acts of hospitality, adapting to different contexts and possibilities. The working hypothesis is that mindful movement creates an environment of appreciation and rapport. While it is possible to keep holding the Japanese tea ceremony, the project has been able to integrate alternative ceremony tools, aiming to eventually replace the Japanese elements after identifying the structural ones. Palo santo and other aromatic woods have replaced incense, and meals include local produce. Smells and flavours awaken family memories and promote union among people. In the future, it would be possible to explore diverse cultural practices of sharing food and beverage that incorporate some normative social aspects (Pitelka, 2003).

Two grants from the Pontificia Universidad Católica del Perú and the Peruvian Ministry of Culture have allowed continuing the research in 2023, bringing small acts of hospitality to other situations in which transitional or restorative justice is required. Each encounter would have particularities.

The project has performed tea ceremonies with Venezuelan migrants who have arrived in Peru during the past ten years. They have formed a symphonic orchestra joining local musicians in a venture to promote culture as a contribution to society. Their testimonies reflect on their journeys and relationships with their beloved ones.

A tea gathering was organized for people living with HIV in Lima. There were conversations about partners, sex practices, stigma, support groups, disclosing their status to their families, and awareness-raising activities.

In Puerto Maldonado, there were ceremonies with the members of the Japanese Peruvian Association. Since their arrival to the jungle region in the early 20th century, this group of Japanese people have integrated with locals. Most of their descendants have lost traditions, ethnic features, and surnames. Yet, they manifested pride in belonging to a Japanese family and a community that preserves values such as trust and hospitality.



In March 2023, the project conducted a memorial performance at the ANFASEP museum, collecting stories from collaborators. Some members of the organization invited us to hold ceremonies at their homes. They expressed their feelings about the aftermath of the internal armed conflict in songs. During the International Women's Day, we tried dropping the tea ceremony aspect and served lunch to ANFASEP's female members.

The ceremony used works as a framework or tool for eliciting expression. After the events, participants reported feeling as though the movements created a bubble around them: "Despite the presence of others, it felt like it was only us." This feeling of presence is accompanied by a sense of relief.

The project is not over. Further reflection on the basic elements of hospitality is necessary. A related step forward would be starting discussions about colonial heritage or migration. After exploring the notions of space and presence, the concept of *ma* (rhythm) could be further explored as an interpersonal ethical construct (Tseng *et al.*, 2021). These would be new steps towards a poetic of care and memory.



REFERENCIAS

- Anderson, J. L. (1987). Japanese Tea Ritual: Religion in Practice. *Man*, 22 (3), 475–498. <https://doi.org/10.2307/2802501>
- Asociación Pro Derechos Humanos (APRODEH). (2014). *Cuartel Los Cabitos, lugar de horror y muerte: 30 años de lucha por la justicia*. [Los Cabitos Base, a place of horror and death: a 30-year fight for justice]. APRODEH.
- Bagnall, G. & Rowland, A. (2010). The Imperial War Museum North: A Twenty-First Century Museum? In R. Crownshaw, J. Kilby, & A. Rowland (Eds.), *The Future of Memory* (pp. 51–76). Berghan Books.
- Bishop, C. (2005). Art of the Encounter: Antagonism and Relational Aesthetics. *Circa*, (114), 32–35. <https://doi.org/10.2307/25564369>
- Bourriaud, N. (2002). *Relational Aesthetics*. Presses du Réel.
- Casey, E. (2003). Taking a Glance at the Environment: Preliminary Thoughts. In C. S. Brown & T. Toadvine (Eds.), *Eco-Phenomenology: Back to the Earth Itself* (pp. 187–210). State University of New York Press.
- Channell, R. (2016). *The Book of Chanoyu Tea; The Master Key to Japanese Culture*. Tankosha
- Chen, S. Q., Wang, Z. S., Ma, Y. X., Zhang, W., Lu, J. L., Liang, Y. R., & Zheng, X. Q. (2018). Neuroprotective Effects and Mechanisms of Tea Bioactive Components in Neurodegenerative Diseases. *Molecules*, 23 (3), 512. <https://doi.org/10.3390/molecules23030512>
- Cohen, C. (2020). Reimagining Transitional Justice. *International Journal of Transitional Justice*, 14 (1), 1–13. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijaa001>
- Edkins, J. (2011). *Missing: Persons and Politics*. Cornell University Press.
- Edkins, J. (2015). Temporality, Politics and Performance: Missing, Displaced, Disappeared. In S. M. Rai & J. Reinelt (Eds.), *The Grammar of Politics and Performance* (pp. 134–161). Routledge.
- Gardner, R. (1992). Takasago. The Symbolism of Pine. *Monumenta Nipponica*, 47 (2), 203–240. <https://doi.org/10.2307/2385237>
- Hite, K. (2012). *Politics and the art of commemoration: memorials to struggle in Latin America and Spain*. Routledge.
- Horton Fraleigh, S. (2018). *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performance*. University of Illinois Press.
- International Committee of the Red Cross Audio Visual Archives (2009). *Cas Los Cabitos*, Picture V-P-PE-E-00404 (August 2009). <https://avarchives.icrc.org/Picture/120785>, used with permission.

- International Organization for Migration (IOM). (2021). *The Manual on Community-Based Mental Health and Psychosocial Support (MHPSS) in Emergencies and Displacement*. IOM. <https://www.iom.int/mhpsed>
- Jave, I. (2017). El Santuario de la Memoria La Hoyada, Ayacucho: El proceso de diálogo y negociación en la construcción de un espacio de memoria [The La Hoyada sanctuary, Ayacucho: a process of dialogue and negotiation to build a place for memory]. *Cuadernos de trabajo*, 44. PUCP. <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/handle/123456789/110581>
- Lehrer, E. et al. (2011). *Curating Difficult Knowledge: Violent Pasts in Public Places*. Palgrave MacMillan
- Lerner Febres, S. (2020). Memory of Violence and Drama in Peru: The Experience of the Truth Commission and Grupo Cultural Yuyachkani – Violence and Dehumanization. *International Journal of Transitional Justice*, 14 (1), 232–241. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijz032>
- Losi, M. (2002). The Exiled Body: A Training Project for Psychosocial Intervention Using the Instruments of Theatre and the Arts. In M. Losi, S. Reisner, & S. Salvatici (Eds.), *Psychosocial and Trauma Response in War-Torn Societies. Supporting Traumatized Communities through Arts and Theatre. Psychosocial Notebook*, (Vol. 3, pp. 31–66). IOM.
- Mora, J. (Director). (2021). *Tea for Memory: records of a performance at La Hoyada* [Short film]. Vimeo. <https://vimeo.com/541302058>
- Mora, J. (Director). (2019). *Hanabi* [Short film on migration and identity]. Trimedia. YouTube. <https://youtu.be/IRNce0Gq4b0>
- Ormeño, J. (2019). Enacting justice: theatre as a means for transitional justice, +MEMORIA(S) *Revista Académica del Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social*, (2), 219–237.
- Ormeño, J. (2023). Reflections On Silence and Ritualised Hospitality. *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 28 (1), 83–91. <https://doi.org/10.1080/13569783.2023.2187694>
- Ormeño, J. (2017). *Embodying Narratives: Theatre, Memory, and Justice* [MA Dissertation, University College London].
- Pitelka, M. (2003). *Japanese Tea Culture: Art, History and Practice*. Routledge.
- Ramos López, J. (2020). *Poner (o materializar) al desaparecido en La Hoyada, santuario de la memoria* [Placing (or materialising) the missing in La Hoyada, a sanctuary of memory]. *Revista Peruana de Antropología*, 5(6), 125–131. <https://ojs.revistaperuanaantropologia.com/index.php/rpa/article/download/89/77>
- Sen, S. XV. (1979). *Tea Mind, Tea Life*. Weatherhill.
- Stockwell, J. (2014). *Reframing the Transitional Justice Paradigm: Women's Affective Memories in Post-Dictatorial Argentina*. Springer.

- Tanaka, S. (1973). *The Tea Ceremony*. Harmony Books.
- Truth and Reconciliation Commission of Peru (CVR). (2014). *Hatun Willakuy: Abbreviated Version of the Final Report of the Truth and Reconciliation Commission*. Transfer Commission of the Truth and Reconciliation Commission of Peru.
- Tiravanija, R. (2012). *Soup/No Soup*. Galerie Chantal Crousel. <https://www.crousel.com/en/news/rir-krit-tiravanija-soupno-soup-2012-04-07/>
- Tiravanija, R. (13 June, 2019). *Curry*. Smithsonian Magazine. <https://www.smithsonianmag.com/smithsonian-institution/performance-art-piece-served-warm-bowls-curry-tasty-180972383/>
- Tseng, C., Cheng, M., Matout, H., Fujita, K., Kitamura, Y., Shioiri, S., Ho, I.-L., & Bachrach, A. (2021). MA and Togetherness (Ittaikan) in the Narratives of Dancers and Spectators: Sharing an Uncertain Space. *Japanese Psychological Research*, 63 (4), 421–433. <https://doi.org/10.1111/jpr.12330>
- Ueda, S. (2021). *Pearl Among the Clouds*. (A. S. Wojcinski, Trans.). Ueda Sōkei (Original work published in 2017).
- United Nations Security Council (UNSC). (24 August 2004). *The rule of law and transitional justice in conflict and post-conflict societies: Report of the Secretary-General*. UN. Secretary-General. <https://digitallibrary.un.org/record/527647?ln=es>



FICHA TÉCNICA

TEA FOR MEMORY AT LA HOYADA ***(TÉ POR LA MEMORIA EN LA HOYADA)***

PERU – Video: <https://vimeo.com/541302058>

Fecha de publicación

25 de abril de 2021

Duración

9 min 29 s

Género

Documental/Experimental

Idioma

Español

Subtítulos

Español, inglés, francés

Director

Julio Mora

Producción y performance

Javier Ormeño

Guión

Javier Ormeño, Julio Mora

Participantes

Juana Carrión, Adelina García, Rodomila Segovia, Maria Elena Tarqui

Nota: Este video es parte de un proyecto que busca sanar espacios, corazones y memorias a través de actos de hospitalidad.

Selección oficial: Festival de Cine Nikkei 2021; Festival de Cine de Trujillo (FECIT) 2021; Festival de Cine por la Memoria Democrática, Spain 2022; III Festival de Cine Latinoamericano de las Lenguas Originarias 2022; Festival de Cinéma Péruviene de Paris 2022; 6th International Folklore Film Festival 2023- India; 17ª Muestra Cine+Video Indígena – 2023; entre otros.

Reseña

ESCRITURAS DE LA INTIMIDAD EN ROMINA PAULA: UNA RESEÑA AMPLIADA

Paula, R. (2020). *Archivos de Word*. Mansalva.

Paula, R. (Directora). (2019). *De nuevo otra vez* [película]. Varsovia Films.

Paula, R. (2013). *Fauna*. Entropía.

Paula, R. (2005). *¿Vos me querés a mí?* Entropía.

Leilén Araudo

NOTA SOBRE LA AUTORA

Leilén Araudo 

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

Recibido: 15/05/2023

Aceptado: 11/09/2023

ESCRITURAS DE LA INTIMIDAD EN ROMINA PAULA: UNA RESEÑA AMPLIADA

De forma ampliada, esta reseña busca recorrer buena parte de la producción literaria de la actriz, escritora, dramaturga y directora teatral y cinematográfica Romina Paula (1979). En el marco del Dossier sobre Escrituras, archivos y formas de pervivencias en las prácticas escénicas, partimos de indagar, en los sentidos e imaginarios de lo íntimo, la experiencia sensible y la identidad femenina que construye esta artista multifacética en cuatro contextos de producción bien diferenciados: la novela *¿Vos me querés a mí?*¹, la película *De nuevo otra vez* —escrita, protagonizada y dirigida por Paula—², los relatos desperdigados de su última publicación reunidos bajo el título *Archivos de Word* y la pieza dramática *Fauna*. En sus diferencias, los materiales instalan la construcción de una voz autoficcional que, sobre procedimientos y decisiones formales, configuran —bajo las formas del amor, el éxito profesional, la muerte, la memoria, la sexualidad, el temor a la vejez— una identidad de lo femenino que se reafirma en el propio cuestionamiento. Por su parte, *Fauna* alcanza esta clave de lectura, pero desde el territorio de la representación. En ese sentido, plantea los problemas que se presentan al momento de efectuar la reconstrucción de la historia de una mujer por sus allegados para la realización de un documental sobre su vida.

De entrada, el corpus planteado suscribe fuertemente al subgénero de la autoficción (Alberca, 2007; Giordano, 2013; Musitano, 2016). Así pues, ¿cómo debería leerse un material de este orden?, ¿como novela o autobiografía?, ¿como drama o como biopic? Para Manuel Alberca, por ejemplo, el género constituye un espacio narrativo de perfil ambiguo y contradictorio, producto de la colisión entre el pacto novelesco y el principio de veracidad al que invita la autobiografía.³; una condición de liminalidad autobiográfica que, por ejemplo, circula en *De nuevo otra vez*, principalmente en la figura de su protagonista, Romina, en el tránsito de una crisis de mediana edad y en la presencia en la escena de la familia de su realizadora.

Así también, *De nuevo otra vez* introduce elementos del documental autobiográfico y del ensayo personal con aspectos puros de la construcción ficcional. Las situaciones dramáticas asoman para la lente de una cámara que trama una espectacularización singular de la intimidad. En cambio, *¿Vos me querés a mí?* presenta un material con evidente conciencia del carácter ficcional del yo, dado en la figura de su protagonista, Inesia. No obstante, en línea con su autora, se trata de un material exponente de la joven generación argentina, plena de fantasmas, temores e inseguridades que ni el diván, el sexo, la profesión, las tradiciones, la certeza de un amor “verdadero” o todo eso junto pueden colmar. Por momentos, la intimidad se traduce como un efecto del lenguaje (Pardo, 1996), como forma de condición de una existencia plagada de tensiones y desequilibrios. De esa forma, dirá Inesia:

- 1 Por cuestiones de espacio no incluimos en el corpus de análisis sus otras dos novelas, *Agosto* (2009) y *Acá todavía* (2016), las cuales pueden, de acuerdo con la autora, ser leídas como una trilogía.
- 2 Para el caso, nos apoyamos en los postulados de Jan Baetens (2012) para quien la palabra escrita tiende a perder peso y trasciende a otros soportes dignos de ser considerados. De esta manera, asume el flujo audiovisual por dentro de lo literario.
- 3 Pareciera ser que, en el uso de la noción, el autor se refiere a la autobiografía como la presentación de un discurso verdadero sobre el pasado. Sin embargo, desde los estudios de teoría literaria, se reconoce que es la verosimilitud, antes que la veracidad, la que participa en la construcción de la ficción, sea autobiográfica, se halle dentro de las “escrituras del yo” o de la llamada autoficción. En tal sentido, antes que a un respeto riguroso por los hechos pasados, la autobiografía (Aranguren, 2015) remitirá a consideraciones ligadas al valor de la mimesis —es decir, una ilusión de realidad que imagina lo que podría suceder conforme a verosimilitud y necesidad— propias del discurso ficcional. Por lo dicho, asumimos lo verosímil como aquel regulador que mantiene el equilibrio entre la imitación de lo real conocido y la invención ligadas a la imaginación y la ficción.

Nada, nada más que ese miedo al mejor estilo Capote, el miedo a la mediocridad (*Abstumpfen*), la escisión sexual (“si alguna vez alguien pudiera hacerme sentir así tendría que amarlo para siempre”) y el recorrido con la lupa por sobre toda la superficie de mi cuerpo y entonces el descubrimiento de los nudos, los nodos, la rugosidad y las viscosidades y la risa, eso está bien, así como también la mañana de encuentro con papá. Y la revelación de que hay alguien obstruyendo ese vínculo, qué terrible, y el miedo, sobre todo el miedo al alelamiento, a la anestesia mental. Mareada me voy (Paula, 2005, p. 78).

En este punto, diremos que las producciones traídas a esta reseña reúnen, cada una a su manera, elementos solapados que reconocemos como propios de la historia de Paula. Estos resultan, a fin de cuentas, en un relato de una ambigüedad sutil con la intimidad de la autora por momentos mordaces, por momentos de una complicidad llena de ternura. Así pues, *De nuevo otra vez* despliega configuraciones de la maternidad, el amor, la soledad y el deseo en la ambigüedad de un pacto que no es verdadero ni ficticio completamente:

¿Me habrá fagocitado el sentido común? Devorado, con lo que le temía. (...) O dejó de horadarme y ahí aparece el terror. ¿Estaré tan adentro del sentido común que no lo puedo ver? (...) Acá ahora como madre, pero en el único lugar del mundo en el que soy aún también hija y envuelta en este museo familiar, siento cuánto la maternidad se parece a un grial, o menos sagrado, al testimonio o testigo de las carreras de posta donde no hay ni tiempo de decir una palabra porque de lo que se trata es de echarse a correr (Paula, 2019, 00:00:27 - 00:02:03).

En efecto, la presencia de redes familiares y espaciales reales, así como el material de archivo, consolidan en el filme una zona de intimidad de Paula en busca de la ficción donde lo éxtimo (Jullien, 2016) alcanza un carácter lúdico teatral, “de representación” en tanto remite al otro a su rol en una exterioridad producida. En esta línea, pensamos la participación protagónica de su hijo y su madre como figuras que, a modo de actores documento (Cobello, 2021), tensionan directamente los límites entre presencia y representación.

A este respecto, *Fauna* llevará entonces a escena el problema de la representación biográfica en el intento de realización de una biopic, entre otras cosas, a partir de la identidad entendida como una pugna turbulenta (Werth, 2017). Así, plantea los problemas de la reconstrucción de la vida de una mujer ausente del litoral a manos de un director ciudadano y su actriz. Culta y salvaje, recordada por el pueblo como una “mujer extraordinaria”, *Fauna* se le presenta a la actriz como un desafío personal vuelto preguntas sobre el deber ser de una mujer:

¿Cómo hace una mujer para hacer lo que tiene que hacer y encima ser mujer? ¿Cómo hago para ser actriz y trabajar con mi cuerpo y además ser madre, cómo hago? (...) ¿Qué dice que soy una mujer, qué me hace comportarme así, con tanta determinación? ¿Por qué esa manía de saber y entender todo, todo el tiempo, qué es que, quién hace a quién? No puedo más responder a esta construcción de la debilidad (Paula, 2013, pp. 43-44).

A continuación, de acuerdo a Alberto Giordano (2013), la potencia de la ambigüedad propia del relato de autoficción consiste, justamente, en explotar los desvíos, los enrarecimientos, las direcciones imprevistas de las posibilidades que provee lo autobiográfico en su despliegue. Se inscriben en este orden, por ejemplo, las proyecciones en el filme de paisajes exóticos sobre las fotos del archivo familiar, sugiriendo viajes (im)posibles, relaciones dislocadas; o, también, en *Fauna*, donde se sugiere la idea de un viaje al litoral para discutir una película en la que los vínculos laborales desembocan por fin en cruces eróticos desenfrenados.

En última instancia, cabe destacar que la escritura de Paula nos asalta en la variación de los soportes con la fuerza de un estilo ya consolidado. *Archivos de Word*, por ejemplo, alterna entre la confesión —propia de formatos como el diario, el blog personal y la crónica— y reseñas sobre películas o videoclips de culto. Asimismo, se vale con maestría del uso disruptivo de los diálogos y la oralidad *in situ* como procedimientos narrativos reconocibles de la escritura de la autora que desembocan en un decir verborrágico y asociativo. Por ejemplo, en el relato *La chica del pelo*:

- todo eso en el mejor de los casos. aparte, yo no estoy negando que la pareja sea eso. pero, por ejemplo, aún suponiendo o asumiendo que fuera eso, ese amparo o lugar seguro o como quieras llamarlo, lo que te digo es que yo idealmente aspiro a que entonces desde ese amparo también puedas partir a ver, salir a husmear, a hurgar, a ver si encontrás algo distinto, algo otro para conocer y después por ahí volver y que eso no sea leído como traición. (...). se vuelve preventivo. como que la separación se convierte en un gesto preventivo. te entra curiosidad y tenés que dejar ir lo que tenías para dar con lo nuevo. o con la nada, la nada misma. porque eso puede pasar también y diría que pasa la mayoría de las veces. - ¿qué? me perdí un poco (2020, p. 82).

En distintas gradaciones, la sonoridad de las narraciones confesionales de la producción de Paula convoca al volumen cromático del habla, del discurrir del pensamiento sensible, modulaciones que la artista atiende con minuciosidad: “la ambición sería la de poder relevar la gramática del pensamiento, suponiendo que fuera lineal”, apuntala en el prólogo de *Archivos de Word* (2020)⁴. A este respecto, asumimos esta insistencia en la utilización de los diálogos como una huella de la relación con la escena teatral que funciona, para el caso de su narrativa, por supresión de enunciadores, de coordenadas temporales y espaciales. Todo lo cual, a fin de cuentas, construye una lectura de tipo indicial que induce al lector a la búsqueda y acopio de pistas que orienten en el campo situacional.

En el marco de una autoficción sostenida en la búsqueda formal y estilística de escritura para el papel, pero también para la escena, Romina Paula se posiciona como una artista que se atreve a lo éxtimo, busca novelarse, se reescribe y se reinventa; escribe en función de su experiencia y de su universo familiar, amoroso y generacional, con lo que alcanza marcos de ficción en su estilo nutritivos. En la intimidad de su escritura, Paula nos interpela desde la incertidumbre que genera también los relatos de nuestra época, reveladora de los alcances de lo femenino en sus múltiples configuraciones.

4 En esta línea, algunos autores han asimilado la escritura de Paula a un registro oral de habla Windows de jóvenes de clase media. Para el caso, Beatriz Sarlo (2006) planteará esta textualidad como un ejemplo experimental de etnografía lingüística.

REFERENCIAS

- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva.
- Aranguren, M. I. (2015). Veracidad y verosimilitud en el relato autobiográfico: el valor de la ficción. *Laocoonte Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 2 (2), 159-172. <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/7641>
- Baetens, J. (2012). World Literature and Popular Literature: Toward a Wordless Literature? En T. D'haen, D. Damrosch y D. Kadir (Eds.), *The Routledge Companion to World Literature* (pp. 336-344). Routledge.
- Cobello, D. (2021). El Actor-Documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11(2). <http://journals.openedition.org/rbep/929>
- Giordano, H. A. (2013). Autoficción: entre literatura y vida. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 17, 1-20. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/15484>
- Jullien, F. (2016). *Lo íntimo. Lejos del ruidoso amor*. El cuenco del Plata.
- Musitano, J. (2016). La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de los recuerdos. *Acta Literaria*, (52), 103-123. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482016000100006>
- Pardo, J. L. (1996). *La intimidad*. Pre-textos.
- Paula, R. (2020). *Archivos de Word*. Mansalva.
- Paula, R. (Directora). (2019). *De nuevo otra vez* [película]. Varsovia Films.
- Paula, R. (2013). *Fauna*. Entropía.
- Paula, R. (2005). *¿Vos me querés a mí?* Entropía.
- Sarlo, B. (2006). Sujetos y tecnologías. La novela después de la historia. *Punto de vista*, (86), 1-6. <https://ahira.com.ar/ejemplares/86/>
- Werth, B. (2017). The Fantasy of the Real in Romina Paula's Fauna. *Latin American Theatre Review*, 50(2), 71-86. <https://muse.jhu.edu/article/672728>



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