



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS





KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

KAYLLA

N° 3, 2024

Revista del Departamento Académico de Artes Escénicas
Pontificia Universidad Católica del Perú

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 invitadas:

Leticia Robles-Moreno (Muhlenberg College)
Sandra Bonomini Martínez (Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro)

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:

Alonso Belaúnde Degregori (Español)
WordPal S.A.C. (Inglés y portugués)

Diagramación:

Diego Acosta de Almeida

Créditos de autoría:

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

Derechos de edición:

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



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

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

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

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

Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/

El contenido de los artículos publicados es de responsabilidad exclusiva de sus autores.



LISTA DE REVISORES

Ana Castro Merlo	Universidad Nacional de Córdoba
Ana Julia Marko	Pontificia Universidad Católica del Perú
Andrés Belfanti	Universidad Nacional de Córdoba
Antonio Prieto Stambaugh	Universidad Veracruzana
Bethsabé Huamán Andía	St. Catherine University
Carla Da Silva Melo	University of Toronto
Carla Pessolano	Universidad Nacional de las Artes
Carlos A. Gutiérrez Bracho	Universidad Veracruzana
Daniele Avila Small	UNIRIO/Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
Diego Borges	Universidade Federal da Bahia
Fernando Cid Lucas	Università di Macerata
Gyl Giffony Araujo Moura	Universidade Estadual de Campinas
Ivor Miller	Afro-Latin American Research Institute
Ixchel Castro Flores	Universidad de las Américas Puebla
Jenny Fonseca Tovar	Institución Universitaria Politécnico Colombiano
José Eduardo Cornelio	Ursinus College
Katherine Zien	McGill University
Laura Jimena Silva Lurduy	Universidad Nacional de Colombia
Lliane Loots	University of KwaZulu-Natal
Lorena Peña	Pontificia Universidad Católica del Perú
Manuel Cuéllar	The George Washington University
Margarita Saona	University of Illinois Chicago
María Elena Vinuesa	Casa de las Américas



Marissa Béjar	Pontificia Universidad Católica del Perú
Matt Moore	Muhlenberg College
Nathália Martins de Mello	Universidade Federal Fluminense
Olga Rodríguez Ulloa	Indiana University
Paola Marugán Ricart	Universidad Nacional Autónoma de México
Paulette Yurquina	Universidad Nacional de Córdoba
Rita Tatiana Cavassana	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Ruth María Gutiérrez Álvarez	Universidad de Oviedo
Scarlett Siqueira do Valle	Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Vanéssia Gomes dos Santos	Universidade Estadual de Santa Catarina
Vered Engelhard	Columbia University



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Temporalidades escénicas: Generación de mundos y saberes alternativos desde lo corpóreo y lo sonoro

Sandra Bonomini
Leticia Robles-Moreno

DOSSIER

Temporalidades escénicas: Generación de mundos y saberes alternativos desde lo corpóreo y lo sonoro

37

Corpo-terra Entre Colapsos e Refúgios

Katiuska Azambuja
Maristela Carneiro
Mónica Lucía Molina Saldarriaga

71

Soundwalking in Space-time

Andrew Brown

15

El cuerpo como territorio: hacia una metáfora del cuerpo en movimiento

Amira Ramírez Salgado

54

Recebendo a Língua Muda: Como Sonorizar Aquilo que Não Tem Nome?

Lucas Martins Dalbem

89

La metodología ch'ixi en la *antiperformance*: Palimpsesto

Sergio Leonardo Marroquín
Juliet Rashell Pacahuala Mallqui

ÍNDICE

107

Rito y *desformance* en la subalternización del ágora sodomizante: Un análisis autoetnográfico de *Polvo de Caballo*

Álvaro Fernández Melchor

130

Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní, Puno (Perú)

Carlos Vargas Salgado
Ana Beatriz Pestana

ENTREVISTAS

147

“¿Son nuestras muertes merecedoras de dignidad?”

Germain Machuca en conversación con Leticia Robles-Moreno

164

Romper el silencio es personal, político y colectivo

Eliana Monteiro, en conversación con Sandra Bonomini Martínez

FLUJO CONTINUO

172

La influencia de la música cubana de origen abakuá en la música afroperuana

Laureano Arturo Rigol Sera

196

“Quiero despatriarcalizar mi estantería” o la estética teatral en la dramaturgia de María Velasco

Markel Hernández Pérez

PRESENTACIÓN

TEMPORALIDADES ESCÉNICAS: GENERACIÓN DE MUNDOS Y SABERES ALTERNATIVOS DESDE LO CORPÓREO Y LO SONORO

El presente *Dossier de Kaylla* articula diversas perspectivas y metodologías de investigación que parten de performances y procesos creativos individuales-colectivos. Les artistas-investigadores que aquí reflexionan sobre su trabajo ofrecen nuevos modos de entender la transformación de los espacios que albergan diferentes hechos escénicos, la suspensión del tiempo cotidiano, y la generación de nuevas conexiones identitarias desde la acción colectiva, tanto corporal como sonora. El punto de encuentro de estas propuestas son las preguntas que nos rondan al pensar en espacios colectivos: ¿hasta qué punto las artes escénicas pueden ofrecer una forma diferente de relacionarnos con nuestro entorno, una forma que cuestione la “productividad” deshumanizante del capitalismo neocolonial? ¿Cómo es que la sonoridad puede transportarnos a un espacio-tiempo alternativo que revela la artificialidad y la occidentalización de un espacio-tiempo lineal, individualista y atomizante? ¿De qué manera estas alternativas son formas de resistencia y reexistencia en la contemporaneidad latinoamericana hemisférica y global?

Desde estas provocaciones encontramos propuestas que, más allá de valorizar “resultados”, invierten energía en narrar la experiencia relacional de los procesos de creación. Es decir, los autores-creadores entienden el proceso como una experiencia en sí misma, cuya potencia reside en aquello que es capaz de transformar y afectar. Encontramos también que, en las formas de escritura que emergen de estos procesos, el tiempo lineal se ha curvado y nos invita a concentrar nuestra atención en el tiempo presente —un presente que contiene un camino trazado desde un pasado fundamental al cual mirar y escuchar, y un futuro que solo podría ser imaginado y construido si nos anclamos en el aquí y ahora. Sin duda, vivimos un presente vertiginoso, complejo, doloroso, pero, al mismo tiempo, esperanzador, desde el que abrimos el diálogo, justamente, para imaginar y reimaginar mundos y saberes alternativos: esas vías alternas, esos puntos de fuga que el ejercicio de escritura basada en la práctica artística y sus desdoblamientos nos proporcionan.

SOBRE LOS TEXTOS DE ESTE DOSSIER

Estas preguntas resuenan desde diferentes voces y perspectivas en el presente *Dossier*. Se explora el lugar de lo material, lo corpóreo y lo sonoro como ejes de producción de formas de ser, hacer, pensar y sentir que permiten imaginar otros mundos posibles. Los siete textos contenidos en este dossier atraviesan el cuerpo como punto de partida, camino y retorno en el hacer/preguntar del performance. Amira Ramírez Salgado abre este diálogo transversal con “El cuerpo como territorio: Hacia una metáfora del cuerpo en movimiento”, en donde articula conceptos de “cuerpo como territorio” y “territorio de sentido” desde una metodología de investigación basada en la práctica del performance (*performance-based research*). Al analizar con una mirada crítica y afectiva los procesos de sus talleres de danza y movimiento desde el mapeo corporal, Amira Ramírez contribuye al estudio de las artes vivas desde las conexiones entre el arte, la autorreflexión y el activismo —una convergencia necesaria en estos tiempos de reformulaciones de lo académico-artístico—. Por su parte, Katuska Azambuja, Maristela Carneiro y Mónica Lucía Molina Saldarriaga investigan y escriben colectivamente en “Corpo-terra Entre Colapsos e *Refúgios*”. La naturaleza de su trabajo —reflejada en su escritura colaborativa y su dedicación a talleres que exploran procesos artísticos como formas de reflexión y expresión ciudadana— se expande, irradia e incluye a mujeres que comparten sus experiencias de vida a través de formatos artísticos que articulan memoria, voz y cuerpo. Tanto las *performers*-líderes como las talleristas se encuentran en un compartir creativo, armando caminos hacia formas posibles del *buen vivir*. El resultado es una relación alternativa del cuerpo con el medio ambiente que nos contiene y nos llama, en un diálogo tanto material como sónico que demanda reflexiones y cuestionamientos del sistema neoliberal, neocolonial y extractivista que domina la contemporaneidad.

Enfocados en la materialidad del sonido como un modo de encuentro colectivo, “Recebendo a Língua Muda: Como Sonorizar Aquilo que Não Tem Nome?”, de Lucas Martins Dalbem, y “Soundwalking in Space-time”, de Andrew Brown, diseccionan sus propias metodologías de trabajo individual y colectivo ofreciendo, con una generosidad académica admirable, una serie de herramientas de creación artística que pueden ser aplicadas a diferentes exploraciones sónicas. Lucas Martins Dalbem se mueve entre el diálogo crítico con marcos teóricos enfocados en la sonoridad y la práctica escénica, transitando alrededor de la materialidad de lo vocal y lo lingüístico. Desde aquí, el autor interrumpe las preconcepciones del tiempo lineal, impuesto por la racionalidad occidental, para responder desde una lectura del tiempo que abraza la poesía, clamando por el rescate del medio ambiente. En una línea similar, en tanto compromiso artístico, político y social, Andrew Brown explora las huellas del sonido en el espacio, imaginando una forma de habitar el tiempo en el que las luchas sociales se *espiralan* desde el pasado, de vuelta hacia el presente, y en movimiento hacia el futuro. Al compartir la metodología de sus paseos sonoros que re-trazan la revuelta de Pentrich, en Inglaterra en 1817, Brown nos invita a repensar los ecos de la historia en un presente convulso que, sin embargo, contiene caminos hacia un futuro colectivo.

El flujo constante entre lo individual y lo colectivo da lugar a nuevas formas de escritura colaborativa que emergen de procesos artísticos cuyo centro de fuerza es una rebelión constante contra modos de creación atomizantes. El trabajo de Sergio Leonardo Marroquín y Juliet Rashell Pacahuala Mallqui en “La metodología ch’ixi en la *antiperformance: Palimpsesto*” dialoga con el trabajo de Silvia Rivera Cusicanqui, que ha revolucionado no solo las disciplinas de las ciencias sociales, sino también el trabajo de arte del performance. La “antiperformance”

Palimpsesto funciona, a la vez, como objeto de estudio y como metodología de un proceso creativo enfocado en la descolonización del sujeto artístico y político, que reclama, desde su cuerpo y su accionar, saberes escénicos alternativos al poder occidental. Álvaro Fernández Melchor, por su parte, realiza un trabajo de autorreflexión a través de su proceso creativo en “Rito y *desformance* en la subalternización del ágora sodomizante: Un análisis autoetnográfico de *Polvo de Caballo*”. Su trabajo entra en diálogo con la monumentalidad de la historia, en contraste con la vulnerabilidad de la experiencia de vida, desde un lente analítico corpo-teatral y ritual. El resultado conecta lo individual y lo colectivo, desde el trabajo de performance de intervención urbana hasta problemáticas sociales atravesadas por la muerte. En diálogo con las diferentes propuestas del Dossier, el cuerpo del *performer* se activa como una respuesta contra la desconexión y el aislamiento.

En una línea similar, pero única en su diálogo con la historia peruana, cierran el *Dossier* Carlos Vargas Salgado y Ana Beatriz Pestana con “*Camasca*, una ofrenda escénica en Amantani, Puno (Perú)”, con una puesta colectivo-ritualística de la obra *Camasca*, de Rafael Dumett, llevada a cabo en la isla de Amantani, en el altiplano puneño. Transformar esta obra en una ofrenda escénica a ser realizada en lugares sagrados de los Andes responde críticamente al circuito teatral limeño, usualmente alejado de las teatralidades ancestrales, olvidadas o ignoradas desde la mirada colonial. El modo de producción de esta propuesta, basado en el intercambio y la presencia histórica, reimagina el hacer del performance y lo reinstala en un presente que es capaz de abrazar el legado andino. Vargas y Pestana cuestionan cómo la colonialidad del poder permea incluso las formas de creación artística que, por lo mismo, deben erigirse como espacios de resistencia.



SOBRE LAS ENTREVISTAS



Para complementar el diálogo y las reflexiones del Dossier, presentamos dos entrevistas-conversaciones que revelan formas de trabajo en las que el cuerpo es el punto de encuentro de preguntas y acciones anticoloniales, antirracistas y profundamente despatriarcalizadoras. El trabajo de les artistas que forman parte de esta sección del *Dossier* es un espacio generativo de nuevas formas de colectividad, en donde los asuntos personales resuenan, encuentran ecos y, a la vez, nos invitan a pensarnos como parte de un todo. Es decir, la mirada del “otro” constantemente señalado como el extranjero, el migrante, quien trae el virus o la enfermedad, es aquí parte de nos(otros). Esta mirada empática y horizontal es fundamental en el trabajo de Germain Machuca y Eliana Monteiro para reivindicar pactos comunitarios y restaurar los tejidos rotos de nuestra sociedad. Cuerpos y subjetividades, como territorio político y sensible de negociación, surgen aquí para reapropiarse de la agencia y de la dignidad que el Estado y la violencia niegan constantemente. En ambas entrevistas, aunque diferentes en la forma, les artistas-creadores reclaman su derecho a poner el cuerpo para la acción, a decir, a sentir y a desear, configurando sus procesos artísticos como modos de resistir, y de pensar en una forma de reexistencia.

En la entrevista “¿Son nuestras muertes merecedoras de dignidad?”, Leticia Robles-Moreno conversa con Germain Machuca para transitar por su trabajo artístico-activista de performance, en donde la historia reciente de un Perú fragmentado, lleno de heridas en carne viva y también de cicatrices, atraviesa el cuerpo y los afectos del artista. Germain reivindica insistentemente la existencia digna, tanto en la vida como en la muerte, del sujeto travesti, marica, andrógino, mestizo, *queer/cuir*, marginal, que resiste constantemente contra la borrada y la negación histórica y contemporánea. Germain propone el espacio y la posibilidad de creación como lugar de pertenencia, desde donde sus prácticas de sabotaje e infiltración en la esfera artística y la esfera pública le permiten narrar la contra-historia y, con ello, transgredir saludable, y fabulosamente, la mirada oficial.

Por otro lado, Sandra Bonomini conversa con Eliana Monteiro en “Romper el silencio es personal, político y colectivo” para abordar el proceso creativo de una performance específica ideada por la artista y presentada durante la pandemia por la COVID-19. Este es un trabajo de performance en donde la importancia de colectivizar un discurso se coloca en primer plano para enfrentar y hacer temblar las estructuras patriarco-coloniales que violentan y silencian. Aquí, Eliana cuenta su historia personal de amputaciones para poder encajar en los moldes que la sociedad exige; a la vez, se permite hablar y replicar el ejercicio con diversas artistas mujeres (cis y trans) a lo largo de Brasil, de modo que articulan, juntas, una geografía del dolor marcada por la violencia de sus discursos, pero también por el alivio de narrarse a sí mismas, de ser sujetas de conocimiento.

FORMAS MIGRANTES DE SER, SABER, SENTIR Y HACER

La elaboración, curadoría, edición y conexión de resonancias de este *Dossier* ocurre en el gran “entre”: entre ir y venir de dejar a nuestros pequeños a la escuela o ir a buscarles para regresar a casa; entre preparar el almuerzo o la cena, entre ponerlos a dormir o ayudarles con las tareas de la escuela. Entre que estamos y no estamos en Perú, y la sensación contradictoria de ser migrantes y nunca habernos ido por completo. La oportunidad de hacernos cargo de la edición del tercer número de *Kaylla* nos permite unir esferas que socialmente fueron hechas para estar desconectadas, pero que aquí, en este espacio artístico-académico, no solo se articulan, sino que coexisten y se atraviesan constantemente. Pensamos en las diferentes esferas que se entrecruzan en nosotras y hacia cada una de nosotras: las esferas profesional y personal, de las artes escénicas y el cuidado, de la docencia/investigación y la(s) maternidad(es). En estas intersecciones pensamos en nuevos-otros modos de relacionarnos y de tejer horizontes de sentido más justos y afectivos desde el ejercicio artístico-académico; para ello, ha sido no solo necesario, sino inevitable, romper con estructuras binarias y sentir-pensar nuestras subjetividades como siempre en flujo y atravesadas por múltiples (in)definiciones. Es así que nos enunciamos desde un lugar transitorio y, a la vez, marcante, como mujeres, migrantes, madres, creadoras, académicas, artistas, y todos los intersticios que circulan entre este ser/hacer.

Es en este espacio de escritura sensible y crítica que tenemos la oportunidad de reflexionar colectivamente sobre los diversos y múltiples modos de hacer y de pensar la escena en su forma expandida, de cuestionar modos hegemónicos y perspectivas eurocéntricas todavía arraigados en la cultura occidental y en América Latina. Nos enunciamos desde el Sur global —independientemente de nuestras coordenadas geográficas físicas— para ejercitar la imaginación de un presente-futuro más justo, menos violento y en donde la vida digna no sea un privilegio, sino un derecho para cualquier ser vivo. Hemos tenido el lujo y el honor de leer y dialogar con el trabajo de artistas/investigadores que generan un diálogo entre el presente del hacer, la historia y la memoria, y abren el camino al hecho creativo y a los futuros posibles que éste permite (re)imaginar. Hemos tenido el lujo y el honor de dialogar con colegas que están creando espacios desde donde emergen nuevas formas de producción de saberes y haceres alternativos; estos, a su vez, generan temporalidades múltiples, simultáneamente en flujo entre lo ya pasado, el presente y lo que está por suceder. Son estos caminos los que queremos dejar abiertos para Aurelio y Nicolás, y para quienes van, vienen o están por ir y por venir.

Sandra Bonomini
Leticia Robles-Moreno
Editoras del Dossier



DOSSIER

Temporalidades escénicas:

**Generación de mundos y saberes alternativos
desde lo corpóreo y lo sonoro**



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

EL CUERPO COMO TERRITORIO: HACIA UNA METÁFORA DEL CUERPO EN MOVIMIENTO

Amira Ramírez Salgado

NOTA SOBRE LA AUTORA

Amira Ramírez Salgado 

De Montfort University Leicester, Reino Unido.

Correo electrónico: amiraramirez.salgado@gmail.com

Recibido: 14/05/2024

Aceptado: 04/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.001>

RESUMEN

Este artículo presenta un fragmento de los hallazgos obtenidos durante un proceso de investigación realizado desde la danza en torno al tema del cuerpo y el territorio. Se propone el concepto y metáfora del *cuerpo como territorio* como un entramado dinámico que surge de la interacción entre la fisicalidad, el pensamiento, la memoria y la sensibilidad. A través de talleres de movimiento, los cuales forman parte de la metodología de investigación de este proyecto, se cartografía y mapea el cuerpo en movimiento, revelando sus dimensiones poéticas, sensoriales, imaginarias y narrativas. Además, a partir de las epistemologías latinoamericanas y feministas, se aborda el tema del territorio desde una perspectiva relacional, más que desde una definición cerrada y unidimensional. Partiendo de estas reflexiones, se explora la noción de “territorio sentido”, que implica una distancia respecto a la identidad individual, para permitir que el cuerpo sea afectado y se mueva desde su noción de colectividad. En este proceso, se reconocen las dimensiones políticas, sociales y culturales en estas delineaciones del territorio corporal. Finalmente, a través de testimonios de participantes en uno de los talleres presentados en este artículo, se propone un tejido conceptual y sensible que busca definir el cuerpo como territorio para poder ser habitado desde una experiencia de movimiento.

Palabras clave: Territorio, Cuerpo-territorio, Danza, Movimiento, Improvisación, Mapeo

O CORPO COMO TERRITÓRIO: PARA UMA METÁFORA DO CORPO EM MOVIMENTO

RESUMO

Neste artigo, é apresentado um fragmento das descobertas obtidas como parte de um processo de investigação a partir da dança em torno ao tema do Corpo e do Território. Propõe-se o conceito e a metáfora *do corpo como território* como uma trama dinâmica que surge da interação entre a fisicalidade, o pensamento, a memória e a sensibilidade. Através de oficinas de movimento, que fazem parte da metodologia de pesquisa deste projeto, o corpo em movimento é cartografado e mapeado, revelando suas dimensões poéticas, sensoriais, imaginárias e narrativas. Além disso, desde as epistemologias latino-americanas e feministas, o tema do território é abordado a partir de uma perspectiva relacional, ao invés de uma definição fechada e unidimensional. Partindo dessas reflexões, explora-se a noção de “território sentido”, que implica uma distância em relação à identidade individual para permitir que o corpo seja afetado e se mova a partir de sua noção de coletividade. Nesse processo, são reconhecidas as dimensões políticas, sociais e culturais nessas delimitações do território corporal. Finalmente, através dos testemunhos de participantes de uma das oficinas apresentadas neste artigo, propõe-se uma trama conceitual e sensível que busca definir o corpo como território, para que possa ser habitado a partir de uma experiência de movimento.

Palavras-chave: Território, Corpo-território, Dança, Movimento, Improvisação, Cartografia



THE BODY AS TERRITORY: TOWARDS A METAPHOR OF THE MOVING BODY

ABSTRACT

This article presents a fragment of the findings obtained as part of a practice-research process in dance, focusing on the theme of Body and Territory. The concept and metaphor of the *body as territory* are introduced as a dynamic framework that emerges from the interplay of physicality, thought, memory, and sensitivity. Through movement-based workshops, which form part of the research methodology, the moving body is mapped and witnessed, revealing its poetic, sensory, and narrative dimensions. Moreover, drawing on Latin American and feminist epistemologies, the concept of territory is approached from a relational perspective rather than as a closed, one-dimensional definition. Building on these reflections, the notion of “felt territory” is explored, which implies a distancing from individual identity, allowing the body to be affected and move towards a collective sense. In this process, the political, social, and cultural dimensions of these delineations of the body-territory are recognized. Finally, through the testimonies of participants from one of the workshops discussed in this article, a conceptual and methodological framework is proposed to define the body as territory, enabling it to be inhabited through a movement-based experience.

Keywords: Territory, Body-territory, Dance, Movement, Improvisation, Mapping



INTRODUCCIÓN: UNA BREVE HISTORIA DE RESISTENCIA

“Resistir es hacer del propio cuerpo un territorio, un espacio para habitar y, por tanto, para formar una nueva ética”.

Mauricio Amar Díaz (2018, p. 4)

En 2022, los habitantes de Jalcomulco y de otros pueblos de la cuenca La Antigua en Veracruz, México, se organizaron en contra de la empresa brasileña Odebrecht, logrando detener la construcción de una presa de agua en su territorio¹. Este megaproyecto había sido planeado para desviar y drenar porciones sustanciales de las cuencas hidrológicas Río Actopan y Río La Antigua, con el objetivo de transportar agua a través de tubos subterráneos para su privatización y venta a otras ciudades de México. En respuesta, los pueblos de la cuenca que dependen principalmente del río para su subsistencia organizaron un movimiento de resistencia. En enero de 2014, la comunidad construyó un campamento junto al lugar de las obras, que la empresa había confiscado ilegalmente, donde se organizaron, entre otras actividades, conferencias, manifestaciones públicas y actividades artísticas, así como el planteamiento de los procedimientos legales. El campamento, después nombrado por los mismos integrantes como “Centinelas del Río”, situado al borde de la autopista, a solo tres kilómetros de Jalcomulco y a pocos metros del río, permaneció activo durante más de cuatro años. Durante este período, residentes y personas voluntarias alternaron su estancia entre este campamento y sus hogares en los pueblos y ciudades cercanas. La comunidad construyó una cocina, instaló tiendas de campaña y designó una zona para reuniones y encuentros.

A lo largo de los días, la gente viajó entre los pueblos y el campamento, en bicicleta, autobús, taxis o coches particulares. Durante estos trayectos, compartieron noticias sobre la situación en el campamento, así como sobre los eventos de la vida cotidiana en los pueblos aledaños. Estos viajes sirvieron como vínculos que respaldaron los esfuerzos de la comunidad para proteger el río. Durante los trayectos, fluyeron conversaciones y emociones, cultivando un sentido de unidad y solidaridad entre las personas de la comunidad. La organización comunitaria, con un profundo sentido de responsabilidad por el cuidado del territorio, sostuvo la defensa del río a lo largo de los años. Para la comunidad, esta defensa representó un acto de preservación de lo que amaban, un compromiso con el derecho a la vida, tanto para su propio sustento como para la vida del río mismo.

Tuvieron que pasar más de cuatro años para que los habitantes de Jalcomulco y de los pueblos vecinos lograran la aplicación de un decreto oficial que reinstala la veda que existió en las cuencas La Antigua y Actopan, con lo cual se detuvo la construcción de la presa. A pesar de ello, el río sigue enfrentando la amenaza de la explotación y la extracción, principalmente por parte de empresas nacionales e internacionales que buscan privatizar el agua a expensas de la salud y la supervivencia de la población. Sin embargo, es innegable que no hay historia ni vida en este lugar que no haya sido tocada por el río. Esta estrecha relación entre vida y lugar, cuerpo, movimiento y territorio, es fundamental para el sentido de identidad de la comunidad. Como sugiere el investigador mexicano Ramón Vera, inspirándose en los escritos de

1 Jalcomulco, del náhuatl *Xalkomolko* (“hoyo de arena”), está ubicado en la zona centro de Veracruz, a 389 msnm, rodeado de barrancas y junto al río Pescados. Forma parte de la cuenca La Antigua, que nace en el Cofre de Perote y desemboca en el Golfo de México. En 2013, Jalcomulco y otros pueblos formaron el colectivo Pueblos Unidos de la Cuenca la Antigua por Ríos Libres, movilizándose pacíficamente en contra de la construcción de la presa, enfrentando valientemente a Odebrecht y al gobierno estatal de Veracruz.

John Berger (1979), esta identidad puede entenderse como un “retrato comunitario”, creado a partir de experiencias compartidas y de la participación colectiva de todos los habitantes (Vera, 1997, p. 11).

En aquel tiempo, me parecía que el compromiso de la comunidad con esta causa no solo se debía a su preocupación por los efectos negativos de la construcción de la presa en sus formas de vida y en el medio ambiente (incluyendo las vidas de animales y plantas), sino también a que estaban profundamente movidos por una experiencia afectiva individual y colectiva con el río. Como ejemplo de esto, Alberto Gallardo, residente de Jalcomulco, expresó durante una entrevista que: “Somos hijos del río, la verdad que toda mi familia ha sido agradecida por el alimento que nos ha dado. Es parte de mi cultura, de mi sangre, lo llevo muy cerca de mí” (2016, p. 28). En esa misma línea, Oswaldo Contreras Sánchez, estudiante residente de Jalcomulco, comentó lo siguiente:

Me platica mi mamá que mi papá iba dos veces a pescar al día, [el río] nos dio la vida, de ahí nos mantuvieron nuestros papás. Hay un vínculo muy cercano con el río que nos ha dado tanto. El río es un elemento de identidad. De alguna forma somos seres acuáticos; un porcentaje muy grande de nuestro cuerpo es agua, la necesitamos para vivir. (2016, p. 25)

Ambos testimonios retratan al río como una entidad viva con la que estas personas comparten una profunda conexión, lo cual refleja una forma singular de conocimiento que es emocional, encarnado y contextual. El río, considerado un territorio de agua, es un componente integral de una red más amplia que abarca tanto lo humano como lo más allá de lo humano². Esta red se extiende a las vidas de otros animales, a los ritmos fluctuantes del río, a los ciclos de lluvia y sequía, al conocimiento de plantas medicinales y comestibles, y a la pesca, entre otros elementos.

Para muchas comunidades rurales e indígenas de América Latina, estas dinámicas relacionales son fundamentales al crear, conocer y sentir el territorio. Es decir, existe una “ontología relacional de los seres” (Ricaurte, 2023, p. 8) que resalta la continuidad e interdependencia de cuerpos y territorios. Por ejemplo, el río es percibido como un ser sensible, capaz de escuchar, jugar y proveer para la comunidad. Esta relación entrelaza el cuerpo individual y el colectivo, configurando el territorio como un espacio de creación colectiva.

La historia de la cuenca La Antigua, al igual que otras historias similares en América Latina y otras partes del mundo, representa una resistencia contra los sistemas de violencia extractivista y capitalista. Estos sistemas a menudo requieren desenredar los tejidos relacionales que sostienen los diferentes planos de existencia para persistir y propagarse (Ricaurte, 2023, p. 8). La cita de Amar Díaz, mencionada al inicio de este texto, asocia esta resistencia al gesto

2 Según el trabajo de la antropóloga Marisol De la Cadena (2018) más allá de lo humano, traducción del concepto “other-than-human” (p. 12) refiere “a las plantas, animales, el territorio [the land], en general aquellos seres de la tierra [earth-beings] que tienen agencia política” (2018, p.13). Asimismo, el término “earth-beings” se puede traducir al español como “seres terrestres” o “seres de la tierra”. Esta expresión refiere a entidades o seres que tienen una conexión íntima con la tierra y que están intrínsecamente ligados a ella en términos de su existencia, relaciones y significados.

de convertirse en territorio, un proceso que implica vincularnos con su naturaleza sensible y múltiple. A través de esta proximidad y solidaridad, podemos cultivar modos de identidad y coexistencia con otras formas de vivir, que a su vez crean nuevas éticas de relación con el mundo.

Asimismo, es posible entender la relación entre el cuerpo y el territorio como un entramado que se extiende para incluir múltiples dinámicas, redes y formas de estar en el mundo. En ese sentido, la relación entre cuerpo y territorio reconoce que cada elemento de la red desempeña un papel relevante, y propone una perspectiva relacional del territorio que incorpora la experiencia encarnada y afectiva de quienes lo habitan³. Esta experiencia constituye la base sobre la que emerge un sentido de identidad, un “retrato comunitario” (Berger, 1979) que es a la vez fluctuante, como las dinámicas que lo rodean, y colectivo, más que individual.

Del mismo modo, esta historia me permite introducir el tema que pretendo abordar en este artículo, en el que exploro el concepto y metáfora del *cuerpo como territorio* desde la perspectiva del movimiento. Sugiero que el *cuerpo como territorio* revela diversas capas que muestran los varios saberes que participan en nuestras experiencias como cuerpos que se mueven en el mundo. El *cuerpo como territorio* propone un cuerpo múltiple, cuya identidad es tanto fija como mutable, capaz de “proyectarse hacia afuera” (Godard y Bigé, 2010) como un gesto de alcanzar y prolongarse en el espacio-lugar que habita. Abordado desde el movimiento *improvisación*⁴ y el *mapeo*⁵, el cuerpo como territorio nos arroja claves para comprender qué elementos están presentes al momento de movernos y al observar a otros moverse, y cuáles son las historias y narrativas que nos conforman en los diferentes tiempos que nos habitan. Para ilustrar este punto, expongo primero una perspectiva latinoamericana del concepto de territorio. Luego, introduzco mi metodología de investigación, basada en la danza. Finalmente, presento un ejemplo proveniente de los talleres que impartí durante mi trabajo de campo en México en el año 2023.

Hablar de estos temas desde la danza es parte de un deseo personal de proponerla como un modo de pensar el mundo, uno que incluye la sensibilidad, el movimiento y el sentir como dimensiones de un proceso cognitivo que nos permite ser parte del mundo, así como construirlo como un lugar más justo y solidario, en el cual nos podamos comprender desde lo que constituye nuestra humanidad, no desde la fragmentación. Mi práctica de investigación concuerda con la propuesta que hay una potencia transformadora en pensarnos desde lo sensible y lo corporal, vinculada al cuidado y reconocimiento de todas las relaciones fundamentales de los territorios que habitamos y, tal como lo propongo en este trabajo, de los territorios que somos. En consonancia con las palabras del investigador Mauricio de la Puente, que afirma que “la identidad de los territorios es el tejido de historias que le ocurren” (2021, 00:23:30), añado que los territorios son también producto de los sentidos que los piensan, en tanto flujos

- 3 El principio de pluralidad que organiza la Red de la Vida de Lorena Cabnal (2010). Cabnal, feminista indígena maya-xinka, defiende la idea de que la vida se organiza de manera plural, es decir, en relación con diferentes seres, territorios, culturas y saberes. En este sentido, la pluralidad significa que no hay una forma única de entender el mundo o la lucha, sino múltiples maneras que deben ser reconocidas y respetadas. Esta pluralidad está presente tanto en las relaciones humanas como en las relaciones entre los humanos y la naturaleza, los territorios y los cuerpos.
- 4 En este artículo, defino el *movimiento improvisación*, también conocido como improvisación de movimiento, basándome en el trabajo del bailarín Kent de Spain (1997), quien describe que “El movimiento improvisación es un tipo de investigación cualitativa que explora la naturaleza y las posibilidades de la experiencia somática. Se trata de una investigación conducida en términos de espacio, tiempo y energía, en lugar de en términos de la palabra hablada o escrita” (p. 5).
- 5 Este término se ha traducido directamente del término en inglés “*mapping*”. En el trabajo de la arquitecta Aslihan Senel (2014), es una práctica que, a diferencia de la cartografía tradicional, invita a la subjetividad y al reconocimiento de saberes múltiples en relación a los lugares.

de significados. En este sentido, el proceso de pensamiento no está separado del sentir y del cuerpo. Por ello, la danza funciona como una forma de pensar las relaciones entre el cuerpo, su espacialidad, su estar en el mundo, y las poéticas que emergen de esta relación. A través de la danza, puedo traducir esta poética a una práctica, y la práctica es evidencia del proceso de pensamiento (flujo, intercambio) que aparece como resultado de esta investigación.

Desde esta perspectiva, puedo legitimar el aparente desborde que implica pensar desde la danza conceptos que, en sus formatos originarios, son discutidos en otras disciplinas como la geografía, la antropología, la economía, etc. Propongo que los entendimientos que atribuimos a estos conceptos están relacionados con nuestra corporalidad y con los contextos en los que nos situamos, y, por ende, situarnos desde el cuerpo influye cómo y desde dónde entendemos los conceptos. El trabajo que presento a continuación se sustenta en una metodología cualitativa con un enfoque basado en la práctica de la danza contemporánea, influenciado por los feminismos comunitarios y las geografías feministas de Abya Yala. A través de esta perspectiva, desarrollo la idea del *cuerpo como territorio*, ya que es desde esta mirada que puedo articular mi voz como investigadora y bailarina mexicana, reconociendo los desbordes y porosidades que esta perspectiva me permite explorar.

Para ello, introduzco en primer lugar el concepto de territorio, entendido desde las perspectivas latinoamericanas y feministas. Posteriormente, presento los conceptos de cuerpo-territorio y territorio sentido, los cuales atraviesan conceptualmente la aplicación práctica que se llevó a cabo a través de talleres de *cuerpo como territorio* desde la perspectiva del movimiento. Finalmente, presento un análisis de uno de los talleres que impartí en Coatepec, en el estado de Veracruz, México, que sirvió como un espacio para la reflexión y articulación de la presente investigación.

Asimismo, el presente texto tiene como objetivo ser un ejercicio de reflexión investigativa que busca tender puentes entre diferentes saberes y prácticas que proponen formas distintas de entender las relaciones entre el cuerpo y el territorio, las experiencias que emergen del cuerpo en movimiento y el pensamiento desde las artes del movimiento y la danza.

Finalmente, me interesa explorar la metáfora del *cuerpo como territorio* como un entramado que surge de la relación dinámica entre la fisicalidad, el pensamiento, la memoria y la sensibilidad⁶. Es así como propongo la concepción del cuerpo como un territorio que se manifiesta y se produce en el movimiento.

1. CONCEPTOS: TERRITORIO

En su introducción al análisis de los conceptos de *paisaje*, *territorio*, *espacio* y *región*, las antropólogas Blanca Ramírez y Liliana López (2015) han destacado su carácter polisémico, indicando que estos términos han sido definidos con diversos contenidos en varios campos

6 El uso del término "sensibilidad" en este contexto se alinea con el trabajo del filósofo Emmanuel Coccia. En su libro *La vida sensible* (2016), sostiene que la "sensibilidad" va más allá de ser simplemente una facultad cognitiva. Coccia argumenta que nuestro propio cuerpo es inherentemente sensible en todos los aspectos. Vivimos y experimentamos lo sensible en la misma medida en que somos sensibles: "Somos para nosotros mismos, y solo podemos ser para los demás, una apariencia sensible" (p. 2). Su trabajo sobre lo sensible explora la ontología de la imagen y la representación, y destaca que una vida sensible no se limita únicamente a los sentidos, sino que también abarca la forma en que nos manifestamos en el mundo.

del conocimiento. Asimismo, mencionan que estos conceptos se originaron en la modernidad, dentro de contextos occidentales dominantes, “[en los que] el espacio y la naturaleza eran percibidos como dimensiones estáticas de la existencia humana (...) y donde sólo el tiempo le daba [al espacio] su movilidad” (p. 12). En su texto, argumentan que las perspectivas contemporáneas, articuladas por autoras como Massey (2005) y Haesbaert (2020), ofrecen una comprensión multidimensional del espacio, en lugar de una perspectiva unidimensional. Según estas autoras, estos conceptos, entre ellos el de territorio, han sido particularmente significativos en América Latina, donde han sido recuperados, discutidos y resignificados, principalmente con fines de investigación (Ramírez y López, 2015, p. 15). En este sentido, no son abordados como “conceptos puros”, sino más bien a partir del reconocimiento que, como subraya Haesbaert, “los conceptos deben revelar su multiplicidad, los posibles vínculos con otros conceptos que permiten expresar la complejidad de las preguntas a las que tratan de responder” (como se citó en Ramírez y López, 2015, p. 12).

Desde las perspectivas latinoamericanas, el concepto de territorio incluye una serie de implicaciones que entrelazan las cosmologías ancestrales de las comunidades indígenas y rurales; la perspectiva de los Estados-nación sobre la propiedad y la gobernanza de lo que a menudo se denomina “recursos naturales”; y los movimientos de defensa territorial organizados por las comunidades urbanas y rurales afectadas por las prácticas extractivas. Según la arquitecta argentina Mijal Orihuela (2019), un territorio puede clasificarse a partir de diferentes perspectivas; entre ellas, la política y regional, la patrimonial, la temporal, la histórica, y la relacional. Por lo tanto, el territorio no es una entidad o definición absoluta, sino que se produce a partir de diversas relaciones encarnadas, tanto sociales como políticas (p. 8). Hablar de territorio desde las epistemologías latinoamericanas implica considerar las relaciones subjetivas que han sido histórica y colectivamente producidas por las cosmovisiones de las personas que lo habitan. De igual manera, implica el reconocimiento de los ciclos de todo lo que es parte del territorio (De la Puente, 2020, 00:05:23). Es por ello que el significado del territorio no puede existir sin la inclusión de estos elementos. Particularmente, dentro del contexto indígena y rural, los territorios no sólo se definen por límites precisos cerrados, como sucede desde la perspectiva del Estado-nación occidental moderno, sino por “marcas geográficas que representan el vínculo entre un grupo de seres humanos, el paisaje y la historia” (Echeverri, 2005, p. 234). En este sentido, “la noción de territorio se concibe a partir de un modelo *relacional* -como un tejido, no como áreas” (p. 234).

Por otro lado, el trabajo de Lorena Cabnal (2016) propone que no se puede hablar del cuerpo sin hablar de la territorialidad que ese cuerpo habita⁷ (2016, 00:04:05). Ampliando esta noción, introduce el término *cosmosintiente*, que refiere a nuestra capacidad de sentir la energía del cosmos y su relación con el territorio. Según Cabnal, el cuerpo y el territorio están entrelazados por una multiplicidad de relaciones diversas, que abarcan los discursos sociales y las manifestaciones cósmicas visibles e invisibles. Es en esta multiplicidad de conexiones donde reside la complejidad del concepto de territorio.

7 Esta afirmación resume una de las ideas planteadas por Cabnal en distintas charlas, entre ellas “Feminismos Comunitarios y Ambiente” (2016) en la sede de la UNED y el III Seminario Taller Mujeres y Ciudades - Injusticias Territoriales, 2019, en la ciudad de Córdoba, Argentina.

Asimismo, este concepto ha sido ampliamente explorado y reflexionado por las geografías feministas latinoamericanas. Un ejemplo de ello es el trabajo de las académicas Sofía Zaragocin y Martina Caretta (2021), quienes proponen el concepto de cuerpo-territorio como un método decolonial para estudiar la corporalidad. También podemos mencionar el trabajo del colectivo de Geobrujas en México, que plantea prácticas de cartografía participativa y autogestiva para las comunidades, así como las geografías críticas de Zaragocin, Carvajal y Velasco (2018). Los aportes que estas geografías han tenido al concepto de territorio radican en su enfoque crítico y decolonial, que vincula el cuerpo y el territorio como entes inseparables, profundamente entrelazados.

El trabajo de las geografías feministas latinoamericanas ha permitido entender el territorio como un espacio habitado, más que como una “abstracción del espacio” (Ambrosi de la Cadena, 2020, p. 325). Es decir, de una manera lejana a la visión “utilitarista” que, en consonancia con el desarrollo capitalista, occidental y colonial, asume al territorio como “un objeto dado” bajo una lógica de apropiación; un conjunto de recursos a explotar, acumular o comercializar (p. 327). De esta forma, las feministas latinoamericanas proponen nuevas maneras de entender el territorio desde las experiencias y saberes de comunidades indígenas, campesinas, negras y otras colectividades oprimidas, así como desde la inclusión del papel de las emociones, el cuerpo, la memoria, las identidades y las luchas históricas.

2. CUERPO-TERRITORIO

En la introducción del cuadernillo metodológico *Pedagogías para el cuerpo-territorio*, Verzeñassi *et al.* (2023) plantea una serie de preguntas:

¿Existen cuerpos que habiten en el vacío? ¿Existen cuerpos que no consuman agua, que no se alimenten, que no pisén el suelo, que no toquen otros cuerpos? ¿Existen cuerpos sin deseo, sin voluntad, sin *sentipensares*? ¿Es posible que existan cuerpos sin territorios? (p. 9)

En respuesta a estas preguntas, los colectivos de mujeres feministas comunitarias, indígenas y decoloniales han afirmado que no solo no existen cuerpos sin territorio, sino que el cuerpo mismo puede concebirse como un territorio sujeto a las mismas lógicas de despojo y explotación que viven los territorios naturales.

Desde esta perspectiva decolonial, feminista e indígena, surge el concepto y la metodología del cuerpo-territorio como una herramienta para denunciar, reflexionar y reconocer el papel que juegan los cuerpos de las mujeres en la defensa del territorio-cuerpo frente al sistema capitalista, patriarcal y extractivista. El enfoque en los cuerpos de las mujeres y sus relaciones con sus territorios es parte esencial de esta metodología porque “ellas fueron y siguen siendo quienes evidencian el arte de organizar la esperanza (...) Reproducen la vida misma de la resistencia cuando sus cuerpos son los primeros objetivos militares del despojo y cuando son las cuidadoras de las generaciones futuras” (Cruz & Bayón Jimenez, 2020, p.17). Como concepto, entonces, el concepto de cuerpo-territorio propone que “no hay diferencia ontológica entre el territorio y el cuerpo. Por lo tanto, lo que se hace al cuerpo se hace al territorio y viceversa” (Zaragocin & Caretta, 2021, p. 1508).

Asimismo, el concepto de cuerpo-territorio ha sido desarrollado en el trabajo de diferentes feminismos latinoamericanos, tales como los feminismos comunitarios (Paredes, 2017; Cabnal, 2010), los feminismos indígenas (Cruz & Bayón Jimenez, 2020), y los feminismos decoloniales latinoamericanos (Ochoa Muñoz *et al.*, 2014). Además, este concepto se ha aplicado a esquemas más amplios, como el académico y el urbano, debido a los intercambios entre colectivos feministas, investigadoras, activistas y trabajadoras sociales⁸.

Uno de los componentes claves de esta metodología es la organización de talleres en los que participan las comunidades directamente afectadas por conflictos territoriales. Estos talleres comprenden una variedad de actividades, entre las cuales se incluye el dibujo de mapas corporales que funcionan como herramientas para identificar y mapear lugares significativos dentro de la comunidad o en la vida de cada individuo. En este contexto, el mapa corporal actúa como una superficie fija donde se pueden ubicar elementos como el hogar, los miembros de la familia, eventos relevantes o entidades naturales como ríos o montañas. Este proceso facilita la creación de una cartografía alternativa que revela las conexiones personales y colectivas con el territorio. A través de la práctica del mapeo corporal, se invita a las personas a explorar dónde sienten aspectos del territorio en sus propios cuerpos. Este ejercicio de traducción y sensación es poderoso y profundo, ya que permite a las personas reconocerse como partes integrales del territorio, convirtiendo el *cuerpo-territorio* en un medio para la sanación colectiva, la reflexión, el activismo y la resistencia frente a los desafíos que enfrentan las comunidades que defienden sus territorios. En este sentido, la activista guatemalteca y cofundadora del movimiento feminista comunitario-territorial, Lorena Cabnal (2010), sostiene que “la recuperación y defensa del territorio-tierra es una garantía del espacio territorial concreto donde se manifiesta la vida del cuerpo” (p. 22-23).

3. EL TERRITORIO DE SENTIDO

Dentro del conocimiento rural e indígena, existe una noción del territorio que trasciende la perspectiva geográfica, y que Ramón Vera denomina *territorio de sentido*. En su texto “La noche estrellada” (1997), este autor asocia el territorio de sentido con el sentido de pertenencia e identidad. Argumenta que esta búsqueda de pertenencia es intangible y no está definida por leyes de herencia, consanguinidad o lazos raciales, sino por un conjunto de “supuestos, presupuestos, creencias, mitos, valores, experiencias y relaciones” (1997, p. 12). Esta combinación de relación emocional, intuitiva y conceptual con el mundo constituye el territorio de sentido, el cual se extiende más allá de las delimitaciones geográficas. Para ilustrarlo, Vera pone el siguiente ejemplo:

Un mixteco de Queens comparte un territorio de sentido con la mayoría de los mixtecos de su ciudad natal, aunque el suyo sea obviamente más grande y pierda algunos de los anclajes que son vitales para su pueblo. Entre Queens y la Mixteca hay una región. Hay corredores de sentido, que son como crecimientos y puentes. (p. 13)

8 Ver, por ejemplo, el trabajo de Johanna Leinius (2021), quien analiza las alianzas entre mujeres rurales e indígenas de América Latina con movimientos feministas urbanos y mestizos.

Viviendo en el extranjero, he experimentado este territorio de sentido en mi propia piel. Me he dado cuenta de los anclajes que he perdido por estar lejos de mi tierra natal, pero, al mismo tiempo, he sentido la expansión de este territorio de sentido, como un cordón umbilical que se extiende a través de las millas entre México y el Reino Unido.

Por ello, considero que existen otras formas en las que el territorio de sentido se manifiesta. Desde mi perspectiva, este es un tipo de territorio relacional, cuyo enfoque se halla en los aspectos intangibles relacionados con el acto de significar, nombrar, proyectar y percibir, todo ello arraigado en la corporalidad tanto individual como colectiva. Una de esas manifestaciones se encuentra en el lenguaje, en el que se expresan muchas de las lógicas de pensamiento que nos mueven y nos permiten articular las realidades que habitamos. Un ejemplo que respalda mi argumento es el caso de la lengua de los Mé'phàà, una comunidad indígena del estado mexicano de Guerrero. Para los Mé'phàà, la palabra que designa el territorio es *xtám̄baa*, que puede traducirse como “la piel de la tierra”. En su lengua, el prefijo *xtá*, que significa “piel”, se emplea para formar otras palabras relacionadas con actos de cuidado, como *xtátsó* (manta), *xtáyaa* (tronco de árbol), *xtiín* (ropa), *xtíya* (colmena/piel del agua) y *xtá ga'un* (vientre/piel que alimenta). Según el poeta y estudioso indígena Hubert Matiúwàa, “entender el territorio como si fuéramos su piel es el principio del cuidado y la defensa de la vida. La piel es la base del pensamiento ético *mè'phàà*” (2022, p. xxii). Este encuentro entre la piel y la tierra dentro de la lengua *Mè'phàà* es un reflejo de su experiencia y su forma de pensamiento, y nos invita a contemplar y percibir el cuerpo como el primer territorio: uno que se extiende en múltiples direcciones, que protege y delimita, pero a la vez es poroso respecto al entorno. Un cuerpo que es, a su vez, un territorio, y un territorio cuya piel es una red de relaciones sensibles y siempre cambiantes.

4. CUERPO COMO TERRITORIO DESDE LA PRÁCTICA DE MOVIMIENTO

En su texto *Moving-Moved* (2019), los practicantes de Improvisación de Contacto⁹ y filósofos Hubert Godard y Romain Bigé describen el *cuerpo como territorio* como “un conjunto de afectos y percepciones (...) que es la capacidad [del] cuerpo de prolongarse en el espacio a través de la percepción” (p. 97). Además, explican que “el cuerpo-como-territorio también puede denominarse ‘cuerpo parietal’” (p. 97), el cual está “definido por muros o revestimientos, y por la capacidad de expandir estos muros para incluir o excluir a otros” (Bigé & Godard, 2019, p. 97). Estas ideas, junto con el análisis de la noción de “la piel de la tierra” de los *Mè'phàà*, constituyen una parte de los fundamentos teórico-prácticos centrales de mi enfoque del *cuerpo como territorio*.

Aproximándonos a esta cuestión desde la danza, podemos proponer que ese cuerpo concebido como superficie fija sobre la cual eventos, entidades y conexiones se situaban, puede entenderse ahora como un cuerpo en movimiento. Es decir, como un cuerpo que no antecede su movimiento. Asimismo, el *cuerpo como territorio* es capaz de prolongarse hacia afuera¹⁰, desde una lógica relacional, siendo un cuerpo plural. En palabras de Erin Manning,

9 La Improvisación de Contacto, desarrollada por Steve Paxton en los años 70, es una práctica de danza que se basa en la comunicación física entre dos o más personas a través del contacto corporal. Esta explora el movimiento espontáneo y fluido a partir del peso compartido, la gravedad y el impulso, donde los participantes responden mutuamente sin una coreografía preestablecida.

10 Cuando hablo del “afuera” me refiero al entorno, no solo en términos de espacio o arquitectura, sino en términos de su extensión cultural, simbólica, política, conceptual y sensorial.

“un cuerpo como individuo es relacional más que sustancial, en relación, siempre con la fuerza discontinua del devenir, con la vida en todas sus formas” (2009, p. 121). En este sentido, y siguiendo las palabras de Manning, antes de que el cuerpo sea individual, siempre es colectivo. Sugiero que es en el “afuera”, es decir, en el gesto de prolongarse hacia afuera, donde se puede encontrar la superficie topográfica del *cuerpo como territorio*; es ahí, en esa superficie móvil y multidimensional, donde emergen nuevas composiciones como resultado de ese cuerpo en devenir.

Gracias a mi propia investigación realizada desde la práctica, he identificado diferencias con la metodología original del cuerpo-territorio y ciertas limitaciones en mi enfoque. Por ejemplo, hasta ahora no he colaborado con una comunidad específica vinculada por un conflicto territorial o por un vínculo afectivo compartido hacia un territorio común, lo cual es un aspecto fundamental de la metodología original del cuerpo-territorio. Por esta razón, los talleres no se centraron en generar preguntas respecto a un territorio específico. Esto significa que, aunque reconozco la naturaleza situada de cada taller, el énfasis no radicó en las especificidades del lugar, sino más bien en el cuerpo en movimiento como el sitio de exploración. Sin embargo, todos los elementos de cada lugar (su sonido, temperatura, luz e historia, entre otros) coexisten en el *cuerpo como territorio*.

5. TALLERES: ESPACIO COLIBRÍ, COATEPEC, VERACRUZ

Como parte de mi metodología práctica, entre los años 2022 y 2023 diseñé ocho talleres sobre el *cuerpo como territorio* que impartí tanto en el Reino Unido como en México. En ellos, utilicé el mapeo corporal y la improvisación de movimiento como eje principal, siguiendo el modelo metodológico de cuerpo-territorio. Además, durante el proceso de facilitación de cada taller, exploré diversos métodos de improvisación y formas de mapear el cuerpo en movimiento.

En esta sección, presento los hallazgos y las reflexiones generadas durante el taller que impartí en la ciudad de Coatepec, en Veracruz, México, durante el mes de julio de 2023. En el taller participaron diez personas provenientes de distintas prácticas artísticas y contextos laborales¹¹.

Primer mapa

El taller comenzó con una actividad que consistió en crear un primer mapa que explorara las siguientes preguntas: ¿Cómo me siento en este momento? ¿Qué traigo conmigo? ¿Cómo se reflejaría esto en un mapa? La intención fue introducir la práctica del mapeo de manera individual para observar cómo se revela en el mapa la esfera colectiva o del entorno, construyendo narrativas sobre nuestra identidad presente.

11 En consonancia con los acuerdos establecidos en las hojas de consentimiento y participación firmadas por escrito por cada participante, cuento con la autorización para compartir imágenes del taller. No obstante, al integrar los comentarios, mantendré sus referencias como Participante 1, Participante 2, Participante 3, etc., en lugar de utilizar sus nombres.



▲ *Figura 1. Participante 6 dibujando su primer mapa.*

Nota. Fotografía de Indra Vieyra, 2023.

A continuación, comparto dos reflexiones de diferentes participantes que nos permiten observar este tejido relacional, el cual, al mapearse, se transforma en una imagen sensible¹². La primera reflexión es la siguiente:

No es tal cual quien soy hoy, lo intenté, pero no lo veo y lo que yo noté en este ejercicio es que en mi experiencia en este momento hay una parte que yo percibo de forma asociada en mi cuerpo, y otra parte que yo percibo externa, pero soy yo. Y esta parte que es la que está en mi cuerpo ahorita yo la siento y cuando la percibo sé que está dentro de mi cuerpo, y la otra parte también está en mi cuerpo pero yo la veo afuera aunque soy yo y está en mi cuerpo, solo no la siento en donde la veo que esta, entonces, para mí este ejercicio fue de ubicarme o de percatarme simultáneamente en diferentes lugares y desde diferentes perspectivas entendiendo que pues igual soy yo, solo que mi yo, no nada más está aquí, sino que puedo verlo en frente también¹³. (Participante 6, comunicación personal, 2023)

12 Estas citas son transcripciones literales de los audios del taller. La organización de la puntuación busca reflejar la forma en que las personas se expresaron, en lugar de seguir estrictamente las convenciones académicas de puntuación.

13 La Figura 1 muestra el mapa creado por Participante 6 y corresponde a este testimonio.

La segunda reflexión pertenece a otra participante, que comentó lo siguiente:

Puede ser un intestino, también traje, y traigo un pensamiento muy recurrente que es el trabajar con los laberintos, y ahora estoy en uno nuevo, y es el verde, y ahora me siento como el naranja como que de repente salgo entro de nuevo, me vuelvo a extraviar un poquito, me vuelvo a salir y también esto [está] representado un poco los ecos del pasado (...) porque quiero seguir trabajando con cómo desde el cuerpo aprendemos, y cómo en mi practica y en lo que comparto yo directamente con las abejas y con otras formas, pues, está el cuerpo implicado, y como el cuerpo a traviesa siempre por laberintos y estos espacios donde encontramos múltiples aliados y aliadas y al mismo tiempo retos constantes, pero siempre con la libertad de no creérmelas del todo y salirme y volver a entrar¹⁴. (Participante 8, comunicación personal, 2023)

Este primer mapeo se vuelve un acto de traducción o de transposición de los *sentipensares*¹⁵ al ámbito del trazo y la imagen. En cierto sentido, este primer mapa moviliza esos primeros sentires y los hace tangibles: al nombrarlos y trazarlos, los hacemos “aparecer”, lo que nos permite notar cómo se mueven y transforman a lo largo de la sesión.



Figura 2. Participante 8 junto a su primer mapa.

Nota. Fotografía de Indra Vieyra, 2023.

14 La Figura 2 muestra el mapa creado por Participante 8 y corresponde a este testimonio.

15 El término *sentipensares* tiene un significado político de especial importancia en el contexto de los movimientos sociales y los pensamientos decoloniales en América Latina. Fue popularizado por Orlando Fals Borda, un sociólogo colombiano y uno de los fundadores de la investigación-acción participativa. El concepto *sentipensante* nace de palabras de los pescadores en San Benito Abad (Sucre), “Nosotros actuamos con el corazón, pero también empleamos la cabeza, y cuando combinamos las dos cosas así, somos *sentipensantes*” (Espinoza Gómez, 2018). Como el nombre mismo lo propone, *sentipensar* une los conceptos de sentir y pensar, rechazando la separación rígida entre razón y emoción, que ha sido una característica central del pensamiento occidental moderno. Asimismo, implica una comprensión integral de la realidad, en la que se valoran tanto los aspectos materiales como los simbólicos y afectivos. En otros entornos como el educativo se propone, en palabras de Espinosa (2014), como “aprender a sentir y pensar al otro” (como se citó en Espinosa Gómez, 2018).



▲ *Figura 3. Participantes en la exploración de movimiento.*

Nota. Fotografía de Indra Vieyra, 2023.

Después de que las participantes trazaran sus mapas, pasamos a una breve sesión de movimiento, donde las invité a dejarse mover por su propio mapa (Figura 3). Les propuse:

Imaginemos que ese mapa que hemos creado ya impregna nuestro cuerpo. ¿Cómo nos moveríamos a partir de ese mapa? Poco a poco, cada una a su manera y a su ritmo, empezamos a observar y expresar cómo nos mueve esa cartografía inicial, cómo nos afectan esas sensaciones. iones, preguntas y sentimientos. ¿Hacia dónde nos llevan? (comunicación personal, 2023)

MAPEÁNDONOS

A lo largo de cada taller, he experimentado diferentes formas de abordar el mapeo, ya sea en colectivo, en pequeños grupos o de manera individual. Cada elección ha surgido a partir de un sentir y de una intuición como elementos facilitadores, permitiéndome reconocer el espacio disponible para cambiar de una propuesta a otra. La propuesta de “Mapeándonos” surgió como una manera de integrar la posibilidad de movernos a partir del reconocimiento de nuestro mapa interno, mientras somos atestiguadas por alguien quien observa y, al mismo tiempo, registra lo que le llama la atención de eso que ve. En “Mapeándonos”, se superponen las experiencias, miradas, interpretaciones, sensaciones y emociones en el mapa resultante. Esto significa que mi perspectiva como testigo se reflejará en el trazo que realizo, y al mismo tiempo se entrelazará con la experiencia de quien se mueve, creando así una narrativa compartida

de un mismo acontecimiento. Como expresó una participante: “Este registro representa el punto en el que convergen tu experiencia y la mía, y cómo la interpretamos” (Participante 6, comunicación personal, 2023).

En este punto, retomo las reflexiones en torno al *cuerpo-como-territorio* de Godard y Bigé (2019), quienes lo describen como “la capacidad del cuerpo de prolongarse en el espacio a través de la percepción” (p. 97). Este acto de prolongación implica permitirse ser movido y afectado por la mirada que nos observa, así como el reconocer que los límites, de manera similar a la noción de piel de los Mè'phàà -que en su porosidad se desborda hacia afuera mientras delimita-, crean y expresan las múltiples formas que nos definen y nombran en cada momento. Este proceso de atestiguamiento y trazo simultáneo permite revelar una mirada que entrelaza la percepción, la interpretación y la dimensión sensible. El mapa resultante muestra un cuerpo relacional, visualmente yuxtapuesto por los trazos sobrepuestos de cada participante, revelando información como la localización y trayectoria del cuerpo en movimiento, la asociación entre sentires y colores, y los imaginarios compartidos plasmados en formas concretas como espirales, líneas rectas, círculos, etc. De igual manera, muestra las potenciales narrativas que surgen de las interpretaciones subjetivas tanto de quien atestigua como de quien se mueve.

A continuación, presento dos imágenes de “Mapeándonos” junto con las reflexiones de dos participantes (Figuras 4 y 5). A través de ellas podemos dar cuenta del proceso del ejercicio, así como del tipo de reflexiones que surgieron posteriormente a este. Presento esta primera reflexión, que, si bien no la exploraremos más a fondo en este artículo, nombra las implicaciones políticas y de representación presentes en los procesos de mapeo y cartografía:

¿Qué mapa es objetivo? ¿Qué es la objetividad? Al final, cualquier mapa es una representación y, como tal, ya es eso, algo que está representando algo. Y en el fondo, también, si lo hace una persona, es difícil escapar a la implicación de la persona y la subjetividad de la persona que lo hace también va a estar ahí. Y en los mapas también hay sentidos políticos y hay decisiones detrás que hacen que sean de una manera y no de otra. (Participante 4, comunicación personal, 2023)

Otra participante comentó acerca de los imaginarios que emergieron en su proceso de mapear a su compañero, así como de las asociaciones poéticas y concretas que estos imaginarios producen en el acto de percibir desde la atención sensible:

Eso sí es meramente mío, porque no eres un arrecife, pero me evoco a un arrecife, a un ser que está en movimiento por otros, y aunque pareciera estático, está en movimiento y en constante respiración y en contacto con lo que está alrededor, entonces ahí pues ya nos juntamos en el mar, una tortuga, y mañana vamos a ir al mar. La playa. Ya salió el plan. (Participante 8, comunicación personal, 2023)

A través de esta práctica de atestiguamiento, movimiento y mapeo, sostengo que se revelan, tanto visual como sensorialmente, las relaciones que entrelazan el cuerpo individual y el colectivo, configurando la metáfora del *cuerpo como territorio* como un espacio de creación colectiva. Un ejemplo de esto es la imagen aportada por la Participante 8 del “cuerpo





▲ *Figura 4. Participantes en el ejercicio de “Mapeándonos”.*

Nota. Fotografía de Indra Vieyra, 2023.



▲ *Figura 5. Participante trazando en el ejercicio de “Mapeándonos”.*

Nota. Fotografía de Indra Vieyra, 2023.

arrecife”, que surgió de un estímulo imaginario en el que la acción concreta de la respiración se asoció con las dinámicas de movimiento de un arrecife. Esto ejemplifica nuestra capacidad para realizar asociaciones dinámicas y metafóricas que articulan saberes y sensaciones, revelando vínculos entre lo humano y lo no humano, así como ejemplifica nuestra habilidad para extendernos como cuerpos hacia la experiencia y la interpretación del otro.

Si bien lo que presento en este artículo es solo un breve fragmento de mi investigación, en la experiencia de este taller, tanto como en otros, se revela esa capacidad, como lo expresan Godard y Bigé, del cuerpo “de prolongarse en el espacio a través de la percepción” (p. 97). Esta exploración del *cuerpo como territorio* configura, por lo tanto, una metodología mixta que combina las herramientas cualitativas del mapeo y la cartografía propuestas por los feminismos latinoamericanos y las geografías feministas, con las exploraciones de movimiento e improvisación como una herramienta de investigación cualitativa en términos de espacio y tiempo. Los vínculos que surgen de esta combinación permiten activar ese cuerpo como territorio, que es movido por los *sentipensares* individuales y construido por los imaginarios y las percepciones de la dimensión colectiva que crea y sostiene este territorio compartido.

6. CONCLUSIÓN

En este artículo, he propuesto un tejido conceptual y experiencial que me permite articular las diversas capas que conforman la noción del *cuerpo como territorio*. Este tejido surge de la experiencia vivida y concreta del cuerpo en relación, siendo este un cuerpo con la capacidad de ser permeable y de dejarse mover por lo que está presente en su entorno, así como por otros cuerpos, entidades y relaciones.

Inicié este texto mencionando la vivencia de organización de los pueblos de la cuenca La Antigua en Veracruz, citando testimonios que evidencian los vínculos ontológicos entre los territorios y quienes los habitan. “El río es la vida de todos nosotros”, dice Cristino Peña (Colectivo de Pueblos Unidos de la Cuenca Antigua por Ríos Libres, 2016, p. 23), habitante de Taltetela, otro pueblo de la cuenca. Esta experiencia de organización en defensa del agua, del río que es sustento, ser vivo, acompañante, proveedor y dador de vida, plantea a este como un cuerpo fundamental en la configuración territorial, así como en la construcción de la corporalidad de sus habitantes: pescadoras, kayakistas, nadadoras, observadoras de sus ritmos y flujos, conocedoras del territorio.

A partir de esta vivencia local, que se repite en la historia de muchos pueblos de América Latina y el mundo, presento una comprensión del cuerpo y del territorio desde la danza, la improvisación y el contacto, desde la cual se plantea que el cuerpo solo existe en movimiento. Es decir, planteo que es a través de su movimiento que se revela, se produce y se relaciona con el mundo. Así, en el *cuerpo como territorio* se sitúan los acontecimientos, las memorias y las narrativas, convirtiéndose este en un cuerpo dinámico que puede tanto movilizar estas narrativas como crear otras nuevas. Como afirmó Erin Manning, “un cuerpo danzante es un cuerpo sensible en movimiento, uno que percibe y da forma a los mundos a medida que se crean nuevas formas de experimentar el espacio y el tiempo” (2009, p. 70).

Trazar y mapear el *cuerpo como territorio* revela la topografía del cuerpo en movimiento. Los mapas resultantes de estos procesos muestran las diversas dimensiones poéticas, sensoriales, imaginarias, políticas y narrativas con las que pensamos y habitamos nuestros mundos



presentes, así como aquellas narrativas que nos piensan. ¿Qué nos mueve? ¿Desde dónde? ¿Qué saberes emergen de estos mapas? Propongo que es aquí donde operan los vínculos colectivos y donde se perciben estas conexiones.

Finalmente, sugiero que, al convertirse en un territorio sentido, el cuerpo implica necesariamente una distancia respecto a la identidad individual para dejarse mover por aquello que lo toca, de manera que se permita temporalmente el desborde y el alcance hacia el otro, hacia el afuera. Aunque sostengo que el *cuerpo como territorio* es más colectivo que individual, es necesario reconocerse a una misma en este proceso, es decir, reconocer esa piel que nos define, moldea, protege y, en cierto sentido, separa. Estas delineaciones, que también abarcan dimensiones políticas, sociales, culturales, de raza, género, entre otras, son las que posteriormente permitirán el vínculo, la prolongación, el desbordamiento, la proyección o la yuxtaposición hacia lo otro¹⁶. Son también estas delineaciones las que nos llevarán al reconocimiento sensible y defensa de los territorios.



16 Este proyecto de investigación sigue en curso. Los hallazgos y las reflexiones presentados en este artículo corresponden a un fragmento actual de la investigación. No se han incluido las reflexiones generadas a partir de la sistematización de los resultados de otros talleres, en los que se abordaron distintos temas y conceptos relacionados con el movimiento y la danza, así como algunas reflexiones sobre la política de los cuerpos y su vínculo con la tierra y la naturaleza. Está previsto que esta investigación concluya en septiembre de 2025.

REFERENCIAS

- Aguilera, C. (11 de marzo de 2019). Jalcomulco, el pueblo que ha defendido un río. *Newsweek en Español*. <https://newsweekespanol.com/2019/03/jalcomulco-veracruz-pueblo-rio-presa/>
- Amar Díaz, M. (2018). *El territorio como cuerpo en Mona Hatoum*. [Manuscrito sin publicar]. https://www.academia.edu/43681972/El_territorio_como_cuerpo_en_Mona_Hatoum
- Ambrosi de la Cadena, M. (2020). Epistemología de los cuerpos y los territorios: un análisis rizomático. *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, 76(289), 319–340. <https://doi.org/10.14422/pen.v76.i289.y2020.005>
- Berger, J. (1979). *Pig Earth*. Writers and Readers Publishing Society.
- Cabnal, L. (2010). Acercamiento a la construcción de la propuesta de pensamiento epistémico de las mujeres indígenas feministas comunitarias de Abya Yala. En L. Cabnal y ACSUR-Las Segovias (Eds.) *Feminismos diversos: el feminismo comunitario* (pp. 11-25). <https://knowledgehub.southfeministfutures.org/kb/acercamiento-a-la-construccion-de-la-propuesta-de-pensamiento-epistemico-de-las-mujeres-indigenas-feministas-comunitarias-de-abya-yala/>
- Cabnal, L. (2016). *Especial: Territorio, cuerpo, tierra*. [Archivo de video] YouTube. : <https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk>
- Coccia, E. (2016). *Sensible Life. A Micro-ontology of the Image*. Fordham University Press.
- Colectivo de Pueblos Unidos de la Cuenca Antigua por Ríos Libres (Colectivo de PUCARL). (2016). *Jalcomulco: voces del río. La cuenca que detuvo al gigante*. Centro de Servicios Municipales Heriberto Jara A. C. (CESEM).
- Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo. (2017). *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*. <https://territorioyfeminismos.org/publicaciones/guia-mapeando-el-cuerpo-territorio/>
- Cruz, T., & Bayón Jimenez, M. (2020). *Cuerpos, territorios y feminismos*. Editorial Abya-Yala.
- De la Cadena, M., & Blaser, M. (2018). Introduction. Pluriverse: Proposals for a World of Many Worlds. En M. De la Cadena, & M. Blaser (Eds.) *A World of Many Worlds* (pp. 1–22). Duke University Press.
- De La Puente, M. (2021). *Narrativa alterna sobre la identidad del territorio*. [Archivo de video] Vimeo. <https://vimeo.com/609861353/5cc1005f3f>
- De Spain, K. S. (1997). *Solo movement improvisation: Constructing understanding through lived somatic experience* [Tesis de doctorado, Temple University]. Temple University ProQuest Dissertations & Theses. <https://www.proquest.com/openview/52ab2630f54953e01ccc3a76a-377da53/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750&diss=y>

- Echeverri, J. A. (2005). Territory as body and territory as nature: Intercultural dialogue? En A. Surrallés & P. García Hierro (Eds.), *The Land Within: Indigenous territory and the perception of environment* (pp. 230–247). IWGIA.
- Espinosa Gómez, D. R. (2018). *Una educación sentipensante: hacia una escuela diferente*. Grupo Gear Colombia. Recuperado el 10 de septiembre de 2024. <https://grupogear.com/co/blog/concursos-docentes/educacion-sentipensante-escuela/#:~:text=El%20concepto%20sentipensante%20nace%20de>
- Godard, H., & Bigé, R. (2019). Moving-Moved. En R. Bigé (Ed.), *Steve Paxton: Drafting Interior Techniques* (pp. 89–104). Culturgest.
- Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio-cuerpo (De la tierra): contribuciones Decoloniales. *Cultura y Representaciones Sociales*, (29), 267–301.
- Leinius, J. (2021). Articulating Body, Territory, and the Defence of Life: The Politics of Strategic Equivalencing between Women in Anti-Mining Movements and the Feminist Movement in Peru. *Bulletin of Latin American Research*, 40(2), 204–219. <https://doi.org/10.1111/blr.13112>
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press.
- Massey, D. (2005). *For Space*. SAGE.
- Matiúwàa, H. (2022). Xó Nùnè jùmà xàbò mè'phàà. *El cómo del filosofar de la gente piel*. Gusanos de la Memoria Ediciones.
- Ochoa Muñoz, K., Gómez Correal, D., & Espinosa Miñoso, Y. (2014). *Tejiendo de otro modo: feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editorial Universidad Del Cauca.
- Orihuela, M. (2019). Territorio. Un vocablo, múltiples significados. *AREA*, 25(1), 1-16. <https://area.fadu.uba.ar/area-2501/orihuela2501>
- Paredes, J. (2017). El feminismocomunitario: la creación de un pensamiento propio. *Corpus*, 7(1). <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1835>
- Ramírez, B. R. y López, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ricaurte, P. (2023). *Descolonizar y despatriarcalizar las tecnologías*. Centro de Cultura Digital.
- Senel, A. (2014). Mapping as Performing Place. *disClosure: A Journal of Social Theory*, 23, 91-119. <https://doi.org/10.13023/disclosure.23.08>
- Reyes Díaz, K. (2022, 28 de marzo). *Ríos limpios y libres en Veracruz, la madre de todas las batallas: ambientalistas*. Universo. Sistema de noticias de la UV. <https://www.uv.mx/prensa/opinion/rios-limpios-en-veracruz-la-madre-de-todas-las-batallas-ambientalistas/>

- Vera, R. (1997). La noche estrellada. (la formación de constelaciones de saber). *Revista Chiapas*, 5, 1–26. https://ceccam.org/sites/default/files/4%20noche_estrellada_0.pdf
- Verzeñassi, D., Fernández, F., Keppl, G., y Zamorano, A. (2023). *Pedagogías para el Cuerpo Territorio. Cuadernillo metodológico para espacios educativos formales y no formales*. Fundación Rosa Luxemburgo.
- Zaragocin, S., & Caretta, M. A. (2021). *Cuerpo-Territorio: A Decolonial Feminist Geographical Method for the Study of Embodiment*. *Annals of the American Association of Geographers*, 111(5), 1503-1518. <https://doi.org/10.1080/24694452.2020.1812370>
- Zaragocin, S., Carvajal, M., & Velasco, S. (2018). Presentación del dossier. Hacia una reapropiación de la geografía crítica en América Latina. *Íconos*, (61), 11–32. <https://doi.org/10.17141/iconos.61.2018.3020>



CORPO-TERRA ENTRE COLAPSOS E REFÚGIOS

Katiuska Azambuja
Maristela Carneiro
Mónica Lucia Molina Saldarriaga

NOTA SOBRE LAS AUTORAS

Katiuska Azambuja 
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil.
Correo electrónico: katiuskaazambuja@gmail.com

Maristela Carneiro 
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil.
Correo electrónico: maristelacarneiro@gmail.com

Mónica Lucia Molina Saldarriaga 
Universidade de Brasília (UnB), Brasil.
Correo electrónico: monicamolina@itm.edu.co

Recibido: 24/05/2024

Aceptado: 07/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.002>

RESUMO

Refúgio é uma obra performativa realizada com mulheres na cidade de Várzea Grande, Brasil, em 2023. A proposta se desenvolve em etapas poéticas, compostas por desenhos, sons, cartas e uma videoarte. A reflexão parte do texto *A Sociedade do Cansaço* (Han, 2015), em relação ao colapso climático. A partir dele, se pergunta como ter uma vida radicalmente viva?, evocando o pensamento de Ailton Krenak (2020) e Dènetém Bona (2020). O objetivo foi ativar a escuta do *corpo-terra*, expressão da artista Ana Mendieta, em relação à ideia da Terra-Corpo, trazendo o conceito original de *aisthesis*, termo no qual se constroem subjetividades decoloniais (Mignolo, 2011). Estas ideias ultrapassam a dualidade cultura - natureza (Mignolo, 2017), e retomam a percepção da natureza como ser vivo e as relações milenárias que sustentam a vida (Walsh, 2008). Como ferramenta metodológica, foi escolhida a cartografia, por ser um anti método que exige atenção apurada na formação de subjetividades, enquanto a necessidade de acompanhar processos exige habitar um território existencial (Barros & Kastrup, 2015). A partir do exercício de criação, as participantes revelaram uma percepção de ritmo/espaco mais atento, e uma consciência sobre a escuta do *corpo-terra* e a *terra-corpo*.

Palavras-chave: Corpo, Terra, Refúgio, Performance, Conexão, Decolonialidade

CUERPO-TIERRA ENTRE COLAPSOS Y REFUGIOS

RESUMEN

Refugio es una obra performativa realizada con mujeres en la ciudad de Várzea Grande, Brasil, en 2023. La propuesta se desarrolla en etapas poéticas, compuestas por dibujos, sonidos, cartas y un videoarte. La reflexión parte del texto *La sociedad del cansancio* (Han, 2015), en relación con el colapso climático. A partir de ello, se pregunta: ¿Cómo tener una vida radicalmente viva?, evocando el pensamiento de Ailton Krenak (2020) y Dènetém Bona (2020). El objetivo fue activar la escucha del *cuerpo-tierra*, expresión de la artista Ana Mendieta, en relación con la idea de la tierra-cuerpo, junto con el concepto original de *aisthesis*, con el cual, se construye subjetividades decoloniales (Mignolo, 2011). Estas ideas sobrepasan la dualidad cultura - naturaleza (Mignolo, 2017), y retoman la percepción de la naturaleza como ser vivo y las relaciones milenarias que sustentan la vida (Walsh, 2008). Como herramienta metodológica, se escogió la cartografía, por ser un antimétodo que exige una atención despojada de formación de subjetividades; la necesidad de acompañar procesos, por el contrario, exige habitar y reconocer un territorio existencial (Barros & Kastrup, 2015). Las participantes revelaron una percepción de ritmo/espacio más atento y una conciencia sobre la escucha del *cuerpo-tierra* y la *tierra-cuerpo*.

Palabras clave: Cuerpo, Tierra, Refúgio, Performance, Conexión, Decolonialidad

BODY-EARTH BETWEEN COLLAPSES AND REFUGIO

ABSTRACT

Refúgio is a performative work carried out with women in the city of Várzea Grande, Brazil, in 2023. The proposal develops in poetic stages, composed of drawings, sounds, letters, and video art. This reflection is based on the text *The Burnout Society* (Han, 2015) relating to climate collapse. Based on it, we ask ourselves how to have a radically alive life, evoking the ideas of Ailton Krenak (2020) and Dènetém Bona (2020). The objective was to activate listening to the *body-earth*, an expression by artist Ana Mendieta, in relation to the idea of the Earth-Body, bringing the original concept of *aisthesis*, a term in which building decolonial subjectivities (Mignolo, 2011). These ideas go beyond the culture-nature duality (Mignolo, 2017) and resume the perception of nature as a living being and the ancient relationships that sustain life and humanity (Walsh, 2008). Cartography was chosen as a methodological tool, as it is an anti-method that requires careful attention to forming subjectivities while the need to follow processes requires inhabiting an existential territory (Barros & Kastrup, 2015). From the creation exercises, the participants revealed a more attentive perception of rhythm/space, and a greater awareness of listening to the *body-earth* and the *earth-body*.

Keywords: Body, Earth, Refuge, Performance, Connection, Decoloniality



CORPO TERRA ENTRE COLAPSOS E REFÚGIOS

Refúgio é uma obra performativa que aborda o problema do ser corporal, de sua função na sociedade atual, e parte da reflexão da sociedade do cansaço, do filósofo sul-coreano, professor de Filosofia e Estudos Culturais da Universidade de Berlim, Byung-Chul Han (2015), em conexão com o colapso climático, em especial o aumento vertiginoso do calor.

Han, na sua obra *A Sociedade do Cansaço* (2015), debate sobre o sujeito do desempenho, que com seu excesso de positividade não consegue falar, e desenvolve doenças neuronais como síndrome de *burnout* (SB), transtorno do déficit de atenção com hiperatividade (TDAH), depressão e transtorno de personalidade limítrofe (TPL), devido à “violência neuronal” (Han, 2015, p. 11). Incluímos também episódios como transtorno de ansiedade, borderline e alto nível de estresse.

Em 2021, conforme pesquisa da Vigitel¹, 11,3 % de brasileiros foram diagnosticados com depressão, sendo as mulheres (14,7 %) em comparação aos homens (7,3%) quem sofrem com maior frequência. O Instituto Cactus e Veredas pesquisando Caminhos em Saúde Mental, em 2021, revelaram que uma em cada cinco mulheres apresenta transtornos mentais no Brasil². Dados da Organização Mundial da Saúde (OMS), de 2023, revelam que o Brasil é o país que lidera o ranking de ansiedade e depressão na América Latina³.

Apesar de Han (2015) ter se equivocado ao afirmar que a humanidade superou a época bacteriológica, não incorrendo mais no perigo de uma pandemia viral, é certo quanto às perspectivas patológicas do século XXI serem neurológicas quando afirma que “[...] não são infecções, mas [sic] enfartos, provocados não pela negatividade de algo imunologicamente diverso, mas pelo excesso de positividade. Assim, eles escapam a qualquer técnica imunológica, que tem a função de afastar a negatividade daquilo que é estranho” (p. 7).

Essa percepção do excesso de positividade alerta para a necessidade de dizer não e impor limites. A cultura do desempenho é uma falácia que amalgama diversas violências, compondo a cultura moderna/colonial contemporânea, e se trata de um fenômeno sociocultural interiorizado pela pessoa, lembrando Paulo Freire (1987), a pessoa oprimida enquanto *hospedeira* do opressor.

Entendemos que os padrões culturais hegemônicos, ao serem interiorizados, promovem o excesso de positividade, o que gera violências mentais. Esse fenômeno pode ser analisado pelo paradigma imunológico, que considera o estranho no sentido sociocultural estabelecendo como os seus corolários o progresso e a globalização. O importante sobre o progresso é que ele surge no contexto do positivismo, criado pelo sociólogo Auguste Comte ainda no século XIX, cujos lemas eram “amor por princípio, ordem por base e progresso por fim”. O princípio do amor foi rapidamente ocultado, o princípio da ordem ainda se mantém em algumas instituições, mas o progresso está realmente nos levando ao cabo do fim.

1 Pesquisa divulgada em matéria da CNN. Disponível em <https://tinyurl.com/ty4jybu>
2 Disponível em <https://institutocactus.org.br/projeto/caminhos-em-saude-mental/>
3 Disponível em <https://shre.ink/8rhB>

Assim, percebemos relações intrínsecas da cultura moderna/colonial: a forma de produção industrial desmesurada, o estímulo ao consumo exacerbado com a obsolescência programada, as rotinas exaustivas de trabalho, as relações de espaço-tempo comprimidas em uma cosmogonia individualista, a diminuição ou ausência de experiências coletivas, com outros tantos, que acirram a dicotomia entre natureza e cultura e reverberam em fenômenos socionaturais, como o cansaço e o aquecimento global. O progresso deixa de lado a existência dos corpos e os insere em lógicas de consumo, que exigem o consumo do próprio corpo.

COLAPSO CLIMÁTICO E ESTÉTICA

Concomitantemente às patologias contemporâneas da sociedade do cansaço, o aumento de tragédias devido ao colapso climático são fenômenos mundiais que sobressaltam os sentidos.

Cientistas preveem um mundo desconhecido com o colapso climático, especialmente sobre a liberação de vírus que se encontram congelados há mais de 30 mil anos. A maioria deles destaca o momento crítico pelo aumento desproporcional das temperaturas, que põe em xeque a estabilidade social e econômica do mundo. Desta forma, se põe em risco o bem-estar e a vida dos humanos na Terra, por isso se faz necessário, urgentemente, propor práticas que permitam a reflexão sobre o tema e abra possibilidades para promover práticas que incentivem o bem-viver e a reexistência. Na obra *A vida não é útil*, o ativista indígena e membro da Academia Brasileira de Letras, Ailton Krenak, conta que, ao longo da história, os humanos, “esse clube exclusivo da humanidade” foi devastando tudo e elegendo uma “casta”, a humanidade, “[...] todos os que estão fora dela são subumanidade” (Krenak, 2020, p. 10), sendo o caminho dessa humanidade o progresso.

Essa cosmogonia indígena coaduna com a percepção *corpo-terra*, o corpo enquanto natureza. Por sua vez, a colonial/modernidade cria uma divisão *corpo-terra* abordada por Mignolo (2017), que diz:

O fenômeno que os cristãos ocidentais descreviam como ‘natureza’ existia em contradistinção à ‘cultura’; ademais, era concebida como algo exterior ao sujeito humano. Para os Aimarás e os Quíchuas, fenômenos, (assim como seres humanos) mais que humanos eram concebidos como pachamama, e nessa concepção não havia, e não há ainda hoje, uma distinção entre a ‘natureza’ e a ‘cultura’. Os Aimarás e os Quíchuas se viam dentro dela, não fora dela. Assim, a cultura era natureza e a natureza era (e é) cultura” (p. 7).

Essa afirmação contribui para romper com a fictícia dualidade natureza e cultura, criada pela branquitude. Cida Bento (2022) debate a branquitude enquanto processo constituído no bojo da colonização, no qual os brancos construíam uma identidade comum, usando como principal contraste os negros e africanos, o que permitiu que os brancos “[...] estipulassem e disseminassem o significado de si próprios e do outro através de projeções, exclusões, negações e atos de repressão” (Bento, 2022, p. 29). Acreditamos que a decolonialidade da natureza, como em Catherine Walsh (2008), pode contribuir no caminho de criar/viver/experienciar outros mundos possíveis, parando de descartar o “[...] mágico-espiritual-social, a relação milenária entre mundos biofísicos, humanos e espirituais, incluindo os ancestrais, o

que dá sustento aos sistemas integrais de vida e a humanidade mesma. [...]” (Walsh, 2008, p. 138, tradução nossa)⁴. Então, nos parece fundamental engendrar processos decoloniais da natureza, para manter a vida mesma, em consonância com um bem viver, um “*bien-vivir* ou *buen vivir*, definido como um complexo de práticas sociais voltadas à produção e reprodução “[...] de uma sociedade democrática, um outro modo de existência social, com seu próprio e específico horizonte histórico de sentido, radicalmente alternativos à Colonialidade Global”, conforme nos conta Aníbal Quijano (2014, p. 847). Contudo, a nosso ver, primeiro há que se decolonizar a estética.

Lembramos o semiólogo Walter Mignolo (2011) que retoma a estética a partir da sua origem *aisthesis*, a qual evidencia o fenômeno de afetação que se estabelece entre os seres e o seu entorno. É um fenômeno ligado aos sentidos e as sensações que pode parecer inofensivo, mas afeta a maneira pelo qual percebemos, compreendemos e nos relacionamos com o mundo e seus atores.

Se as sensações e sentidos hegemônicos são os da ganância de multinacionais, o progresso, o excesso de trabalho, a *matriz cibernética do contacless*, (Dènetém Bona, 2020) ou, ainda, “a cápsula espacial acondicionada pela estética do mercado”, como diz Beatriz Sarlo (1997, p. 15) sobre o shopping, serão essas as subjetividades estéticas valorizadas na sociedade.

Um conceito síntese para a decolonialidade estética e da natureza vem de Ana Mendieta (1948-1985), artista cubana que viveu em Nova York, pioneira em várias linguagens artísticas, quem tinha essa relação com a natureza e propôs o termo *corpo-terra*. A obra de Mendieta e suas reflexões teórico-conceituais se apresentam como um exercício de decolonização, não só sobre os territórios, mas também sobre os corpos, em especial os femininos. Sua proposta atravessa narrativas que permitem entender o corpo vinculado à Terra, desde uma compreensão da natureza como um sistema biológico, social e cultural. Assim, se a decolonialidade estética é uma forma de “construir subjetividades decoloniais” (Mignolo, 2011, p. 24), como criar experiências de (re)conexão de escutar o corpo e a Terra, nosso corpo-terra e a terra-corpo para um resfriamento? Como criar/acionar essas conexões para uma vida “radicalmente viva” (Krenak, 2020)? Como criar refúgios no dia a dia, mesmo em cidades, com espaços tempos comprimidos? São questões que nos convidam a desenvolver diariamente atos de resistência e reexistência. A resposta está em reconectar-se com o corpo como um ser e em tentar desmontar a concepção de um corpo funcional.

O procedimento escolhido foi a Cartografia que está mais próxima de ser uma estratégia flexível, e cuja análise crítica se distancia dos conjuntos de regras preestabelecidas (Filho & Teti, 2013), vai no oposto do que costumeiramente é denominado de metodologia. Em sua “experimentação do pensamento”, a Cartografia inverte o *metá-hodos* (raciocínio-caminho), para o *hódos-meta* (caminho-reflexão, raciocínio), cujo objetivo “[...] é a investigação de processos de produção de subjetividade, já há, na maioria das vezes, um processo em curso [...]” (Barros & Kastrup, 2015, p. 58).

4 “[...] descartando lo mágico-espiritual-social, la relación milenaria entre mundos biofísicos, humanos y espirituales, incluyendo el de los ancestros, la que da sustento a los sistemas integrales de vida y a la humanidad misma. [...]” (Walsh, 2008, p. 138).

A PERFORMATIVIDADE REFÚGIO

Refúgio é uma pesquisa de doutorado em andamento, uma obra performativa composta em circuitos poéticos, os quais pretendem abrir um espaço de encontro e reflexão, a partir da pausa e das relações que propõem a ideia de corpo terra, com nove mulheres, realizada em área de floresta do cerrado, em uma chácara na cidade de Várzea Grande, Mato Grosso, Brasil. É importante ressaltar que a economia do estado de Mato Grosso é agropecuária, cujos slogans são *o agro é tech*, *o agro é pop*, *o agro é tudo*. As cidades de Cuiabá e Várzea Grande, metropolitana de Cuiabá, tiveram suas histórias constituídas pelo Rio Cuiabá que atravessa ambas as cidades, e foram e são cenários da extração garimpeira, principalmente de ouro. Enquanto Cuiabá é chamada de Capital do Agronegócio, Várzea Grande é compreendida como cidade industrial, anunciando situações socioculturais históricas e econômicas que vão na contramão do bem viver (Quijano, 2014).

Entendemos *Refúgio* enquanto uma obra performativa, pois se põe em “processo com o intuito de dividir esse momento com seu público [...]” (Oliveira, 2017, p. 31), mas além, é constituída pelas criações do próprio público, no caso as participantes. Dispositivos programáticos foram estabelecidos a partir da noção de *presença elemento basilar da performance*, intensificando a comunicação “face a face” (Gumbrecht, 2010), sem esquecer dos conceitos polissêmicos, múltiplos e flexíveis (Schechner, 2006), bem como as tensões criadas nas artes cênicas, como a confluência do tempo, espaço, ação, não representação, disrupção, borramentos entre vida e arte, e deshierarquização dos recursos teatrais (Lehmann, 2007; Cohen, 2002; Fabião, 2008; Araújo, 2008).

A noção de refúgio vem do filósofo e escritor com identidade fronteiriça Dènetém Bona (2020), que debate a etimologia de floresta como fora, assumindo a como um lugar de aversivo e selvagem, e define as florestas como “[...] o conjunto das linhas e elementos que recobrem o homem com uma malha vegetal – oferece assim aos marrons um refúgio, uma cidadela, um lugar de vida privilegiado” (Bona, 2020, p. 17). Assim, grifando a capacidade potencializadora que a floresta tem, ele nos convida a redescobrir a nossa própria potência. É nesse sentido que assumimos *Refúgio*: na ebulição de estar *fora* das práticas do sujeito do desempenho, aproximando-nos do corpo terra.

Os dois circuitos foram criados por dispositivos, de modo processual. O primeiro circuito consistiu na criação de desenhos sobre *o que é uma “vida radicalmente viva”?* e uma carta para uma mulher que inspire, sobre *o que te impede de viver uma “vida radicalmente viva”?* O circuito dois foi criado com desenhos que respondiam a pergunta *o que fazem para descansar?* e, utilizando o *Teatro Imagem*, respondiam *quais ações mais fazem no dia a dia e quais os sons dessas imagens?* Com as respostas, foi composta uma videoarte.

PRIMEIRO CIRCUITO

No primeiro circuito, as participantes realizaram práticas de respiração, breve meditação e responderam em forma de desenhos à pergunta: *Para você o que é uma “vida radicalmente viva”?* Os desenhos revelaram paisagens naturais, elementos ligados à disponibilidade de tempo, vida cíclica, olhar para dentro. Na sequência responderam em forma de carta a alguma

mulher que inspire: *O que te impede de viver uma “vida radicalmente viva”?* Ao final, debatemos sobre os desenhos, as cartas, e as possíveis relações entre o cansaço e o colapso climático. Os nomes das participantes são fictícios, assumindo presenças vegetais.

O QUE NOS DIZEM OS DESENHOS

Os desenhos feitos pelas mulheres do primeiro circuito podem ser lidos como um texto que dá conta de como elas concebem uma vida radicalmente viva. Neles é possível perceber elementos que os conectam entre si, e que remetem à percepção cíclica da vida; uma representação intrigante porque vai contra a epistemologia eurocêntrica, do tempo linear. A poeta, escritora e dramaturga Leda Maria Martins nos traz a noção de tempo espiral, “[...] um tempo que não elide as cronologias, mas as subverte [...]” (Martins, 2021, p. 42). Essa noção espiral dialoga com um *corpo bailarina*, cujas temporalidades se manifestam por meio de gestos político estéticos do corpo-tela, da voz, da palavra, abrangendo o tempo passado, presente e futuro, enquanto atualiza os tempo-territórios ancestrais, conforme Martins.

Assim, a continuação, observa-se o desenho de Arruda que representa uma mulher sentada na grama, olhando para o mar, com algumas flores secas ao redor em um dia ensolarado.



▲ *Figura 1. Desenho de Arruda.*

Nota. Arquivo das autoras do ano 2023.

Além disso, ela disse que seu sonho é ver o mar.

Por sua vez, Hortelã desenhou uma espiral evocando um caracol, o que traz consigo o movimento de entrar e sair. Ela também incluiu um sol e escreveu música, pois para ela não há vida radicalmente viva sem música. O ciclo é rodeado por pontinhos coloridos que evocam as fases dos ciclos da vida, e há algumas flores secas no centro do papel.

Depois, como ainda havia tempo, Hortelã fez outro desenho com pequenas bolinhas fechando um círculo.

Nos contou que trouxe a figura do sol porque não gosta da escuridão e procura a luz. Narrou também que, com muito custo, conseguiu entender que a vida é feita de ciclos. Os fenômenos são constantes, mas sua antiga compreensão era que nada mudava.

Aqui identificamos possíveis espectros da sociedade do cansaço, composta pela modernidade/colonialidade. O medo, a aversão e até o desprezo do escuro, do sombrio e de tudo o que o representa, como o silêncio, a falta de desempenho, e a introspecção, o que ignora a complementaridade, claro e escuro, e contribui para um *sistema de monocultura* (Núñez, 2023).

Por outro lado, Ypê amarelo desenhou uma espiral com pequenas flores ao centro e alguns rabiscos, azuis e pretos que permeiam o desenho, significando os problemas da vida.



▲ **Figura 2. Desenho de Hortelã.**

Nota. Arquivo das autoras do ano 2023.

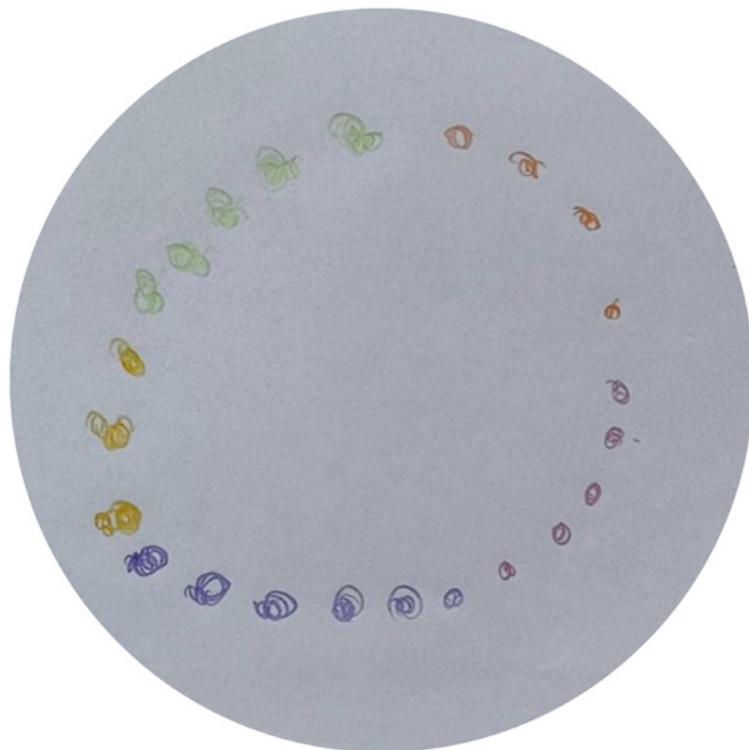


Figura 3.
Desenho de Hortelã.

Nota. Arquivo das autoras do ano 2023.

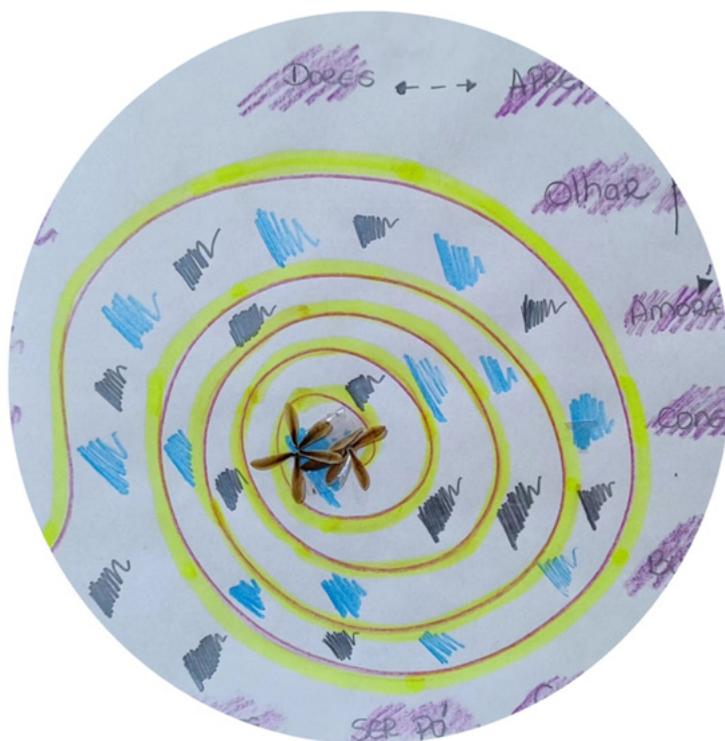


Figura 4.
Desenho de Ypê Amarelo.

Nota. Arquivo das autoras do ano 2023.

Circulando o espiral, escreveu Dores com setinhas indicando o aprendizado, o olhar para dentro, (setinhas) amorável, conexão, busca de sentido, consciência, ser pó, ser semente, ser *tu-nada*, finitos, potência e, experiências. O espiral para ela traz a vida que é cíclica, como os olhos que veem, os círculos são figuras importantes e trazem a noção de finitude. Nos conta que teve um problema de coração e entende os processos de se saber finita, de entender a morte como parte da vida. Essa fala é especial, porque eclode toda a potência de bem viver (Quijano, 2014). Lembramos Silvia Rivera Cusicanqui (2018) quando alerta sobre o fascínio que geram as “*palavras mágicas*”, que aplacam com décadas de perguntas, inquietações e protestos, impactando práticas de bem viver, *bien vivir* ou *buen vivir*.

O QUE DIZEM AS CARTAS

Na sequência o pedido foi para que escrevessem uma carta para uma mulher de referência/que inspire respondendo à pergunta: *O que te impede de viver uma vida “radicalmente viva”*? Estas mensagens compuseram a criação do segundo circuito, em forma de paisagem sonora, com a leitura anônima das cartas.

O primeiro gesto que nos chama a atenção é a proximidade com a mulher de referência: amiga, mãe, avó, irmã. Apenas uma carta foi direcionada para uma entidade espiritual da religião afro-brasileira, Umbanda, que é Dona Figueira, uma Pombagira, um ser complementar ao ser masculino Exú, que representa autonomia, segurança e sensualidade; além disso, é rechaçada pela cultura hegemônica como prostituta, o que retrata não apenas uma referência de liberdade, mas também de subversão.

As cartas manifestam que, entre os fatores que impedem as participantes de “viver uma vida radicalmente viva” estão, na maioria dos casos, relacionados às exigências sociais associados ao capitalismo. Um sistema que exige demasiado a todos os atores sociais, mas em especial às mulheres, pois impõe questões sociais, econômicas e culturais que as sobrecarregam de responsabilidades dentro dos círculos em que se inserem, como a família e o trabalho, dentro dos quais se assumem regras para se encaixarem e responderem a concepções impostas, que através do tempo ficam difíceis de cortar.

Assim, as cartas sobressaltam, de maneira orgânica, a consciência interseccional de raça, classe e gênero. Há muitas imagens e sons que pululam denunciando imposições e desejos de se encaixar, amalgamando raízes que, atualmente, são difíceis de serem cortadas. Esses corpos-raízes retumbam em quais lugares e tempos assentamos nossos corpos no sistema capitalista? Tudo isso carrega sensações e sentidos desconfortáveis.

Por outro lado, destacam se os fatores que se relacionam ao impedimento de poder viver, sendo que assumir uma “vida radicalmente viva” está ligado à necessidade imperativa de aceitação, à busca de serem sempre agradáveis e à disposição de estar sempre para os outros. Ademais, as mulheres enfrentam uma sociedade que demanda delas a perfeição, na qual difundem-se alguns estereótipos que as enchem de insegurança por medo de errar. Por isso, nas cartas também se pode ler algumas afirmações que apontam o pouco merecedoras elas são, de tudo o que a vida lhes oferece, porque sempre parecera que estiveram em dívida com as suas responsabilidades, já explanadas anteriormente. Esse senso de responsabilidade e excesso é um dos fatores que causam a síndrome de Burnout, geram estresse e ansiedade,

o qual é o fenômeno mais comum entre as mulheres, devido à carga mental. A noção de dar conta da palavra empenhada dá relevo à honestidade e perfeição, características hegemonicamente exigidas às mulheres. E o fator de não ser merecedora revela como se dá a construção sociocultural da impossibilidade, ou até mesmo da proibição das mulheres serem reconhecidas, valorizadas e de terem prazer.

Um ponto importante na discussão sobre o excesso de responsabilidade, ou não se sentir merecedora de elogios, é a opinião dos outros em consonância com a falta de agenciamentos espaço temporais para a paisagem interior. Este espaço foi reconhecido com os exercícios propostos nos encontros e permitiu às mulheres se olharem e se reconhecerem de outra maneira, enquanto ser social e individual.

Neste espaço elas identificaram a figura de estar em uma gaiola, o que é forte, mas o “não me conhecia” nos parece ainda mais forte, e intrínseco à gaiola, demonstrando a necessidade de agenciamentos de espaços tempos para o contato, e conhecimento do próprio corpo, da paisagem interior, com imagens próprias, palavras e sons singulares. Sem isso, a “opinião dos outros”, do mercado, da mídia, dos parentes e amigos tomam a dianteira, contribuindo com o sistema hegemônico.

Finalmente, as cartas falavam das questões financeiras que remetem a questões classistas, pois realmente se implantam restrições ao acesso de bens ou serviços. O sistema no qual vivem estas mulheres hoje não as permitem contar com uma segurança financeira. Assim, falar de dinheiro é uma questão necessária para pensar uma vida radicalmente viva, já que por meio dele existe energia de troca, mesmo que não unicamente. Sabendo que o capital mundial se restringe a poucas famílias no mundo, pensar outros mundos possíveis perpassa em buscar formas de educação e segurança financeira entre mulheres subalternizadas. Alguns exemplos de prática de bem viver que podem ser lembrados são a moeda social *Sampaio*, uma atividade econômica local que impulsiona as pessoas da região; o Centro de Medicina Indígena da Amazônia, que utiliza saberes medicinais indígenas; e o Xitique, antiga prática onde um grupo de mulheres entrega rotativamente recursos financeiros a alguém do grupo, contornando os juros bancários, e permitindo acesso das mulheres à uma poupança. O Coletivo Essência, o qual é constituído pelas participantes de Refúgio, possui uma prática parecida com o Xitique, pois auxilia as mulheres que desejam começar ou crescer um negócio próprio.

No debate, todas mostraram-se sensíveis ao verem seus desenhos expostos, algumas disseram que foram “valorizados”, e se identificaram com diversas cartas, além das que tinham escrito, o que mostra fenômenos aparentemente individuais, mas que são coletivos.

O SEGUNDO CIRCUITO OU ESCUTANDO O CORPO-TERRA E A TERRA-CORPO

O segundo circuito foi criado após um banho de argila, alongamento, exercícios de respiração ritmadas e *Qi Gong* dos rins, um tipo de meditação chinesa. Em seguida, foi pedido que desenhassem sobre o que fazem para descansar. Os desenhos revelaram ações como dormir, tomar banho no chuveiro, dançar, plantar, brincar com o cachorro, ler, assistir palestra, mexer no celular. Depois, com inspiração no *Teatro Imagem*, foi pedido que respondessem com imagens corporais, sem pensar muito, à pergunta, quais ações você mais repete no dia a dia?

Além disso, foi pedido que criassem um som para as suas imagens. A partir daí foi composto uma videoarte sobre o colapso climático mundial, com notícias, cidades, trânsito intenso e sons das ações do dia a dia.

Este dispositivo serviu para confrontarmos ações que desgostamos, que estão no automático, que precisam de um *não*, revelando quais ações e sons cotidianos estão ligadas ao silêncio e a interioridade, e quais sons pertencem à cidade moderna/colonial e à globalização. Os gestos e sons foram de digitação no *notebook*, digitação no celular, ombros tensos e voltados para dentro e o ato de dirigir. Destacamos duas narrativas sobre este dispositivo.

Ypê Amarelo contou que está trabalhando em um Programa do Governo em que escuta as pessoas ameaçadas de morte, quilombolas, indígenas, assentados, “pessoas que defendem a natureza”, ela disse. Suas ações foram escutar e digitar, e revelou que sente desconforto nas mãos e ombros. Contou sobre como aprendeu a pôr limites à sua família, que é um processo educativo com eles e consigo, pois é preciso tirar a capa da *super mulher*. Ela tem um sentimento de fracasso por não conseguir fazer todas as coisas que precisa ao longo do dia, indicando as patologias contemporâneas.

A ação de Girassol foi digitar e comentou que sente os ombros. Durante o diálogo sobre impor limites disse que “tem horas que tem que dar o grito” e contou que falta espaço, às vezes nem no banheiro lhe dão sossego, pois lhe abrem a porta. Aqui vale a pena trazer as reflexões de Leslie Kern (2021), pesquisadora de mulheres e gênero, professora na Universidade de Mount Allison, associada ao Programa de Geografia e Meio Ambiente. Em seu livro *Cidade Feminista*, conta como a cidade é criada por homens e para homens, e que as mulheres não têm direito nem espaço para ficarem sozinhas. Desta maneira, os sistemas sociais assumem e localizam as mulheres em e com relação aos outros, e a seus serviços, negando qualquer espaço privado para elas. Girassol aponta o referencial espacial. Tão importante quanto o tempo em si, é ter ao menos um espaço de privacidade em que as mulheres façam o que desejarem. Tempo e espaço se apresentam como categorias irmãs.

EXPOSIÇÃO DOS CIRCUITOS

Os circuitos permitiram abrir espaços de conexão, reconhecimento e consciência de suas realidades, o que contribuiu para que começassem a ter empatia com os outros. Viram em *Refúgio* uma oportunidade de ser conscientes dos temas expostos dentro dos encontros, associando-os às informações que recebem através da televisão e internet. Desta maneira, se questionaram sobre o que nós, enquanto humanidade, estamos fazendo com o planeta, desde um exercício de cuidado e amor.

De outro lado, os exercícios executados nos circuitos apontam que a consciência corporal permitiu às participantes reconhecerem a importância da respiração. Está auxiliando na consciência de seus corpos e a conectarem-se com a Terra, o que abriu uma oportunidade para reconhecerem-se presente em meio a todas as demandas da vida cotidiana, especificamente, nas ações que em muitas ocasiões as afastam de si, de seus corpos, de seus seres mesmos. Podemos observar esta situação nas reflexões elaboradas por Ypê Amarelo, que afirma:

[...] apesar deste espaço não ser terapêutico, tem um espaço muito importante de edificar e ajudar a nós a pensarmos o que somos, e o que faço de nós [...] Nós estamos com pensamentos muito acelerados e estamos esquecendo de respirar, de se conectar. Então, estar em um espaço como esse é um presente, que muitas de nós, em dias normais...a gente tem que empurrar um monte de coisas, de casa, de família, de problemas, de trabalho, mas não, isso aqui, esse espaço é meu. [...] (Ypê Amarelo, 2023).

Nestas afirmações há um reconhecimento da importância da respiração, que ainda sendo o primeiro ato da vida, e aquele que nos mantém aqui na Terra, se volta tão automático como uma ação involuntária, totalmente desconectada com o corpo.

Passível de alterar estados de consciência, a respiração é um dos primeiros gestos que necessitam atenção para uma (re)escuta do *corpo-terra* e da *terra-corpo*. As reflexões das considerações finais revelam que *Refúgio* se converteu em um espaço político, pois deu conta de relacionar e refletir assuntos aparentemente tão distantes, como os desequilíbrios internos e externos. Assim, apesar do *Refúgio* não se propor como um espaço terapêutico, foi um espaço muito importante para que as mulheres se pensassem, e edificassem sobre si mesmas e o que fazem, como manifestou Ypê Amarelo. Ainda que entendamos que nem tudo tem um *começo com o interior*, e depende exclusivamente de nós, como dizem os slogans do mercado de autoajuda, percebemos que a conexão com o próprio corpo, que é o resultado de inúmeras relações sociais, históricas, culturais e econômicas, possuem potências políticas de coletividade.

Por último, a criação deste espaço para o lúdico foi um potente ativador para que as participantes se questionassem e estabelecessem diálogos sobre perguntas, interesses e imaginários, que nasciam a partir de suas individualidades a se reconhecerem dentro do coletivo. Saindo das telas do celular *olhando passivamente a vida dos outros* e replicando práticas de consumo que não lhes representam, para pensarem-se a partir de seus contextos, reconhecendo suas limitações e fortalecendo-se em suas possibilidades reais, desde o relacionamento com os outros e com o seu entorno. Estes são pontos chave para começar a gerar pequenas ações que narram o caminho para viver uma *vida radicalmente viva*, em consonância com o corpo e a Terra.

Concordamos com o autor Ailton Krenak (2020) que a vida não é útil, a vida: [...] é fruição, é uma dança, só que uma dança cósmica, e a gente quer reduzi-la a uma coreografia ridícula e utilitária. [...] Nós temos que ter a coragem de ser radicalmente vivos, e não ficar barganhando a sobrevivência. Se continuarmos comendo o planeta, vamos todos sobreviver por só mais um dia (Krenak, 2020, pp. 108-109)⁵.

5 Sobre a noção radicalmente viva o autor está se referindo a capacidade de enfrentamento. Seu Povo Krenak continuou no lugar onde vivem, mesmo após a tragédia de Brumadinho, cidade que ficou submersa em lama devido a um rompimento de barragem da Multinacional Vale do Rio Doce, vazando 12 milhões de metros cúbicos de rejeitos de minério, em 2019.

Essa vida *radicalmente viva* tem a ver com condições espaço-temporais para a comensalidade, o contato consigo, para a pausa, o silêncio, estar na floresta, despertar os sentidos, espreitar as capturas capitalistas, dizer não quando necessário, em relações socioculturais estéticas decoloniais, e com as ideias *corpo-terra* e *bem-viver* propostas anteriormente.

CORPO-TERRA ENTRE COLAPSOS E REFÚGIO: OUTRAS MIRADAS EM UM LONGO CAMINHO

Compreendendo a academia enquanto instituição que pode abrigar intelectuais que se aliam aos poderes hegemônicos, e às próprias infiltrações do sistema capitalista dentro desse espaço, ao olharmos para pesquisas que promovem espaços políticos criadores de subjetividades decoloniais, vemos um caminho de reexistência, em busca de fissurar as sociedades do cansaço; cansaço esse que compõe um mosaico bem engendrado para o isolamento de corpos de si mesmos, dos outros, da natureza.

Entendemos que as artes performativas podem oferecer uma forma diferente de relacionamento tanto com o nosso ambiente imediato, como com os territórios naturais a partir da conexão *corpo-terra*. A percepção do próprio corpo, em contato com a interioridade e as possíveis conexões com a natureza em si, nos permitem imaginar outros mundos possíveis.

Em *Refúgio*, a sonoridade pode transportar-nos para um espaço-tempo em que a pausa, a justaposição melódica e até o silêncio revelam a artificialidade e a ocidentalização de um espaço-tempo linear, cujo horizonte é apenas o futuro; primeiro, pelo contato com o próprio corpo em conexão com o ambiente imediato; segundo, pelos sons cotidianos, de cidades, atividades laborais e notícias de catástrofes climáticas.

O sistema capitalista, neoliberal, extrativista que engendra esse mundo em crise é difícil de habitar, tendo no leme o progresso que gera cansaço, distúrbios mentais e corpos desconectados de si mesmo, do ambiente, dos outros, da Terra. Em Cuiabá e Várzea Grande, soma-se o peso do sistema da monocultura, do agro, do minério, da indústria, o calor constante intensivo de 45 °C, a falta de espaço, tempo e condições materiais para si, retratado nas falas das participantes.

Refúgio é uma forma de resistência e reexistência na contemporaneidade hemisférica e global latino-americana por criar espaços-tempos, reflexões, materiais estético-poéticos, na criação de subjetividades que decolonizam os sentidos, automatizados, imersos em cansaço, progresso, desempenho, e que geram outras experiências com a vida mesma. Ocupar o mundo está muito além de ser um “*sujeito do desempenho*”, mas a partir de um projeto coletivo de espaços-tempos decoloniais, como em *Refúgio*, é possível conectar o *corpo-terra* e a *terra-corpo*, enquanto práticas de bem-viver.



REFERÊNCIAS

- Araújo, A. (2008). A encenação performativa. *Sala Preta*, 8, 253-258. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258>
- Barros, L. P. & Kastrup, V. (2015). Cartografar é acompanhar processos. In E. Passos, V. Kastrup & L. da Escóssia (Orgs.), *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade* (pp. 52-75). Sulina.
- Bento, C. (2022). *O Pacto da Branquitude*. Companhia das Letras.
- Bona, D. T. (2020). *Cosmopoéticas do refúgio*. Cultura e Barbárie.
- Cohen, R. (2002). *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação*. Perspectiva.
- Fabião, E. (2008). Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, 8, 235-246. <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v8i0p235-246>
- Filho, K. & Teti, M. M. (2013). A Cartografia como método para as Ciências Humanas e Sociais. *Barbarói*, (38), 45-59. <https://doi.org/10.17058/barbaroi.v0i38.2471>
- Freire, P. (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Paz e Terra.
- Gumbrecht, H. U. (2010). *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Contraponto.
- Han, B. C. (2015). *Sociedade do Cansaço*. Vozes.
- Kern, L. (2021). *Cidade Feminista: a luta pelo espaço em um mundo desenhado por homens*. Oficina Raquel.
- Krenak, A. (2020). A vida não é útil. Em R. Carelli (Org.), *A vida não é útil* (pp. 53-64). Companhia das Letras.
- Lehmann, H. T. (2007). *Teatro pós-dramático*. Cosac e Naify.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mignolo, W. (2011). Aiesthesis decolonial. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. <https://doi.org/10.14483/21450706.1224>
- Mignolo, W. (2017). Colonialidade o lado mais escuro da modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 32(94). <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt>
- Núñez, G. (2023). As monoculturas como violação da singularidade. *Jornal de Psicanálise*, 56(105), 107-120. <https://www.sbpsp.org.br/livros/jornal-de-psicanalise-105/>

- Oliveira, C. S. (2017). Do Teatro à Performance: um lugar de colapso. *Revista Landa*, 6(1), 22-40. <https://revistalanda.ufsc.br/vol-6-n1-2017/>
- Quijano, A. (2014). “Bien-vivir”: entre el “desarrollo y la des/colonialidad del poder. In P. Gentili (Ed.), *Cuestiones y horizontes: de la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder* (pp. 847-859). CLACSO.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Sarlo, B. (1997). *Cenas da Vida Pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. UFRJ.
- Schechner, R. (2006). O que é performance? (2ª ed.). In R. Schechner, *Performance studies: an introducción* (pp. 28-51). Routledge.
- Walsh, C. (2008). Interculturalidad, plurinacionalidad y decolonialidad: las insurgencias político epistémicas de refundar el Estado. *Tabula Rasa*, 9, 131-152. <https://revistas.unicolmayor.edu.co/index.php/tabularasa/article/view/1498/2032>



RECEBENDO A LÍNGUA MUDA: COMO SONORIZAR AQUILO QUE NÃO TEM NOME?

Lucas Martins Dalbem

NOTA SOBRE EL AUTOR

Lucas Martins Dalbem 

Universidade do Estado de Santa Catarina, Brasil.

Correo electrónico: lukasdalbem@gmail.com

Recibido: 15/05/2023

Aceptado: 07/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.003>

RESUMO

O presente artigo articula duas situações acusmáticas em relação com os estudos de linguagem do filósofo Walter Benjamin: o som da palavra e a relação entre a linguagem dos homens e a linguagem das coisas. Em relação a isto, é apresentada uma investigação artística que envolve sonorizações a partir de textos e experimentações vocais que se colocam contra a flecha do tempo linear e o vazio da tradição do ocidente capitalista. E, por fim, reverbera em uma reflexão crítica sobre o som e a escuta do som, aliada aos estudos do artista sonoro Frederico Pessoa sobre os sons produzidos nas mineradoras da catastrófica extração de minérios no estado de Minas Gerais, Brasil.

Palavras-chave: Som, Acusmática, Produção Artística, Escuta

RECIBIR LA LENGUA MUDA: ¿CÓMO SONORIZAR ALGO QUE NO TIENE NOMBRE?

RESUMEN

Este texto articula dos situaciones acusmáticas relacionadas a los estudios del lenguaje del filósofo Walter Benjamin: el sonido de la palabra y la relación entre el lenguaje de los hombres y el lenguaje de las cosas. En relación con estos estudios, se presenta una investigación artística que involucra sonidos basados en textos y experimentos vocales que se sitúan contra la flecha del tiempo lineal y el vacío en la tradición del Occidente capitalista. Y, al fin, resuena en una reflexión crítica sobre el sonido y la escucha del sonido, combinados con los estudios del artista sonoro Frederico Pessoa sobre los sonidos producidos por las fábricas de la catastrófica extracción de minerales en la provincia de Minas Gerais, Brasil.

Palabras clave: Sonido, Acusmática, Producción Artística, Escucha

RECEIVING THE MUTE TONGUE: HOW TO SOUND SOMETHING THAT HAS NO NAME?

ABSTRACT

This text articulates two acousmatic situations about the language studies of the philosopher Walter Benjamin: the sound of the word and the relationship between the language of men and the language of things. Concerning this, an artistic investigation is presented involving sounds based on texts and vocal experiments that stand against the arrow of linear and empty time in the tradition of the capitalist West. Finally, it reverberates in a critical reflection on sound and listening to sound, combined with studies by sound artist Frederico Pessoa on the sounds produced in mining companies during the catastrophic extraction of minerals in the state of Minas Gerais, Brazil.

Keywords: Sound, Acousmatic, Artistic Production, Listening

RECEBENDO A LÍNGUA MUDA: COMO SONORIZAR AQUILO QUE NÃO TEM NOME?

Este artigo planeja articular conteúdos de diversas áreas do conhecimento no intuito de tecer uma reflexão crítica da organização do tempo capitalista ocidental tendo o som como vértice dos pensamentos aqui elencados. Na cultura ocidentalizada, existe uma certa negligência em perceber o som das coisas, a força do som que as coisas carregam e as possíveis produções sonoras e da escuta destes sons que podem ser feitas. Por sua vez, o som é capaz de fazer emergir saberes, possíveis leituras do tempo-espaço e (des)velamentos de diversas ordens que basta escutá-lo para se aproximar de seus mistérios. Seja o som de uma máquina dentro de uma mina, um tilintar de pequenas pedras sobre o chão ou o soar de um tambor no meio de uma avenida, todo som vibra e está em relação com as coisas. Mas, ao escutar, o que há para encontrar?

AS SITUAÇÕES ACUSMÁTICAS

Uma mulher deitada. 5 horas da manhã. Um som alto pulsa. Ela acorda. É assim que inicia o longa-metragem, com o título *Memória*, do diretor tailandês Apichatpong Weerasethakul (2021). Na trama, a personagem que é acordada pelo som se chama Jessica, uma mulher da Escócia, quem se encontra no momento inicial do filme em viagem na Colômbia. O som que a faz acordar não é um som costumeiro e familiar, como o canto de passarinhos, de um galo da madrugada — ou em ambientes mais urbanizados — o som de um avião, obras, britadeiras, uma moto rasgando o motor na rua marginal ou até de carros movimentados na avenida. No caso do filme, é um tanto diferente: o som é seco, brevemente grave, como se fosse um soco vindo do chão. A própria personagem possui certa dificuldade em descrevê-lo, pois ela não sabe reconhecer a sua origem. Quem assiste ao filme testemunha e compartilha do sentimento da personagem e quer saber, assim como ela, de qual lugar foi gerado o som que a assombra.

Este evento inicial do longa-metragem poderia ter passado despercebido pela personagem, ou até ignorado. Poderia ser encarado como um ruído qualquer que soa na madrugada, assim como, em vários outros momentos, eventos e acidentes estranhos que nos arremetem na vida cotidiana, mas que, por algum motivo, deixamos passar. Já na narrativa de *Memória*, o som estranho move Jessica, a intriga, a deixa ressabiada. Torna não apenas a sua escuta mais aguçada para, porventura, escutar o tal som estranho novamente, mas também na espera de que, em sua próxima aparição, o som possa revelar sua origem. Essa situação em que Jessica se encontra pode ser chamada, na perspectiva dos estudos em eletroacústica¹, de *situação acusmática*.

1 Música eletroacústica é todo o campo do estudo da música onde se tem a utilização de aparelhos eletrônicos/digitais (banda magnética, sintetizadores, computadores, softwares de edição, estúdios digitais de áudio, discos compactos, vinis, gravadores, celulares, entre outros) para gravação/reprodução/manipulação/edição/síntese/composição de expressões sonoras, sejam elas musicadas ou não. Um dos expoentes desse tipo de linguagem sonora é a música concreta (que depois se denominará como música experimental), onde Pierre Schaeffer comenta: “Quando em 1948 se propôs o termo ‘música concreta’ se queria delimitar com este adjetivo uma inversão de sentido do trabalho musical. No lugar de anotar as ideias musicais com símbolos do solfejo, e confiar a sua realização concreta a instrumentos conhecidos, se tratava de recorrer o concreto sonoro de onde o som veio e abstrair desse lugar os valores musicais que poderia potencialmente conter” (Schaeffer, 1993, p. 23).

O musicólogo francês Pierre Schaeffer² (1910-1995) organizou, em seu livro *Tratado dos objetos musicais* (1993), os novos campos de estudo que se abriram com o fenômeno da música eletroacústica e da música concreta. Um destes campos é a *situação acusmática*. Mas, o que significa?

As primeiras definições para tal, conforme o autor, remontam a Pitágoras. A definição do Dicionário Larousse (Schaeffer, 1993, pp. 83-84) propõe a acusmática como o “nome dado aos discípulos de Pitágoras que, durante cinco anos, ouviram as suas lições escondidas atrás de um pano, sem vê-lo, observando o mais rigoroso silêncio. Do mestre, dissimulado aos seus olhos, somente a voz chegava aos discípulos”. Em seguida, a definição conclui: “Diz-se de um ruído que se escuta sem ver as causas donde provém” (Schaeffer, 1993, p. 84).

Nesta perspectiva, o autor comenta que o efeito produzido ao apartar o som de sua fonte acaba por produzir um outro tipo de escuta, uma outra forma de relação que se estabelece entre quem ouve e o que se ouve. Na modernidade, a *situação acusmática* não se restringe a um evento, uma forma excepcional de experiência: ela se torna parte do cotidiano.

Uma das características do processo histórico capitalista é a fragmentação de diversos processos vitais e sua conseqüente alienação na experiência humana, seja nos meios de produção, na comunicação e/ou na cultura. No aspecto sonoro deste processo, ocorre uma série de mudanças na paisagem sonora das cidades e na vida cotidiana. Neste contexto, será possível perceber de forma mais aparente essa fragmentação do som e sua fonte sonora no processo de reprodutibilidade técnica do som, com o advento das novas tecnologias de gravação, manipulação e propagação em massa — como, por exemplo, as rádios, os auto-falantes, os discos compactos, fita magnética e demais dispositivos de reprodução de som. Como constatou o filósofo crítico alemão Walter Benjamin³ (1882-1940): “A catedral deixa seu lugar para ser recebida no estúdio de um apreciador da arte; a música coral, que era executada em um salão ou ao ar livre, deixa-se apreciar em um cômodo” (2020, p. 57). Mais tarde, com a invenção da rede mundial de computadores (World Wide Web) e a possibilidade de baixar e arquivar dados de música, surgirão os dispositivos de mp3, m4a, serviços de *streaming* e a experiência sonora individualizada cotidiana, oferecida pela tecnologia dos fones de ouvido.

Dentro deste cenário, Schaeffer comenta que a *situação acusmática* — ou seja, a separação do som de sua origem —, modifica a experiência sonora também no âmbito de sua análise. A percepção do som se daria, portanto, não apenas como fenômeno sonoro, mas também como objeto: algo com materialidade, textura e forma própria que não necessitaria, *a priori*, do reconhecimento de sua fonte sonora para se tornar crível aos ouvidos de alguém. Inclusive, a partir das novas tecnologias de gravação e manipulação de áudio⁴ seria possível modificar, comprimir, estender, decompor, retardar, recortar e redimensionar os artefatos ou objetos sonoros, transformando-os em outros objetos sonoros (até então inexistentes), como também em possíveis outras formas de escuta. Com isso, o autor sinaliza que a situação

- 2 Pierre Schaeffer foi um compositor, escritor, locutor, engenheiro, musicólogo, acústico e fundador francês do Groupe de Recherche de Musique Concrète (GRMC). Seu trabalho inovador nas ciências — particularmente nas comunicações e na acústica — e nas diversas artes da música, literatura e apresentação de rádio após o fim da Segunda Guerra Mundial, bem como seu ativismo antinuclear e crítica cultural, lhe renderam amplo reconhecimento em sua vida.
- 3 Walter Benjamin foi um filósofo judeu-alemão, crítico cultural, teórico da mídia e ensaísta. Foi um pensador que combinou elementos do idealismo alemão, romantismo, marxismo ocidental e misticismo judaico. Ele também fez contribuições influentes para a teoria estética, crítica literária e materialismo histórico.
- 4 Aqui a palavra *áudio* se refere ao arquivo de gravação de algum som.

acusmática induz o “negar o instrumento e o condicionamento cultural, e pôr frente a nós o sonoro e o som musical possível. Passa-se então do ‘fazer’ ao ‘ouvir’ por uma renovação do ‘ouvir’ através do ‘fazer’” (Schaeffer, 1993, p. 88).

Mas o que um objeto sonoro pode revelar? Quais são as outras possibilidades? Ao estabelecer a categoria de análise do som como objeto, o que muda efetivamente na percepção que se tem do som ao redor? Existe algo no som que (ainda) nos escapa?

Nessa linha de pensamento, citarei outra situação acusmática que suplementará a experiência vivida por Jessica no filme *Memória*. A situação cênica remete a uma lenda popularmente disseminada em comunidades ribeirinhas amazônicas, mais especificamente na região do Rio Juruá⁵, que compreende os estados do Amazonas e do Acre. Se conta que, se você estiver passando pelas margens ou morar próximo ao rio, no período da noite (às vezes pode acontecer de dia, mas predominantemente à noite) você ouvirá um som, um ruído de algo batendo na água. Se for possível ouvi-lo, se adverte que não se pode responder com: “Bata mais perto”. Se for chamado, o som se aproximará da margem; se chamado novamente, ele sairá do rio e soará na terra e, chamando-o mais uma vez, será ouvido dentro da casa, na parede do quarto. Numa próxima convocação de “bata mais perto”, o som é capaz de “te levar embora”. A história recebe o nome de *O batedor* e a figura desse algo ou alguém que bate nunca é revelada (Barahuna, 2017).

O que intriga nessa história, a meu ver, é que além da origem do som não ser revelada, o próprio som assume um caráter ativo na narrativa, que detém o poder de “te levar embora”. Do mistério da figura do batedor, surge a pergunta: Quem estaria por de trás desse som? Além de outra pergunta, tão temerosa quanto: O que um som seria capaz de fazer, a ponto de poder capturar alguém? Por que será que o talhe de suspense da história reside no som? Será porque o fenômeno sonoro é, antes de qualquer coisa, invisível?

UMA INVESTIGAÇÃO SONORA ARTÍSTICA PERANTE A FLECHA DO TEMPO

Essas questões suscitadas pelas duas situações acusmáticas aqui apresentadas deram início a minha investigação sobre sonoridades da cena, onde me proponho a pesquisar sonoridades e tecer reflexões críticas a partir do som, em viés teórico-prático. Um exemplo disto foi a apresentação da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?*, de Dalbem (2023), realizada na Semana da Música do Departamento de Música (DMU) do Centro de Artes (CEART) da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).

Minha pesquisa tem como objetivo produzir intervenções sonoras, performances-palestra e instalações sonoras que provoquem, estimulem e desloquem sonoramente as pessoas participantes para outras formas de percepção, a partir do que se ouve. Compreender no e a partir do som formas de articular palavra, som e pensamento, que ecoem em direções contra-retilíneas, abrindo espaços mais suscetíveis à imersão e à ampliação da escuta do som ao redor.

5 Rio Juruá recebe este nome pois Juruá vem do guarani *Juruá* que significa “rio de boca larga”. É considerado o rio mais sinuoso do mundo, tendo a extensão de aproximadamente 3.350 km. Sua nascente se localiza na Amazônia peruana, onde atravessa os estados do Acre e Amazonas desaguando no rio Solimões.

Em *Como sonorizar aquilo que não tem nome?*, a performance-palestra é realizada com a estrutura de duas caixas de som com saída estéreo, um microfone, um fone de ouvido para retorno e um teclado MIDI⁶ conectados a uma DAW⁷ no computador, o qual possibilita à pessoa manipular, gravar e editar o som produzido durante a performance. Esta apresentação é organizada em 3 (três) momentos.

O primeiro deles se inicia com a apresentação de uma manifestação de som em uma forma simples: uma palma seguida de pequenos estalos no ar, como se estivesse testando a percepção acústica das pessoas ouvintes na sala. Repito este procedimento 3 (três) vezes em pontos diferentes no espaço, até finalizar dizendo a palavra som. Ainda com esta palavra na boca, me posiciono frente à estação sonora, que contém os aparelhos, e dou início a uma gravação em loop⁸, com as seguintes palavras: *som, sentir, saber, barulho, sonhar, ruído, ranger*. A partir delas me coloco, com minha voz, a explorar diferentes formas de pronunciar e explorar os sons das palavras, a ponto de produzir camadas entre seus significados denotativos e suas texturas sonoras. Depois de estabelecer a sequência em repetição, escrevo em linhas tortas com um canetão preto no quadro de partitura a seguinte frase: “O olho domina o mundo, o ouvido recebe o mundo”.



▲ **Figura 1. Frame 1.**

Nota. Retirado do registro audiovisual da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* por Lucas Dalbem, 2023, acervo pessoal (<https://youtu.be/hbr77u0zzm0>).

- 6 MIDI é uma sigla utilizada para Musical Instrument Digital Interface (Interface Digital de Instrumento Musical). É qualquer mídia que possibilite a manipulação de som dentro de um estúdio digital.
- 7 DAW é uma sigla para Digital Audio Workstation (Estação de Trabalho de Áudio Digital). É basicamente um software/programa digital que possibilita a edição, manipulação, corte, gravação e produção de sons em um computador.
- 8 *Loop* é um termo em inglês comumente aplicado à produção musical que se refere a um som, um circuito e/ou uma sequência de sons que se repete ininterruptamente até algum comando ser acionado para o interromper.

O segundo momento é denotado pela interrupção da sessão de loop para dar início a uma frequência de som pura constante (sem harmônicos), enquanto é dito um texto de forma sobreposta. O texto é uma apresentação formal da pesquisa, dizendo possíveis referências, vontades iniciais sobre o lugar para onde seguir e sobre como esta pesquisa pode se localizar nas artes da cena e sua metodologia, entre outras atribuições.

O terceiro e último momento é caracterizado por uma ambiência sonora em loop de pequenos ruídos manipulada pelo teclado MIDI na DAW do computador. Esta ambiência possui uma camada de frequências sonoras constantes e outras de ruídos, ou seja, atonais e estridentes. Estes ruídos suscitam algumas imagens sonoras como: goteiras dentro de uma caverna, um óleo quente fritando algo na panela ou dentes de uma vassoura de ferro passando em pedrinhas do asfalto. Dentro desta ambiência, é dito um texto filosófico-poético que considero um manifesto sonoro contra a flecha do tempo:

Produzir som é como se fosse esconder coisas no ar.
Ouvir é como se fosse caçar segredos no ar.
Vocês estão escutando?
Se partirmos do ponto de que o som se manifesta como grandeza do tempo.
Como ler o tempo?
Para ler, se põe como comum os olhos,
Os faróis da paisagem. Os olhos são como faróis, ou são facas? Ou flechas?
Uma flecha, uma flecha do tempo. Denise Ferreira da Silva.
Ao ler o tempo como uma flecha, é posto o passado para trás, o futuro a frente.
Adiante, o progresso, a ordem, o sentido, a leitura ocidentalizante, esquerda pra direita.
A luz.
Porém, se lermos o tempo como som, perceba: não teria nem trás nem frente, e sim muitas direções. Quando ouvimos, nos sentimos mais imersas, submergidas,
nada superado em obsolência ou no aguardo ansioso de algo vir.
Das diversas flechas em diversas linhas,
emergiria a nós o sussurro em revelação da condição do som e do tempo: estamos imersas.
Percebem?

Neste pequeno manifesto, proponho o exercício de realizar uma leitura de tempo a partir do som. Não apenas uma outra leitura. Se trata, antes, de uma contra leitura àquela posta em progresso pela historiografia e pelas vanguardas, enfim, pelo avanço acelerado que nos sequestra o tempo que constitui o tecido de nossas vidas.

Essa produção artística, decidi intitulá-la de *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* como gesto consonante ao que é apresentado no texto *Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem dos homens*, do escritor alemão crítico a ideologia do progresso, Walter Benjamin (2011). Nele, o autor desenvolve uma teoria da linguagem que situa o termo *língua* para além do campo da linguística. Para Benjamin, tudo o que compreende o escopo do comunicável



▲ **Figura 2. Frame 2.**

Nota. Retirado do registro audiovisual da performance-palestra *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* por Lucas Dalbem, 2023, acervo pessoal (<https://youtu.be/hbr77u0zzm0>).

poderia ser considerado linguagem, pois “língua ou linguagem significa o princípio que se volta para a comunicação de conteúdos espirituais” (Benjamin, 2011, pp. 49-50). Neste sentido, a articulação do comunicável abarcaria todas as coisas, pois todas estão sob o jugo da linguagem.

Benjamin comenta que “toda língua se comunica em si mesma; ela é no sentido mais puro o *meio* [Medium]”⁹ (2011, p. 53). Por intuir que toda língua comunica a essência espiritual das coisas e, ao ser falada, fala primeiro de si para depois falar sobre qualquer outra coisa, Benjamin se pergunta: quem fala a língua? E responde: a língua da humanidade¹⁰ é a palavra e, na palavra, há o nome. Através da palavra, a humanidade nomeia as coisas e por meio do nome comunica: a essência espiritual da humanidade é expressa pelo nome, uma comunicação específica com Deus¹¹. Neste momento, é perceptível a dimensão teológica — ou, para utilizar outro termo, mágica — do pensamento de Walter Benjamin¹².

9 *Medium* significa, para Benjamin, o meio como canal, um espaço onde o pensamento e a linguagem acontecem. É diferente de *Mittel*, que significa meio para um fim, com sentido ferramental.

10 O autor, assim como muitos outros autores da época, parece utilizar a palavra *homem* para se referir à humanidade como espécie. Escolhi, pois, substituir a palavra *homem* por *humanidade*.

11 Aqui Benjamin se refere ao Deus judaico no qual não é representável em imagem nem corporificado, ao passo que o Deus cristão é exacerbadamente representado imagicamente e entende Cristo como corporificação de Deus na Terra. Por isso, Benjamin interpreta Deus como uma força que a linguagem não acessa plenamente.

12 A teologia, para Benjamin, excede o contexto das religiões para adentrar a modernidade e sua fé profana no progresso. Neste contexto, a fé se aproxima de uma magia propriamente moderna. A teologia, para Benjamin, excede o contexto das religiões para adentrar a modernidade e sua fé profana no progresso. Neste contexto, a fé se aproxima de uma magia propriamente moderna. Ver *O capitalismo como religião* (Benjamin, 2013) e *Diálogo sobre a religiosidade do nosso tempo* (Benjamin, 2013). Fundada neste último ensaio, a pesquisadora Fátima Costa de Lima (2021, p. 54) comenta a profana teologia benjaminiana no contexto da modernidade, em que “Arte, comércio, luxo, tudo é obrigatório” (Benjamin, 2013, p. 33). Quando a cultura se reduz à “conversão dos mandamentos divinos em leis humanas”, contra a força do que está vivo; quando a formação “nos deixa frios” (Benjamin, 2013, p.

A partir desta concepção, a discussão da linguagem proposta pelo autor atravessa um campo que *a priori* se apresenta como metafísico, mas que levanta considerações materialistas ao constatar a dimensão relacional da linguagem e das coisas que se estabelecem a partir dela. Quase como uma força invisível, a linguagem imprime realidade a partir de suas virtualidades, na importância que dá ao *nome*.

Na linguagem, o gesto de nomear é responsável por um princípio basilar, que permite a comunicação das essências espirituais. Para Benjamin (2011), o nome é sonoro, e a linguagem da humanidade só é possível na medida em que Deus delegou à humanidade a tarefa de nomear as coisas. Porém, aqui há um impasse: a linguagem da humanidade é perfeita por poder nomear — ou, em outros termos, sonorizar —, enquanto a linguagem das coisas sofre da imperfeição da linguagem em relação à da humanidade, pela impossibilidade da fala. Para Walter Benjamin (2011), as coisas estão mudas:

Às coisas é negado o puro princípio formal da linguagem que é o som. Elas só podem se comunicar umas com as outras por uma comunidade mais ou menos material. Essa comunidade é imediata e infinita como a de toda comunicação linguística; ela é mágica (pois também há uma magia na matéria). O que é incomparável na linguagem humana é que sua comunidade com as coisas é imaterial e puramente espiritual, e disso o símbolo é o som (p. 60).

A linguagem muda das coisas, que se comunicam em comunidade material, tem como elo simbólico o som. Através do nome e no nome, Deus torna cognoscível as coisas, mas a humanidade dá nome à medida que as conhece (Benjamin, 2011). Na língua muda das coisas, o som do nome poderia promover, em diálogo com Pierre Schaeffer, uma renovação do ouvir pelo fazer? A possibilidade de desvelamento da própria escuta no domínio do emudecido significa que algo mudo pode ter algo a ser dito. Me parece que é no movimento do indizível e invisível que reside parte dessa magia que Benjamin convoca em seu escrito: elaborar a dádiva do sonoro recebida pela humanidade a fim de receber a língua muda para então, sonorizá-la. Posto isto, como tornar comunicável a linguagem das coisas com a linguagem da humanidade? Se o símbolo é o som, que som seria esse? De qual lugar viria? Ao proferir o som do nome, seríamos capazes de (re)conhecer as coisas através do som?

OUVIR É COMO SE FOSSE CAÇAR SEGREDOS NO AR

O esforço de responder essas perguntas compõe parte do escopo de minha atual pesquisa nas artes da cena, direcionado às sonoridades. Neste campo de estudo, me proponho a investigar também as possibilidades de esgarçamento estético do tempo-espaço no intuito de articular pensamentos filosóficos-estéticos sobre e a partir do som.

39) e o trabalho social impõe o ritmo da evolução, a profanação benjaminiana instaura a dialética entre o risco da alienação egoísta e a necessidade de submissão ao mundo, em prol da busca de um sentimento coletivo que não dispense nem a existência nem o pensamento crítico do indivíduo (Lima, 2021, p. 54).

Aqui designo o *som* como qualquer manifestação sonora, ou seja, vibrações de onda no espaço através da matéria. Ao falar de som, se presume o ato de escuta do som e, nesta relação entre emissão e escuta sonora, existem diversas variantes no meio do caminho a serem consideradas. É importante dizer que nem todas as vibrações de onda no espaço são perceptíveis ao ouvido humano; nem todo ser humano escuta e não apenas o ser humano é capaz de ouvir. Se considerarmos um conhecimento básico do estudo em acústica do campo da Física, temos o dado de que a audição humana tem a capacidade de perceber ondas de 20 Hz a 20.000 Hz¹³. Apesar desta constatação da percepção humana do audível, existem sons que vibram para além dos 20.000 Hz, do qual são chamados de *ultrasons*, e sons que vibram abaixo de 20Hz, os chamados *infrasons*. É interessante destacar que, mesmo que os ultrasons e infrasons não sejam perceptíveis, isso não significa que eles não existam ou que não façam parte da estrutura sonora do mundo, assim evidenciando a nossa limitação e alienação social, cultural, anatômica ou fisiológica enquanto humanos perante esses eventos sonoros¹⁴. Há evidências de como outras espécies se comunicam, organizam e se relacionam com outros seres do bioma através de frequências infra e ultrasonoras. Alguns desses exemplos são os golfinhos e morcegos com seus ecolocalizadores. Estes por sua vez emitem ultrasons de 150 a 160.000 Hz que se propagam e refletem em obstáculos, presas e outros seres dentro desse raio de vibração, tornando possível os voos noturnos e os nados em águas profundas dessas espécies de mamíferos. Já os elefantes da savana africana elaboram a coesão da manada por infrasons (1 Hz a 20 Hz) emitidos por suas cordas vocais que vibram pelo solo, estabelecendo uma interconexão entre o bando em um raio de vibração de até 10 (dez) quilômetros de distância.¹⁵

Nesta perspectiva, poderíamos criar um paralelo metafórico desta constatação de frequências sonoras inaudíveis ao ser humano em relação a falas de seres que historicamente não são escutados? Qual é o critério utilizado pela escuta ao realizar recortes na paisagem sonora, separando o que é agradável do que é ruidoso? Em consonância com Jota Mombaça¹⁶ (2015, par. 31):

É possível dizer que, as falas subalternas, para a escuta dominante, vibram como os infra e ultrasons para a escuta humana, fora do campo de audibilidade. [...] interrogar o marco do que pode ser ouvido nos termos da cultura euroamericana, colonial, heterocentrada e cis-normativa dominante configura um gesto político-teórico no sentido de uma descolonização, um remapeamento da escuta que leva em consideração o ruído e as linhas-de-fuga que ele fissa na harmonia sobreposta.

13 Hertz (Hz) é uma unidade de medida de frequência do Sistema Internacional (SI) que expressa o número de repetições do fenômeno físico de onda em 1 (um) segundo.

14 Informações recolhidas por meio do sítio: <https://www.eauriz.com.br/frequencias-sonoras/> Data de acesso: 25/04/2024 às 11:42

15 Informações recolhidas por meio dos sítios: [Innate recognition of water bodies in echolocating bats | Nature Communications](#); [An Elephant's Silent Call | Science | AAAS](#) e [How Do Dolphins Use Echolocation? \(dolphinsplus.com\)](#). Data de acesso: 25/04/2024 às 12:30

16 Jota Mombaça é ensaísta e performer. É uma bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil, que escreve, performa e faz estudos acadêmicos em torno das relações entre monstrosidade e humanidade, estudos kuir, giros descoloniais, interseccionalidade política e tensões entre ética, estética, arte e política nas produções de conhecimentos do sul-do-sul globalizado.

Existe uma espécie de gestão do sonoro através desta escuta dominante que Mombaça apresenta. Algo dentro da escuta regula e seleciona os sons tidos como audíveis e não audíveis, assim como no campo da visão, sobre coisas que são visíveis e invisíveis ao olho. Dialogando com o autor esloveno Slavoj Žižek¹⁷, essa força reguladora poderia aqui ser chamada de ideologia:

Parece mais fácil imaginar o “fim do mundo” que uma mudança muito mais modesta no modo de produção, como se o capitalismo liberal fosse o “real” que de algum modo sobreviverá, mesmo na eventualidade de uma catástrofe ecológica global... Assim, pode-se afirmar categoricamente a existência da ideologia *qua* matriz geradora que regula a relação entre o visível e o invisível, o imaginável e o inimaginável, bem como as mudanças nessa relação (Žižek, 1996, p. 7).

Em diálogo com Mombaça, a ideologia então submete e regula a escuta, a visão e a imaginação — ou seja, a suposta experiência *espontânea* com o mundo, nossa noção de realidade. Mas, seus mecanismos de funcionamento não são e não podem ser discursivamente assumidos enquanto ideologia por ela mesma, pois correm o risco de desintegrar a percepção de realidade estabelecida por ela própria. Nisso, a ideologia que delimita o horizonte de possibilidades hoje enquanto estrutura capitalística é a ideologia do progresso. O *real*, como citado por Žižek no apontamento feito por Mombaça, diz respeito a essa vida espontânea que de algum modo oculta processos extrativistas de violência, exploração e consumo de ordem racial, de gênero, de classe e do ambiente, como peças integrantes dessa realidade. Por sua vez, essas peças são institucionalizadas, naturalizadas e amparadas pela lógica de progresso, que segue regulando e produzindo em si mesma a própria realidade. Portanto, a impressão de que as coisas vivem, apesar de tudo, de forma harmoniosa, de que convivem numa aparente paz, é parte resultante da produção e da manutenção dessa ideologia do progresso.

Portanto, segundo Žižek a ideologia seria uma virtualidade que imprime uma realidade efetiva às coisas, mas ela em si não é material: é um *real* artificializado, que regula praticamente todas as relações. Como se fosse o plano de fundo da paisagem, faz com que exista certa dificuldade em traçar uma linha que separe a ideologia da realidade efetiva. Ora, mas então, existe saída? Há como escapar da ideologia do progresso? Como distinguir uma coisa da outra?

O autor comenta que, paradoxalmente, mesmo atingindo todos os âmbitos de nossa vida, a ideologia não é absoluta. Na ideologia, o que é tido como o mais verdadeiro é o que se encontra no mais profundo da virtualidade ideológica: nela se oculta o real dos antagonismos. Já que a ideologia opera naquilo que se consegue ver e não ver, no que se consegue escutar e não escutar, o real dos antagonismos teria forças que invadiriam a virtualidade ideológica, a ficção simbólica, sob forma de *aparições espectrais* (Žižek, 1996, p. 32). Nesse raciocínio, o que escapa do escopo de realidade seria então o antagonismo: o *real* que resiste ao real, aquilo que resiste em ser absorvido pela tarrafa ideológica.

17 Slavoj Žižek é um filósofo, teórico cultural e intelectual esloveno. Ele possui trabalhos no campo da filosofia, onde relaciona hegelianismo, psicanálise e marxismo com teoria política, além de crítica de cinema e teologia.

No sentido do som, poderiam as *aparicções espectrais* serem as vozes historicamente subalternizadas da qual Mombaça comenta? Vibrações, zumbidos, artefatos sonoros e ruídos — em jogo metafórico com os ultra e infrassons — que, mesmo constituindo a paisagem, de alguma forma escapam da audibilidade ideológica e perturbam a escuta como se fosse um assombro. Nisso, parece que alguns sons insistem em deslizar ruidosamente para dentro do ouvido e dele indicam direções rumo ao invisível. Mas, o que seria? Que direções seriam estas? Qual invisível?

ESCUTE, É O SOM DAS MONTANHAS DERRETENDO

No estudo *The Sound of Melting Mountains: A Sound Cartography of Mining in Minas Gerais, Brazil*, o pesquisador mineiro Frederico Pessoa (2022)¹⁸ disserta de forma crítica sobre o processo extrativista capitalista de mineração no estado de Minas Gerais, pela sua perspectiva de pesquisador sonoro. Para isto, Pessoa (2022) propõe uma cartografia sonora pondo em diálogo as diversas instâncias que esse processo extrativista implica a nível sociocultural, econômico, geográfico, histórico, simbólico, ambiental e, em especial, sonoro, na vida dos seres e das coisas que existem no que se compreende como território geográfico brasileiro e para além território.

No decorrer da cartografia, Pessoa (2022) elenca a noção de mapa pois um mapa é “algo não acabado, mas que permanece aberto para movimentos que o redimensionam e mudam para linhas de voo, que configuram novos mapas” (p. 3). Por se tratar da perspectiva sonora, o autor permite traçar formas de leitura e de escuta não tão fixas e abertas ao inesperado, pois considera que o som é uma entidade dinâmica, um objeto de experiência que muda constantemente e que nos coloca num estado de alerta (Pessoa, 2022). Ele comenta:

A multiplicidade de sons e temas que se confluem sob a perspectiva da intersecção histórico-espacial pela qual se origina a mineração brasileira e que queremos abordar, permite-nos ter uma compreensão mais ampla do significado de possíveis mudanças nas formas de pensar, ser e vida que devemos procurar alcançar. [...] Talvez precisemos ouvir a diferença, os modos de produção do conhecimento e a relação entre os seres que são vistos na alteridade ameríndia, por exemplo, que se baseiam na “cosmopolítica” onde os seres são equilibrados em sistemas de valores não excludentes. Talvez o primeiro passo seja ampliar, aprofundar e descolonizar a nossa escuta, para que sejamos sensíveis e possamos ser afetados pelas diferentes conformações do mundo, pelas diferentes formas de convivência entre os seres e, com isso, abandonarmos a nossa humanidade ensurdecidora (Pessoa, 2022, p. 3).

18 Frederico Pessoa é doutor em Artes pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Brasil. É artista sonoro e membro do ESCUTAS: Grupo de Pesquisa e Estudos em Sonoridades, Comunicação, Textualidades e Sociabilidade (grupo de pesquisa em sonoridades, comunicação, textualidades e sociabilidade) na Universidade Federal de Minas Gerais, onde também atua como engenheiro de som. Para consultar a obra do pesquisador-artista, acesse: <https://fredericopessoa.net>

É importante sublinhar aqui a diferença que existe entre *ouvir* e *escutar*. Para isto, utilizarei como guia a seguinte definição de Schaeffer: o ato de ouvir corresponde à ordem da percepção do sonoro como fenômeno físico¹⁹, a vibração das onda percebida pelos ouvidos (dependendo dos casos, até pela própria pele, de forma tátil), e escutar se refere a um primeiro grau de consciência da percepção do som. Nesta consciência incipiente há permissividade, análise e seleção da manifestação sonora segundo critérios discursivos, elencados de forma consciente ou não²⁰. É algo como dar atenção com o ouvido, na busca de um certo *entendimento* que, após a elaboração conjunta a outros conhecimentos, experiências, memórias e sensações, se tornaria o que o autor chama de *compreensão* do acontecimento sonoro²¹.

Essas conceituações, em consonância com o estudo de Frederico Pessoa, configuram o som e a escuta do som como formas de reflexão, articulação e produção de conhecimento sobre processos histórico-espaciais. Deslocar o ouvir da concepção de uma atividade passiva, segundo Salomé Voegelin (2010)²², significa conceber uma escuta que permite uma espécie de caminhada através da paisagem. O que eu escuto é sempre uma descoberta em potencial, e não apenas algo a ser recebido. Toda descoberta em som é generativa, remete à fantasia, sempre diferente, subjetiva e continuada: na escuta, eu estou no som e neste ato eu também gero aquilo que é ouvido (Voegelin, 2010, pp. 4-5).

Pessoa (2022) comenta que o vasto investimento de capital em pesquisa de novas tecnologias de escavação, extração, processamento e transporte na atividade de mineração traz, conseqüentemente, novas vibrações, ritmos e pulsações ao processo de comoditização da terra. Na atmosfera acústica das máquinas de mineração, há uma oposição avassaladora do som a outras atmosferas sonoras, seja pela sua potência de volume e intensidade, seja pela subsequente desertificação, ao tornar o solo num espaço praticamente sem vida, coagindo e expulsando seres humanos e não humanos que produziam até então o tecido vital daquela região escavada.

O som de serras elétricas, escavadeiras, perfuradoras, motores de caminhões, britadeiras, bombas e guindastes são alguns dos vários sons que habitam espaços que se propõem desenvolvimentistas, tecnológicos e progressistas, pois eles competem e se sobrepõem a outras sonoridades presentes no mesmo espaço geográfico. Segundo o autor, esta é a cartografia sonora do antropoceno, onde denuncia a ação humana de forma dominante e coercitiva

- 19 Existem pessoas surdas que não ouvem absolutamente nada, outras possuem níveis de dificuldade para ouvir, em maior ou menor grau. Apesar disso, existe também o fenômeno tátil do som através da vibração das ondas sonoras no espaço. Neste estudo, este grau de manifestação sonora também é considerado, assim como a percepção do som pelos ouvidos.
- 20 Apesar de Schaeffer aparentemente apostar numa espécie de racionalização do processo ouvir-escutar-entender-compreender, me interessa destacar as possibilidades que a escuta atenta proporciona ao se prostrar diante do som/objeto sonoro enquanto produção/fruição estética, filosófica e de pensamento, sem chegar numa pretensa *totalidade* do que significa determinado som e sim suas nuances dinâmicas de significação.
- 21 Há outras abordagens e classificações utilizadas dentro dos estudos sobre a escuta. Ver *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* de Pauline Oliveros (2005) e *O óbvio e o obtuso* de Roland Barthes (2009).
- 22 Salomé Voegelin é escritora, pesquisadora, praticante e professora de som na London College of Communication, University of Arts em Londres, Reino Unido. Trabalha a partir da lógica relacional do som para focar entre e no liminar, onde diferentes disciplinas se encontram para lidar com questões contemporâneas, e onde demandas feministas, decoloniais e pós antropocêntricas podem engendrar possibilidades de conhecimento diferentes e plurais. Ela está envolvida no potencial transversal e transdisciplinar do som — ouvir através de disciplinas e processos, a fim de desenvolver uma hibridação de pesquisa onde habilidades e metodologias musicais, artísticas e humanas possam gerar uma resposta contemporânea às emergências climáticas, de saúde e sociais. É autora dos livros *Listening to Noise and Silence* (2010), *Sonic Possible Worlds* (2014/21), *The Political Possibility of Sound* (2018) e *Uncurating Sound* (2023).

perante a T(t)erra — tanto no sentido global do planeta Terra quanto no sentido da terra enquanto solo material vivo (com minérios, aquíferos, fungos, raízes, e todo outro tipo de matéria viva e não viva na área terrestre).

Para Frederico Pessoa (2022), essa cartografia sonora não revela apenas uma ação extrativista do presente das mineradoras em regiões do estado de Minas Gerais, mas desvela um tipo de atividade que o autor compara a uma flecha do tempo, que historiciza o processo colonial estruturante do Estado e do território que funda o que conhecemos hoje como Brasil. No século XVIII, a região integrou o Ciclo do Ouro, destacando-se como um dos focos principais de extração de ouro e diamantes com mão de obra de africanos escravizados para o império português. O Arraial de Tejuco, que mais tarde tornou-se uma cidade, renomeada de Diamantina, foi o centro dessa produção. Estima-se que foram enviadas em torno de 800 toneladas de ouro para a coroa portuguesa, negociadas entre vários outros países europeus em parcerias, tratados, débitos e demandas comerciais.

Se fosse possível transportar e aguçar nossos ouvidos para o período de mineração colonial, quais sons perceberíamos no espaço? Muito provavelmente, ouviríamos o som de chicotadas, picaretas em pedras, instrumentos de tortura, enxadas na terra e gritos agonizantes de dor das pessoas escravizadas. Ao mesmo passo em que também poderíamos ouvir o som dos gritos das rebeliões, protestos e insurreição das pessoas escravizadas em oposição à sua escravização, assim como som de tambores e cânticos entoados em múltiplas línguas de origem africana, nos quilombos (Law, 2006).

Nestas mesmas regiões, a atividade mineradora colonial se industrializou e se manteve como um dos projetos econômicos brasileiros mais relevantes, caracterizando o neo-exativismo contemporâneo.

Em 2015, a empresa Samarco (onde as companhias parceiras são a Vale S/A e BHP Group Ltd) foi responsável por um dos maiores crimes ambientais na história do Brasil. O rompimento de uma barragem de rejeitos no município de Mariana-MG causou a destruição de extensas áreas verdes e ecossistemas diversos, abrangendo a comunidade de Bento Rodrigues com lama tóxica, e matando o rio Doce, cuja bacia se estende desde o centro do estado de Minas Gerais ao norte do estado do Espírito Santo, onde está localizada a sua foz. Inúmeras comunidades e áreas urbanas ao longo do seu caminho tiveram seus meios de subsistência e o abastecimento de recursos hídricos afetado. Comunidades de povos indígenas que habitam a bacia hidrográfica, como os Krenak, foram enormemente impactados, pois o rio não era apenas sua fonte de água e comida, mas também ocupavam um lugar sagrado no seu modo de vida (Pessoa, 2022, pp. 12-13).

Em 2019, outro crime ambiental ocorreu no mesmo estado no município de Brumadinho-MG, tendo a empresa brasileira Vale S/A e a subsidiária alemã TÜV SÜD como responsáveis pelo crime. A barragem da Mina do Córrego do Feijão rompeu dia 29 de janeiro matando 272 pessoas e despejando 6,5 milhões de metros cúbicos de rejeitos de mineração na bacia do Rio Paraopeba. As investigações apontaram que as empresas sabiam do risco do rompimento da barragem, tendo a consciência de que o nível de segurança na barragem estava abaixo do

recomendado por padrões internacionais, porém mesmo assim decidiram continuar com as atividades na área. O impacto é sentido até hoje na região: a pesca é uma atividade proibida, os níveis de quadros de depressão entre moradores de Brumadinho aumentaram drasticamente, além do sofrimento das famílias que ainda aguardam as equipes de busca em encontrar seus parentes ainda desaparecidos no meio da lama tóxica (Mansur, 2023).

A partir desse explanado, é possível afirmar: o extrativismo é um pensar, um fazer, um modelo que atravessa o tempo histórico e rompe barragens de concreto e barreiras de som, como uma flecha. Cria expectativa de progresso, esperança de avanços de diversos níveis, porém a riqueza que se gera só é possível a partir do empobrecimento e da ruína do mundo, típicos da existência sistemática do capitalismo.

Nessa flecha retilínea, é possível assemelhá-la a uma linha bidimensional simples, em orientação de seta. Nela temos um atrás e um à frente. *Avante, adiante, evoluir e desenvolver* são imperativos comumente usados para se referir a processos cuja fé no progresso precisa superar algo para seguir em frente. Se há algo de produtivo na promoção de desenvolvimento, seja ele social, político, econômico ou cultural, qual seria o ponto de partida? Para qual direção? Superar o quê? O que determina o que é obsoleto e antigo, e o que é novo, necessário e progressista? Num histórico sociocultural brasileiro marcado pelo processo colonial, regimes autoritários e de abafamento de revoltas populares que vão do Império à República, da ditadura militar à redemocratização, dos quais se mantiveram e se sustentam em nome do progresso, ainda é possível considerar o progresso como caminho?

Os critérios do progresso compreendem uma lógica implicada em formas de pensar atreladas a processos de exclusão e segregação, historicamente marcados pela modernidade. Por onde passou e continua passando, essa modernidade produz destruição ambiental, genocídios, coerção e subjugação de muitas vidas. Com suas hierarquias de poder, raça, gênero e classe, terrorismo de estado, guerras por recursos naturais e diversas outras relações, a modernidade posiciona o *outro* como passível de ser explorado cultural, intelectual, social e economicamente.

Penso que o som — ou, pelo menos, determinadas formas de como se compreende a escuta do som — permite uma articulação sensível e filosófica diante de seus diversos fenômenos. Soar e emitir som compõem o espectro vibracional do mundo daquilo que está à espera de ser ouvido, que é feito na escuta. São vozes, rangidos e ruídos que, por vezes implicados na ordem acusmática, desvelam o real que os olhos não são capazes de perceber.

Em suma, as reflexões sobre o som e a escuta revelam aqui uma complexidade das relações sociais e históricas que constituem nossas experiências de mundo. O som então não se reduz apenas a um mero fenômeno físico, mas um *medium* de (des)velar e desafiar (ou conservar) estruturas de poder que perpetuam a exclusão. Ao se propor escutar, é possível perceber as nuances dos pretensos silêncios que compõem a paisagem, oferecendo uma oportunidade de reimaginar o mundo em termos mais ampliados. A escuta se torna, assim, uma prática de subversão à ideologia do progresso e, conseqüentemente, de transformação, que nos convida a reconsiderar o que significa ouvir o *outro* sem minimizá-lo a um mero outro.

Se onde há vida não há silêncio, talvez mesmo onde não há vida possa haver som.

REFERÊNCIAS

- Barahuna, E. (7 de outubro de 2017). O batedor. *Alma Arreana*. <https://almaacreana.blogspot.com/2017/10/o-batedor.html>
- Barthes, R. (1990). *O óbvio e o obtuso* (Trad. L. Novaes). Nova Fronteira. (Trabalho original publicado em 1982).
- Benjamin, W. (2011). *Escritos sobre mito e linguagem* (1915-1921) (Trad. S. Kampff Lages e E. Chaves). Editora 34. (Trabalho original publicado em 1975).
- Benjamin, W. (2020). *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. (Trad. G. Valladão). L&PM: Editores. (Trabalho original publicado em 1936).
- Benjamin, W. (2013). *O capitalismo como religião* (Trad. N. Schneider & R. Ribeiro Pompeu). Boitempo. (Trabalho original publicado em 1921).
- Dalbem, L. (2023). *Como sonorizar aquilo que não tem nome?* [Apresentação da performance-palestra]. Departamento de Música (DMU), Centro de Artes (CEART), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC).
- Dalbem, L. (14 de março de 2024). *perfo-palestra - semana da música - como sonorizar aquilo que não tem nome? - dezembro 2023* [Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=hbr77u0zzm0>
- Law, R. (2006). Etnias de africanos na diáspora: novas considerações sobre os significados do termo 'mina'. *Tempo*, 10(20), 98–120. <https://doi.org/10.1590/S1413-77042006000100006>
- Lima, F. C. (2021). *Alegoria benjaminiana e alegorias proibidas no sambódromo carioca o Cristo Mendigo e a Carnavalíssima Trindade*. Hucitec Editora. Mansur, R. (25 de janeiro de 2023). *Quatro anos da tragédia em Brumadinho: 270 mortes, três desaparecidos e nenhuma punição*. G1. <https://g1.globo.com/mg/minas-gerais/noticia/2023/01/25/quatro-anos-da-tragedia-em-brumadinho-270-mortes-tres-desaparecidos-e-nenhuma-punicao.ghtml>
- Mombaça, J. (6 de janeiro de 2015). Pode um cu mestiço falar? *Medium*. <https://medium.com/@jota-mombaca/pode-um-cu-mesticofalar-e915ed9c61ee>
- Oliveros P. (2005). *Deep listening: A composer's sound practice*. Deep Listening Publications.
- Pessoa, F. (2022). The sounds of melting mountains: a sound cartography of mining in Minas Gerais, Brazil, 2022. *Pulse: The Journal of Science and Culture*, 9, 1–21. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10547283>.
- Schaeffer, P. (1993). *Tratado dos objetos musicais: ensaio interdisciplinar* (Trad. I. Martinazzo). Editora Universidade de Brasília. (Trabalho original publicado em 1966).



Voeglin, S. (2010). *Listening to noise and silence: Towards a Philosophy of Sound*. Continuum International Publishing Group.

Weerasethakul, A. (Diretor). (2021). *Memória* [Filme]. Illuminations Films.

Žižek, S. (1996). O Espectro da Ideologia. In S. Žižek [Org.]. *Um Mapa da Ideologia* (pp. 5-40). Contraponto Editora.



SOUNDWALKING IN SPACE-TIME

Andrew Brown

NOTA SOBRE EL AUTOR

Andrew Brown 

Nottingham Trent University, Reino Unido.

Correo electrónico: andrew.brown@ntu.ac.uk

Recibido: 15/05/2024

Aceptado: 16/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.004>

ABSTRACT

This article analyzes features of the author's artistic research in which he investigates space and time through soundwalking, an immersive and embodied practice with the capacity to engage critical attention and reanimate otherwise familiar surroundings. Inspired by social geographer Doreen Massey's (2005) conception of space as "a simultaneity of stories so far" and "always in the process of being made," the author's soundwalks explore the points of intersection at which space is produced. In this paper, the author analyzes the temporal and corporeal aspects of the soundwalking, and their approach based upon an initial capture of sound recordings while walking a particular route, before returning them to be experienced in their original context, thereby exploiting the consequent temporal shift. Through the deliberate blending of these field recordings with the live soundscape during the shared experience of the group soundwalk, perceptions can be destabilized and new relations constructed to the socio-political realities facing particular communities (LaBelle, 2018). Soundwalks challenge assumptions of present-day lived experience and invite the imagining of alternative pasts and potential futures. The author offers the soundwalk *Pentrich Rising – South Wingfield* (Brown, 2017) as a case study, sharing insights into their original methodology. Soundwalking is shown to be an effective means of spatio-temporal exploration, with potential to be investigated by researchers from artistic, sonic, spatial, social-historical, socio-political, and environmental disciplines.

Keywords: Soundwalking, Environmental Sound, Binaural Recording, Embodiment, Temporal Dislocation, Augmented Reality.

PASEO SONORO EN EL ESPACIO-TIEMPO

RESUMEN

Este artículo analiza las características de la investigación artística del autor que, a su vez, interroga el espacio y el tiempo a través del paseo sonoro, una práctica inmersiva y corporeizada con la capacidad de captar la atención crítica y reanimar entornos que de otro modo serían familiares. Los paseos sonoros del autor exploran los puntos de intersección en los que se produce el espacio, en función de la concepción del espacio de la geógrafa social Doreen Massey (2005), entendida como "una simultaneidad de historias hasta el momento" y "siempre en proceso de creación". En este artículo, el autor examina los aspectos temporales y corpóreos del paseo sonoro y su enfoque basado en una captura inicial de grabaciones sonoras mientras recorre una ruta en particular, antes de devolverlas para ser experimentadas en su contexto original, para así explotar el consiguiente cambio temporal. Mediante la combinación deliberada de estas grabaciones con el paisaje sonoro en vivo durante la experiencia compartida del paseo sonoro grupal, las percepciones pueden desestabilizarse y construir nuevas relaciones con las realidades sociopolíticas a las que se enfrentan ciertas comunidades (LaBelle, 2018). Los paseos sonoros desafían los supuestos de la experiencia vivida en el presente e invitan a imaginar pasados alternativos y futuros potenciales. El autor ofrece el paseo sonoro *Pentrich Rising – South Wingfield* (Brown, 2017) como estudio de caso y comparte ideas sobre su metodología original. El paseo sonoro ha demostrado ser un medio eficaz de exploración espacio-temporal, con potencial para ser investigada desde las disciplinas artísticas, sonoras, espaciales, sociohistóricas, sociopolíticas y ambientales.

Palabras clave: Paseo Sonoro, Sonido Ambiental, Grabación Binaural, Corporeización, Dislocación Temporal, Realidad Aumentada.

CAMINHADA SONORA NO ESPAÇO-TEMPO

RESUMO

Este artigo realiza uma análise das características da pesquisa artística do autor, na qual investiga o espaço e tempo através da caminhada sonora, uma prática imersiva e corporificada com a capacidade de atrair a atenção crítica e de reanimar ambientes que de outra forma seriam familiares. Baseados na concepção de espaço da geógrafa social Doreen Massey (2005) como “uma simultaneidade de histórias até agora” e “sempre em processo de criação”, as caminhadas sonoras do autor exploram os pontos de intersecção nos quais o espaço é produzido. Neste artigo, o autor analisa os aspectos temporais e corporais da caminhada sonora, e a sua abordagem baseada numa captura inicial de gravações sonoras enquanto percorre um determinado percurso, antes de devolvê-las para serem experienciadas no seu contexto original, explorando assim a conseqüente mudança temporal. Através da mistura deliberada destas gravações de campo com a paisagem sonora ao vivo durante a experiência partilhada da caminhada sonora em grupo, as percepções podem ser desestabilizadas produtivamente e novas relações construídas com as realidades sociopolíticas enfrentadas por comunidades específicas (LaBelle, 2018). As caminhadas sonoras desafiam suposições da experiência vivida no presente e convidam à imaginação de passados alternativos e futuros potenciais. O autor oferece a caminhada sonora *Pentrich Rising – South Wingfield* (Brown, 2017) como estudo de caso, partilhando insights sobre a sua metodologia original. A caminhada sonora mostra-se um meio eficaz de exploração espaço-temporal, com potencial para ser investigada a partir de disciplinas artísticas, sonoras, espaciais, sócio-históricas, sócio-políticas e ambientais.

Palavras-chave: Caminhada Sonora, Som Ambiental, Gravação Binaural, Incorporação, Deslizamento Temporal, Realidade Aumentada.



SOUNDWALKING IN SPACE-TIME

In June of 1817, a band of revolutionaries set out in the pouring rain from the Derbyshire village of Pentrich to march to Nottingham, robbing and press ganging others to join them as they went. But after only a few miles a troop of Hussars appeared and the men fled. Three of their leaders were hanged and beheaded and twenty were transported or jailed. Thus ended what was intended to be a nationwide uprising (Stevens, 2016, p.6).

This essay articulates soundwalking as an embodied artistic research practice through which to explore space and time. The author/artist has over 16 years of experience composing soundwalks in diverse contexts and has developed a methodology with the capacity to provoke states of immersion as well as critical detachment. His *modus operandi* involves archival research, site visits, binaural sound, field recording, studio editing, and rigorous testing, culminating in an artist led group walk and collective discussion.

According to composer Hildegard Westerkamp (2007), the definition of the soundwalk is “any excursion whose main purpose is listening to the environment” (p. 49). This definition encompasses listening exercises that forego recording technology and those that apply it. The author’s approach falls into the latter category, as he captures digital field recordings, which he then edits in the studio, and subsequently returns to the location from which they were originally taken. This process creates an effective synthesis of recording and live sound.

This text describes the author’s distinctive approach to soundwalk composition and its capacity to produce experiences that are at once embodied and temporally dislocated. Intrigued by the Pentrich revolt that took place over 200 years ago and its ongoing place in our collective memory, he composed the soundwalk *Pentrich Rising - South Wingfield* (2017) to summon the spectre of Pentrich and the lost future it embodies. Using the soundwalking as a case study, in this paper he also draws upon the work of influential social geographer Doreen Massey (2005) whose conception of space is of “an open ongoing production” (p. 55), “the product of interrelations”, and imaginable as “a simultaneity of stories-so-far” (p. 9). Massey (2005) describes time and space as being implicated in one another, stating that “on the side of space there is integral temporality of a dynamic simultaneity. On the side of time there is the necessary production of change through practices of interrelation.” (p. 55). She goes on to write “conceptualising space as open, multiple and relational, unfinished and always becoming, is a prerequisite for history to be open and thus a prerequisite, too, for the possibility of politics” (Massey, 2005, p. 59).

This article examines the artist/author’s soundwalking practice, offering a detailed description of his methodology before addressing the influences of sound and walking upon the body, and how to explore time and space with soundwalking. It concludes by inviting for fellow artist-researchers to apply the soundwalking to their own fields of enquiry.



METHODOLOGY OF SOUNDWALKING

The soundwalking can be adapted in numerous ways and applied to diverse spheres of interest. For an artist such as Christina Kubisch, the hidden electromagnetic soundscapes of urban infrastructure inspire her *Electrical Walks* (2004-2024) for which she uses custom-built induction headphones to pick up a range of unfamiliar frequencies. Another artist whose soundwalks expose what would otherwise remain unheard, unseen, and unimagined is Janet Cardiff. Her *The Missing Voice (Case Study B)* (1999) is an audio walk that leads the audience on a journey through layers of time and place, in this instance, London's Whitechapel district. In both cases, the moving bodies of audience members are placed in a direct relationship with their environment.

In 2006, while making field recordings in the seaside town of Burnham-on-Sea, the author stumbled upon soundwalking as a means of simultaneously occupying different temporalities. His soundwalks continue to utilize field recordings that he captures along previously determined routes. He edits these using computer software into layered compositions to be experienced by groups of participants, each person listening via an iPod or mobile phone through on-ear headphones. At the start of the soundwalk, having been requested to remain silent throughout, participants simultaneously press play before being led along the route by the author who acts as a *pacemaker* to ensure that the recording is heard in synchrony with landmarks. Like Janet Cardiff, the author draws upon the immediate environment as both a sound source and soundwalk setting, the unpredictable occurrences along the walking route becoming integral to the augmented reality of the experience. Confusion arises as to the sources of what is heard, and the participant becomes productively disoriented, even in what may be a location familiar to them.

The author's approach is concerned with listening, but also experiencing place through the full range of senses and critical faculties. Each soundwalk invites participants to engage with both granular and panoramic features of the land and soundscape. As the author leads a group along the route, and in maintaining synchrony between soundtrack and landmarks, his pace and consequently that of participants can veer between rapidity or slowness, or even



▶ **Figure 1. Participants during Pentrich Rising - South Wingfield.**

Note. Taken by the participant Jo Wheeler.

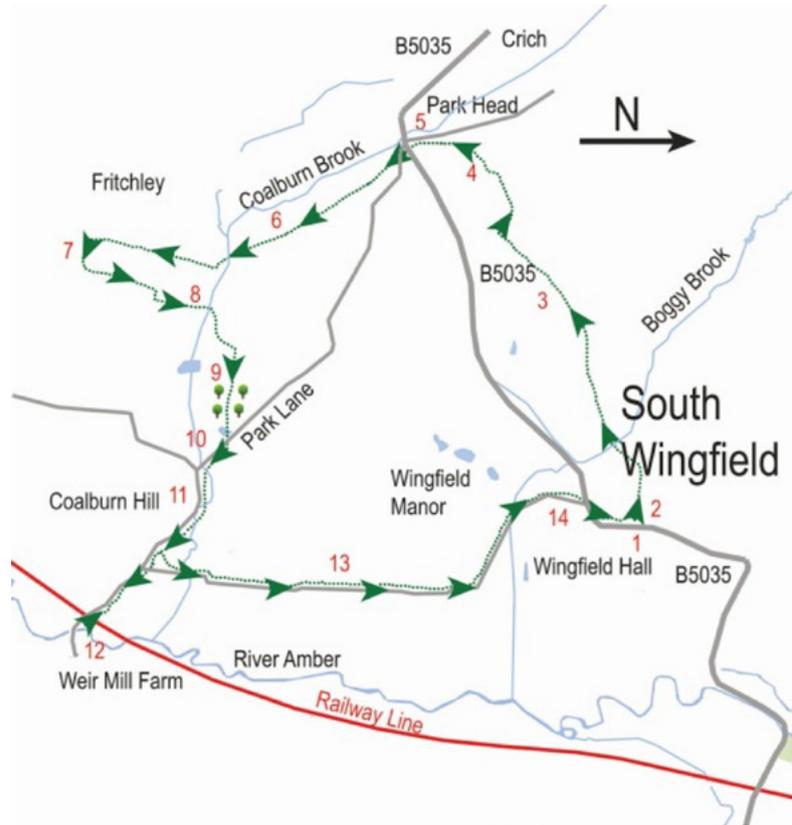
come to a complete stop. Disruption from a familiar and comfortable walking pace, particularly when slowed down, can lead to a heightened state of attention in which objects, textures, and events experienced along the way are given focused attention.

Soundscapes are replete with sounds continually combining and re-combining to create what composer and writer R. Murray Schafer (2004, p. 37) describes as a “macrocosmic musical composition”, available to all through the simple performance of active listening. Pauline Oliveros (2024) likewise celebrates the expansiveness of sound in stating “I see and hear life as a grand improvisation — I stay open to the world of possibilities for interplay in the quantum field with self and others — community, society, the world, the universe, and beyond (p.8).” Each of the author’s soundwalks is an aleatoric composition, in which significant aspects are left open to chance in concert with the live environment. Each takes place within its own context, time, and space; with locations offering distinctive soundscapes. Their uniqueness is reflected in the recorded soundtrack that the author activates by replaying it in the environment from which it originated. The soundwalk is based upon a compound score comprised of the following elements: 1) a walking route undertaken by the author and subsequently shared with participants, 2) a synchronous sound recording edited from field recordings captured along that route, and 3) the unpredictable encounters that take place along the route during each iteration of the soundwalk. The route and soundtrack can be re-performed on multiple occasions but due to the ever-changing features within the live environment, each will be different to the last.

The sound recordings that form the soundtrack will have been captured by the author repeatedly walking the route using binaural microphones and a digital recorder, days, weeks, or even years previously. The soundmarks on the recording are designed to be experienced in synchrony with the landmarks along the walking route. Because the soundtrack features sound material listened to in the location from which it originated, misinterpretation can occur as to whether it is diegetic, or appropriate to that context. Artist and writer Janhavi Sharma (2022), who participated in *Pentrich Rising - South Wingfield*, wrote in response:

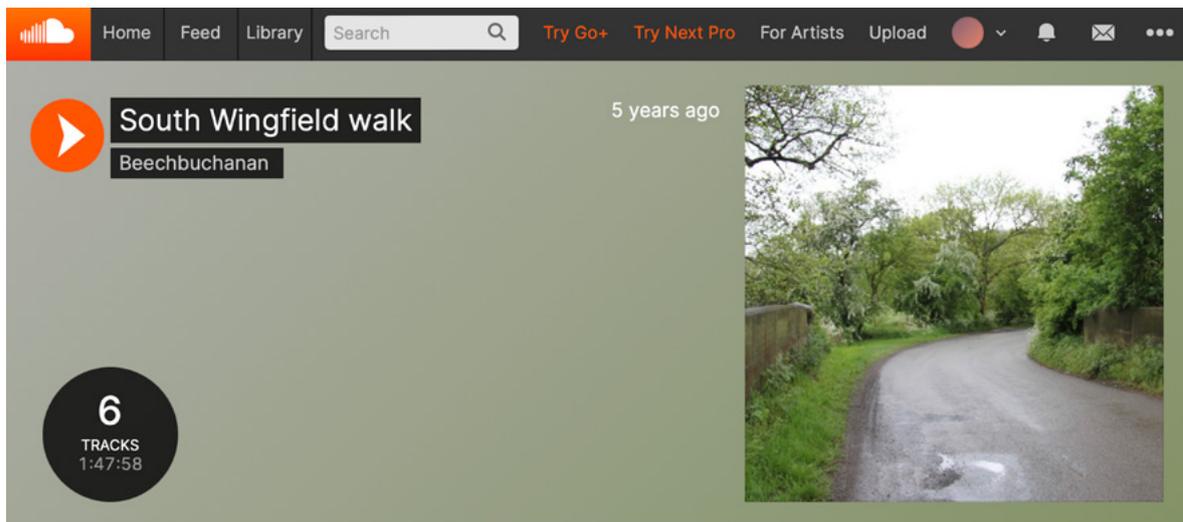
The seamless way in which the sounds would overlap with the surroundings made it difficult to distinguish what was immediately around me, and what was not. Thinking that you deliberately layered the sounds that way, made me wonder about your intention as an artist, to invite me to be aware, to actively listen, and to listen intently (personal communication, April 11, 2022).

An important consideration is the on-ear headphones offered to participants which are deliberately selected to allow the live environmental sound to merge with the recording. Any given location has its own *soundprint* and thus, although the soundtrack seems appropriate to the site of its capture, a significant temporal gap will have been created. The time lapse between the recording and the playback reveals, often playfully, the transience of everything. The full-throated motorbike engine that featured on the original recording might now be heard as an accompaniment to a passing pushbike. A couple of passers-by engaged in conversation become transformed into ghostly presences.



▶ *Figure 2. Element 1 of compound score. Map of the Pentrich Rising - South Wingfield walking route.*

Note. Extracted from flyer number 2 of a series of 19 produced by The Pentrich and South Wingfield Revolution Group. Walk compiled by John Hardwick.



▲ *Figure 3. Element 2 of compound score.*

Note. Screenshot of sound recording edited from field recordings captured along the South Wingfield walking route.

The act of listening during a soundwalk to a recording captured days, weeks, or years before can initiate what soundwalk participant Jo Wheeler (personal communication, March 2020) has described as “a playful, sensory confusion — a thrill and mild panic about the sound of a car fast approaching.” In such moments one can readily become disoriented. In *Pentrich Rising – South Wingfield* (2017), the author recorded songs during the re-enactment walks that formed part of the bicentennial commemorations for the original revolt and incorporated these into the soundwalks. Within the narrative arc of a soundwalk, overtly *theatrical* sounds such as pieces of music can also lead to a collapse of the 4th wall and interrupt the immersivity of the experience. These act as reminders of the artifice behind the work and call into question both one’s perception and surroundings.

For a participant retracing the footsteps of the revolutionaries¹ within a 21st century soundwalk, the experience can lead to imaginative leaps as well as disorientation. Ryan Boultebee (2020), a participant in *Pentrich Rising - South Wingfield*, felt at its conclusion as though physically and historically he didn’t “really belong” and another participant, Klara Szafrńska (personal communication, June 21, 2021), alluded to the “emancipatory” in describing escaping from present-day reality into the semi-fictional and temporally ambiguous. Artist, writer, and theorist Brandon LaBelle (2018) has suggested sound works unsettling and exceeding “arenas of visibility by relating to the unseen, the non-represented or the not yet apparent” (p. 2). The soundwalk summons not only the spectre of 1817 but also, through its inclusion of the sounds of drones and helicopters, the notion of authorities monitoring the English countryside through an array of technological surveillance capabilities, and a warning of the futility of resistance.

The author applies the same core methodology to each soundwalk composition, offering a point of departure and allowing for comparison between sites and experiences. A typical soundwalk involves the following stages:

An initial survey of the area in which the soundwalk is to take place using Google Streetview. This helps to identify potential start and end points, calculate time and distance, and consider practicalities such as transport hubs. On occasion, a curator might suggest some parameters to work within, such as a time frame and a start or end point.

The author incorporates a variety of locations through which to walk, often selected for their liminality and potential as portals, such as bridges and gateways. The author seeks to temporarily occupy spaces and enter a liminoid zone where voluntary disorientation and the resultant instability can take place. Artist and writer Emma Cocker (2012, p. 60) states that

1 The Pentrich revolution took place in 1817 in response to the dire economic and socio-political situation in England in the wake of the Napoleonic wars. A lightly armed group, comprising men employed in a variety of trades, including stockingers and iron workers, marched on Nottingham from various Derbyshire towns and villages. In this desperate act, they had been persuaded by their overzealous leaders and a government *agent provocateur* that thousands of fellow revolutionaries from the North would be joining the enterprise. From Nottingham, they planned to commandeer boats down the River Trent and capture Newark, and thence onto London to force the government to make reforms.

These vague plans failed at the first hurdle as the group were routed on their way to Nottingham in a location now occupied by an IKEA retail park. Through their network of spies, the government had deliberately fomented the revolt in order to justify their own harsh reprisals and thereby suppress further protest. Mounted soldiers awaited the group and, accompanied by magistrates, rounded up many of the fleeing men. Others, including the ringleaders, were subsequently captured and tried for treason. Three were executed and beheaded, while others were imprisoned or transported to servitude in Australia. In the once thriving town of Pentrich and neighbouring villages, the homes of the men involved were demolished and their families banished.

“inhabiting the specificity of one liminal landscape — the border — provokes the production of new ways of operating, which in turn, might contribute to a more critical approach to the navigation or negotiation of the wider cultural landscape” making “explicit the connection between spatial and social manifestations of liminality.”

During the research for *Pentrich Rising – South Wingfield*, the author extensively used previously published maps to reveal the boundaries of human settlements, associated industries, and the infrastructure connecting them, such as roads, railways, and canals. In-depth local knowledge was gleaned from current inhabitants including John Hardwick, a descendant of one of the original Pentrich revolutionaries, which offered human-scale stories that deepened his appreciation of the place and its history. Contributions from published sources, such as journalist John Stevens and local historians like Roger Tanner, further informed the research.

Once on site in a potential location the author performs a series of psychogeographical *dérives* or drifts, to identify aspects that appeal, repel, or intrigue in some way. In response to what is seen and heard, a theme will begin to emerge, around which the soundwalk can coalesce. For example, in West Berlin, appalled by the large numbers of people sleeping rough cheek by jowl with shoppers and tourists, and with the pampered animals in the adjacent zoo, the author plotted the route for his soundwalk to draw attention to these contradictions. A route might equally be based upon a watercourse, or the path of a medieval procession. Parts of the soundwalk route that might be considered mundane offer light and shade into the composition and provide opportunities for hearing and other senses to recalibrate. Once the route has been fixed, the author makes repeated passes along its length at an appropriate pace, recording as he goes and clicking his fingers at landmarks to facilitate the editing process. He calls these recordings *baselines*.



▲ *Figure 4. Editing process of Pentrich Rising - South Wingfield.*

Note. Taken during the editing process using Ableton Live programme.

Baseline recordings are placed into the Ableton Live editing programme and the key points along the timeline are given an identifying name, to enable accurate synchronization with subsequent recordings. The entire recording is scrutinized to find and delete unwanted material, and to select appropriate points at which to fade in and out. Sounds from other sources are tested alongside the baseline and even obviously non-diegetic sounds, such as music, can be experimented with. The author adjusts volume and panning, and may lower or raise the pitch of certain sounds; however, despite the seemingly infinite malleability of digital sound, effects are used sparingly, if at all.

The soundwalk is then uploaded to an iPod and repeatedly tested along the route of the walk, in order to check the synchrony of soundtrack and landmarks. Once complete, the author shares the soundwalk with participants, and each culminates in an opportunity to share responses in a post-walk discussion.

OPENCITY

The author titles his urban based soundwalks with the prefix *OpenCity*, alluding to the city being approachable via new perspectives. The inspiration for this came from an event he witnessed one early evening in Nottingham city centre, when several (presumably unconnected) people began to run in different directions at the same moment, creating a disturbance and a momentary *rip in the fabric* of the city.

Living in a city can induce a deadening effect, lifted at moments such as when snow has fallen, a building has been demolished, or something *out of the ordinary* is taking place. The above event, observed within an urban space in which movement and behavior are strongly (and internally) regulated, produced a moment of liminality and creative interest.

Professor of tourism Philip L. Pearce (2005) describes the willful separation from the individual's *normal* state at *home* into the liminoid, an elective state of transition in which life is abnormal, often puzzling, and yet in which possibilities are expanded. The soundwalk group comprising the author and participants is engaged in a liminoid activity. In performing the soundwalk, the group may well appear to passers-by as liminal figures, all wearing earphones, strangely attentive, and out of step with fellow walkers. OpenCity soundwalks deliberately operate on the thresholds of public/private space and gravitate towards the often-overlooked transitory places in which such interventions offer subtle resistance to the fast-moving city's alienating and depersonalizing effect, and potentially reclaim something of what makes us human.

Transposing this approach to a far less populated and seemingly more tranquil rural setting (in the UK, at least) as we navigate field edges, stream crossings, farm tracks and country lanes, a similarly rich environment can be found in which to intervene and explore its less than bucolic features. Writer Robert Macfarlane (2015), reflecting upon scholar and author M.R. James' evocations of the English landscape, has described them as "constituted by uncanny forces, part-buried sufferings and contested ownerships" and of "a realm that snags, bites and troubles." One can readily perceive this landscape as yet another form of factory, industrialized and commodified, in which uneven balances of power, contested land ownership and usage, absent owners, and unemployment are rampant.



PENTRICH RISING - SOUTH WINGFIELD

The author composed the rural soundwalk *Pentrich Rising – South Wingfield* (2017) in Derbyshire, UK, inspired by a plaque near a local bridge that referred to the Pentrich Revolution of June 1817. The bicentenary provided an opportunity for the composition of a series of soundwalks. The author approached the Pentrich and South Wingfield Revolution Group, a local organization that was planning to stage a series of commemorative events. The commemorations offered access to thematic talks, articles, and walks around the locality delivered by local historians and the author recorded songs and conversations for inclusion in his soundwalk which he led over two weekends in June 2017.

His initial creative response centered around comparisons between the contemporary economic and socio-political climate in the United Kingdom, and that of 1817 in the aftermath of the Napoleonic wars. The causes of the original revolt echo down the ages into the present day, including austerity, rampant inequality, unemployment, a disempowered workforce, and the intrusion of the state into local communities, through government/police spies and *agents provocateurs*. Despite 200 years of unimaginable technological progress, as evidenced by motor cars, aircraft, and even the mobile phone signals picked up by the recording device, as well as the gains of universal suffrage and the welfare state, power continues to be wielded by and on behalf of the powerful in British society, including the industrialist and landowning classes.

With this backdrop in mind, the author designed the Pentrich soundwalks to follow a narrative arc inspired by the original revolt and evoke a cumulative sense of foreboding, isolation, unease, and surveillance as the modern-day participants traverse the seemingly benign English rural landscape.

HAUNTOLOGY

Soundwalks offer a means of simultaneously inhabiting multiple times and places, opening portals for alternative histories. Writer and critic Mark Fisher alludes to “time ‘breaking in’ via portals in the landscape, and anachronisms, images, and figures from the past, appearing unbidden” (as cited in Brown, 2017, p. 3). The portals described by Fisher are not opportunities for touristic time travel but rather unsettling evocations of haunted landscapes. They seem ambiguous, arousing feelings of uncertainty regarding where they lead to or from, and whether they offer potential routes of escape or of entrapment. The supposedly dead past bleeds into our present, its inhabitants refusing to depart. Schafer (1994) mourns extinct sounds, which might seem nostalgic but suggests an exhaustion with the contemporary soundscape, and a hint that something may have been missed, worthy of returning to via further *digging*. Fisher (2013) expands on this idea in his writing about hauntological music, describing the melancholic yearning and mourning for an anticipated future that failed to arrive, of which the Pentrich Revolt is a salient example. Like Fisher, the author grew up during the era of what the former calls *popular modernism* in which a progressive post-war cultural landscape in the United Kingdom, supported by a functioning welfare state, offered the hope of a brighter future, only for it to succumb to the hegemonic *new reality* of neoliberal capitalism. According to Fisher (2013, p. 24), the refusal to adjust to “reality” results in feeling “like an outcast on your own time.” To identify with a futile act of resistance such as the one that took place in Derbyshire in 1817 is to acknowledge that political change is only possible through collective action, but also

that attempting to overturn existing power structures, then and now, is almost certain to fail. Whilst on the 14-mile re-enactment walk in June 2017, the author imagined the mixed group of re-enactors, historians, and fellow travelers simply refusing to stop at the IKEA car park where the original march had fallen short, and continuing to Nottingham, from where, joined by legions of fellow revolutionary re-enactors from across the former industrial heartland of the North, boats would be commandeered down the Trent to Newark and onto London to overthrow the present-day government.

For contemporary *outcasts*, the collective memory of events such as the Pentrich revolt, while painful, reclaims the narrative from those who would wish us to simply forget and accept *the way things are*. As the philosopher Jacques Derrida described in *Specters of Marx* (1994, p. 64):

There is today in the world a dominant discourse [...] to the rhythm of a cadenced march, it proclaims: Marx is dead, communism is dead, very dead, and along with it its hopes, its discourse, its theories and its practices. It says: long live capitalism, long live the market, here's to the survival of economic and political liberalism!

EMBODIMENT

Urban anthropologist, Cristina Moretti (2016) describes walking tours as opening “a performative space: a time and place for inhabitants to take on, bend, and respond to the many histories, questions, and meanings that might be associated to particular locales” (p. 78). The author’s soundwalks are designed to engage through the action of walking, and produce embodied knowledge. By providing the audio-visual and spatial score, and leading the group, taking care of pacing and navigation, the author creates the conditions in which participants can have, what Professor of Acoustic Ecology and Sound Art John Levack Drever (2009) describes as “the erstwhile unprecedented luxury of focusing on listening” (p. 2). Periods on the recording in which the soundtrack fades out allow environmental sounds to come to the fore, returning the participant to their own body as they proceed through the land and soundscape. Through its repetitive and rhythmic qualities, walking draws the walker into a reflective state of mind, especially at a slow pace when an elongated perception of time can occur. Harvard Project Zero researcher Shari Tishman (2018) writes that “when people take the time to look slowly and closely at things, they come to discern multiple ways that things are complex” (p. 125). She goes on to describe three types of complexity: concerning systems (parts and interactions), perspectives (connections), and engagement (self-awareness as observer). Giving one’s attention to sounds similarly identifies the elements of the soundscape and their interactions, such as the intricacies or textures of birdsong or traffic noise that often accompany both rural and urban soundwalks. By perspectival complexity, Tishman (2018) means looking from “different physical and conceptual vantage points” (p. 126) which suggests a reflection upon the relative imbalance between birdsong and traffic in each location. Our position as observer/listener occupies the third layer of complexity, in which we become self aware, perhaps in considering our presence concerning the absence of birdsong, or our use of motorized transport to reach our location.

Professor of Political Ethics Thomas Dumm (as cited in Bennett, 2009, p. 5) celebrates the capacity “to be surprised by what we see”, implying the richness of experience that can be derived from focused attention. The capacity to experience at a granular level is not restricted to participants in a soundwalk, but by remaining silent and allowing oneself to be guided, stepping out of everyday concerns, a deeper interaction with one’s surroundings can be achieved.

Artist and professor emeritus of art Karen O’Rourke (2013) writes that “as we move through and immerse ourselves in the world of a soundwalk our full sensory array of hearing, sight, touch, and smell are fully engaged, vision, smell and proprioception as much as listening” (p. 39). Alongside moments of pleasure, through touching, tasting, and hearing, there are likely to be periods of fatigue and frustration, when the body and its weight become an encumbrance, and one might long for the soundwalk to end. Such an experience of ordeal becomes especially poignant when participants walk in the footsteps of the revolutionaries of 1817. Such encounters can invite a productive state of defamiliarization, of experiencing the world differently, described by theorist and artist Simon O’Sullivan (2006) as rupturing “our habitual modes of being and thus in our habitual subjectivities (producing) a cut, a crack. However... the rupturing encounter also contains a moment of affirmation...a way of seeing and thinking this world differently” (p. 1).

In sharing the soundwalk with participants, the author provides earphones that facilitate a full mix of the recorded and live sound following his aleatoric approach. Sound artist Andrea Polli (as cited in Carlyle, 2013) describes headphone listening as akin to “taking over someone’s head”, raising the issue of power within the artist/audience relationship. This is especially true in the Pentrich soundwalks in which field recordings are captured along the route using binaural microphones. This technology exploits the briefest of moments between sound reaching one ear and the other, highly spatialized recordings can be captured. For the listener an intimate relationship is forged with the author/artist through the sound of their breathing and the retracing of their footsteps, effectively staging a re-performance of the recordist’s re-performance of the original revolutionary march.

RE-PERFORMANCE

By walking where our ancestors have lived, worked, and died — particularly when evidence remains in the form of old buildings and elements once familiar to them — we can readily imagine their presence in the landscape. On a soundwalk, we can as it were walk in their footsteps, an activity that could be conceived as a form of pilgrimage. On the rural paths around the village of South Wingfield, tracing field boundaries, footpaths, and bridleways established centuries ago, we can follow the revolutionaries and speculate upon their changing mood, from collective bravado to individual doubt about the likely success of the enterprise, and ultimately, when confronted by armed cavalry, to self preservation.

A further layer to the re-performance of past lives is the author’s own artistic labor. His field recordings, as audio artist and writer Gerald Fiebig (2015) describes, “bearing witness to a recordist’s presence at a certain place and time in history” (p. 14). He walks in others’ footsteps but also his own, treading and re treading the route of the soundwalk while leaving and picking up new traces. By following the route that the revolutionaries took through the Derbyshire

countryside, *Pentrich Rising - South Wingfield* is itself a partial re-performance of what took place in 1817. One of the benefits of working with sound is that, conceived as a form of touch, following the ethos of leaving no trace, it avoids imposing or treading too heavily upon the site.

TEMPORAL SLIPPAGE

The passing of time impacts all aspects of existence and the deceptively simple action of time shifting can draw our attention to human lives and communities as well as those of other life forms with which we share and, in Massey's paradigm, co-construct space. Brown (2017) states:

An imaginarium is opened up on our contemporary world in which, for example, the not dissimilar sounds of traffic and crashing waves might lead to imaginative speculation on the sea reclaiming the city, in its future, its distant past, or some parallel universe (p. 6).



▲ *Figure 5. Soundwalk participants in OpenCity Stockholm.*

Note. Taken by participant Eliza Black.

Soundwalking can encourage us to take huge imaginative leaps into deep time, long before humanity asserted itself on the planet, as well as of a far-distant future when human beings will be long gone.

Soundwalking captures ongoing processes of transformation and brings to the fore the precarious and temporary nature of existence. One cannot re-perform the same soundwalk as both ourselves and our surroundings will have changed. As conscious life forms, humans can struggle to conceive of the changes that take place around and within us. Contrary to a self-perception as a point of relative fixity in a world that is changing around us, the centre of our personal universes, we are subject to the same processes. As Massey (2005) writes “the truth is that you can never simply ‘go back,’ to home or to anywhere else. When you get ‘there’ the place will have moved on just as you yourself will have changed” (p. 124). She goes on to assert that both time and space are “mutually imbricated [. . .] you can’t go back in space-time” (Massey, 2005, p. 125).

Returning to Massey’s proposition that we are situated at the confluence of a multitude of existences, and that space is the product of these meetings — “a simultaneity of stories so far” (2005, p. 9) — each soundwalk is itself a manifestation of such confluences. This reflects the *contingent tableau* described by political theorist and philosopher Jane Bennett (2009), comprising objects, the street, the weather, and participants. Each fortuitous encounter between humans (participants, passers-by), and other existences is unrepeatable, yet serendipity can reliably bring about an occurrence worthy of our attention.



SPACE-TIME



Soundwalking acts as snapshots of an ever-changing land and soundscape. The soundtrack constitutes an archive that preserves a soundscape at a specific moment in time. The act of walking the soundwalk route is an activity reminiscent of the ancient custom of *beating the bounds*, a community ritual performed in parts of England, Wales, and New England in the United States in which boundary markers are re-committed to collective memory by swatting them with tree branches. Memories often resurface when we return to locations in which significant events have taken place. Soundwalks, in which participants may be led away from familiar and predictable paths, offer a juxtaposition of the present with the recent and distant past. Through their recreation in the soundtrack sounds from days, years, and centuries ago re-surface spectrally to combine with the sounds in the present and those of possible futures. Soundwalks also co-construct space through the coming together of participants and other human and non-human agencies. Space becomes place through the meaning-making actions performed by this “particular constellation of social relations” (Massey, 1991, p. 128).

The author’s soundwalks explore and evoke the mundane or traumatic events in particular locales and re-spatialise our perception of them. Within the ever-unfolding meetings of Massey’s ‘stories-so-far’ (2005, p. 9), new permutations inevitably arise, not all of them benign. Janhavi Sharma (2022) in her response to *Pentrich Rising – South Wingfield*, described experiencing a sense of historical continuum:

Thinking about the structures of power today, the need for dissent in the socio political dynamics of contemporary times, made me wonder if anything has even changed, if time has actually even passed. I would look at trees, stones, ruins around me and wonder which of them would have been spectators of these historical events. The work makes you think of landscape in general, and how it passively witnesses the world and its wars.

FINDINGS

The author has described the soundwalk and provided a detailed account of his distinctive methodology through which he hopes to encourage the use of soundwalking by fellow researchers in artistic, sonic, spatial, social-historical, socio-political, environmental disciplines, and beyond.

Soundwalking is a listening exercise as well as an effective means of spatio temporal exploration. Soundwalks provide sensorially rich liminoid experiences that encompass states of immersion and detachment and play with participants' perceptions. Embodied knowledge is generated of the places through which we walk, and of their contested histories, their contemporary circumstances, and of the complexities inherent in our own perception. The soundwalk both creates space and interrogates the points of intersection at which space is produced.

A key element of the author's approach involves the three-part compound score, that incorporates the unpredictable features along the route into soundwalk. The temporal gap, created when sounds are returned to their source locations and are brought into dialogue with the live environment, draws our attention to the processes of change.

The soundwalk chosen as a case study, *Pentrich Rising – South Wingfield*, demonstrates how an event that took place over 200 years ago, can be re-performed in a critique of the present-day context. It also invites us to imagine alternative pasts and potential futures. Through his invocation of the spectre of the failed 1817 revolt, the author draws upon hauntology in considering a future anticipated by popular modernism in the decades following the Second World War that, similarly to the hopes of the Pentrich revolutionaries, albeit less dramatically, failed to arrive.



REFERENCIAS

- Beechbuchanan. (2019). *South Wingfield walk* [Audio]. SoundCloud. <https://soundcloud.com/beechebuchanan/sets/south-wingfield-walk>
- Bennett, J. (2009). *Vibrant Matter*. Duke University Press.
- Brown, A. (2017). Soundwalking: Deep Listening and Spatio-Temporal Montage. *Humanities*, 6(3), 69. <https://doi.org/10.3390/h6030069>
- Cardiff, J. (1999). *Tour: The Missing Voice (Case Study B) — part 3* [Audio]. SoundCloud. <https://soundcloud.com/artangel-2/talk-the-missing-voice-03>
- Carlyle, A. (2013). Andrea Polli. In C. Lane & A. Carlyle (Eds), *In the Field. The Art of Field Recording* (pp. 15-26). Uniformbooks.
- Cocker, E. (2012). Border crossings. Practices for beating the bounds. In A. Hazel & L. Roberts (Eds), *Liminal Landscapes. Travel, Experience and Spaces In-between* (pp. 50-66). Routledge.
- Derrida, J. (1994). *Specters of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International*. Routledge.
- Drever, J. L. (2009). Soundwalking: Aural Excursions of the Everyday. In J. Saunders (Ed.), *The Ashgate Research Companion to Experimental Music* (pp. 163-192). Ashgate.
- Fiebig, G. (2015). The Sonic Witness. On the Political Potential of Field Recordings in Acoustic Art. *Leonardo Music Journal*, 25, 14–16. <https://www.jstor.org/stable/43832522>
- Fisher, M. (2013). *Ghosts of My Life. Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Zero Books.
- Kubisch, C. (2024). *Electrical walks*. Christina Kubisch. <https://christinakubisch.de/electrical-walks>
- LaBelle, B. (2018). *Sonic Agency. Sound and Emergent Forms of Resistance*. Goldsmiths Press.
- Macfarlane, R. (2015, April 15). The eeriness of the English countryside. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/books/2015/apr/10/eeeriness-english-countryside-robert-macfarlane>
- Massey, D. (1991). A Global Sense of Place. *Marxism Today*, 38, 24-29. <https://banmarchive.org.uk/marxism-today/june-1991/a-global-sense-of-place/>
- Massey, D. (2005). *For Space*. Sage.
- Moretti, C. (2016). Walking as a creative ethnographic practice. In D. Elliot & D. Culhane (Eds.), *A Different Kind of Ethnography* (pp. 91-112). Centre for Imaginative Ethnography.
- Oliveros, P. (2024) *Quantum Listening: From Practice to Theory (To Practice Practice)*. Silver Press.
- O'Rourke, K. (2013). *Walking and Mapping. Artists as Cartographers*. The MIT Press.



- O'Sullivan, S. (2006). *Art Encounters Deleuze and Guattari: Thought beyond Representation*. Palgrave Macmillan.
- Pearce, P. L. (2005). *Tourist behaviour: Themes and conceptual schemes*. Channel View Publications.
- The Pentrich and South Wingfield Revolution Group. (n.d.). *The Pentrich Revolution 1817 England's last armed rebellion*. <https://pentrichrevolution.org.uk/index.html>
- Schafer, R. (1994). *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny.
- Schafer, R. (2004). The Music of the Environment. In C. Cox & D. Warner (Eds.), *Audio Culture. Readings in Modern Music* (pp. 54-67). Continuum.
- Stevens, J. (2016). *England's Last Revolution Pentrich 1817*. The Pentrich and South Wingfield Revolution Group.
- Szafrańska, K. (2021). *Notes from the sound walk*. Email to: Andrew Brown, 21 June.
- Tishman, S. (2018). *Slow Looking. The Art and Practice of Learning Through Observation*. Routledge.
- Westerkamp, H. (2007). Soundwalking. In A. Carlyle (Ed.), *Autumn Leaves, Sound and the Environment in Artistic Practice* (pp. 49-65). Double Entendre.



LA METODOLOGÍA CH'IXI EN LA *ANTIPERFORMANCE*: *PALIMPSESTO*

Juliet Pacahuala Mallqui
Sergio Leonardo Marroquin Marroquin

NOTA SOBRE EL AUTOR

Juliet Pacahuala Mallqui 

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Perú.
Correo electrónico: pacahualajuliet@gmail.com

Sergio Leonardo Marroquin Marroquin 

Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, Perú.
Correo electrónico: yeyomarro@gmail.com

Recibido: 15/06/2024

Aceptado: 18/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.005>

RESUMEN

El presente artículo se enfoca en el proceso de la composición escénica del proyecto *Antiperformance: Palimpsesto* a través de lo ch'ixi¹ como metodología performática. Lo ch'ixi hace referencia a la potencia en la contradicción permanente (Rivera Cusicanqui, 2018), lo cual confronta la cosmovisión dicotómica y estática de la tradición occidental colonial. Por esa razón, Rivera Cusicanqui propone la mirada *ch'ixi* como un enfoque que invita al sujeto colonizado a asumir las múltiples contradicciones que habita. En relación con este enfoque de naturaleza anticolonial, se plantea una metodología en las artes escénicas para abordar una performance anticolonial, como *praxis* enfocada en corporalidades que alteran su mirada colonizada. Para ello, el *taypi*² o “espacio ch'ixi” (Rivera Cusicanqui, 2023) se reconoce como indispensable para comprender lo que acontece durante el contacto de las contradicciones perpetuas que detonan la energía crítica necesaria para generar una nueva mirada sensoperceptiva en el movimiento de cada corporalidad; de esta manera, el espacio escénico en la performance anticolonial es comprendido en las lógicas del *taypi*. El objetivo de este artículo es validar la metodología *ch'ixi*³ como paradigma que ata los saberes escénicos occidentales e indígenas, reconociendo su relevancia en los procesos de creación artística y desarrollando nuevas formas de percibir la composición escénica-performática.

Palabras clave: Metodología, *Ch'ixi*, Espacio, *Taypi*, Performance, Anticolonial.

A METODOLOGIA CHI'XI NO ANTIPERFORMANCE: PALIMPSESTO

RESUMO

Este artigo coloca ênfase no processo de composição cênica do projeto *Antiperformance: Palimpsesto* por meio do *ch'ixi*⁴ como metodologia performática. O *ch'ixi* refere-se ao poder em permanente contradição (Rivera Cusicanqui, 2018), confrontando a visão de mundo dicotômica e estática da tradição ocidental colonial. Por esse motivo, Rivera Cusicanqui propõe o olhar *Ch'ixi* como uma abordagem que convida o sujeito colonizado a assumir as múltiplas contradições que habita. Em relação a essa abordagem de natureza anticolonial, propõe-se uma metodologia nas artes cênicas para abordar uma performance anticolonial, como uma práxis focada em corporeidades que alteram seu olhar colonizado. Para isso, o *taypi*⁵ ou “es-

- 1 Este concepto aymara es una metáfora conceptual para designar un color resultado de puntos negros y blancos en yuxtaposición que de lejos se ve gris, como si fuera un tercer color que no es ni negro, ni blanco, pero está hecho de la contradicción de dos colores. Esa contradicción es la que desarrolla su potencia (Rivera Cusicanqui, 2018). Esta metáfora es invocada por la autora para cuestionar o interrogar el concepto de mestizaje absoluto que pretende unificar los contrarios a través de la síntesis que hibrida y anula (sesga) la totalidad de las partes.
- 2 Este hace referencia a “la zona de contacto (...) de una estructura de opuestos complementarios. Ahí se entrelazan la teoría con la práctica” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302), lo cual permite el entretreído de los opuestos sin fusionarse ni hibridarse.
- 3 Tras el encuentro con las lógicas de composición no-binarias ni recolonizadoras en la mirada *ch'ixi* que propone Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la Imagen* (2023), se cursó la Cátedra Libre donde se conoce, enfoca y organiza una metodología *ch'ixi* para la composición de una performance con *episteme* anticolonial que recuerda el valor escénico, estético y cultural de las tradiciones y manifestaciones de resistencia anticolonial.
- 4 Esse conceito aimará é uma metáfora conceitual designada como uma cor resultante de pontos pretos e brancos em justaposição que, de longe, parece cinza, como se fosse uma terceira cor que não é preta nem branca, mas é feita da contradição de duas cores. Essa contradição é o que desenvolve sua potência (Rivera Cusicanqui, 2018). Esta metáfora é invocada pelo autor para minar o conceito de miscigenação absoluta que pretende unificar os opostos por meio da síntese que hibridiza e anula (enviesa) a totalidade das partes.
- 5 Ele se refere à “zona de contato (...) de uma estrutura de opostos complementares. Ali, teoria e prática se entrelaçam” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302) e permitem o entrelaçamento de opostos sem fusão ou hibridização.

paço ch'ixi” (Rivera, 2023) é reconhecido como indispensável para entender o que acontece durante o contato de contradições perpétuas que detonam a energia crítica necessária para um novo olhar sensório-perceptivo no movimento de cada corporalidade, dessa forma o espaço cênico na performance anticolonial é entendido nas lógicas do taypi. O objetivo deste artigo é validar a metodologia ch'ixi⁶ como um paradigma que relaciona o conhecimento cênico ocidental e indígena, reconhecendo sua relevância nos processos de criação artística ao desenvolver novas formas de percepção da composição cênico-performática.

Palavras-chave: Ch'ixi, Metodologia, Espaço, Taypi, Performance, Anticolonial.

THE CH'IXI METHODOLOGY IN ANTIPERFORMANCE: PALIMPSEST

ABSTRACT

This article focuses on the process of the scenic composition of the project *Antiperformance: Palimpsest* through the ch'ixi⁷ as a performative methodology. The ch'ixi refers to the power in permanent contradiction (Rivera, 2018) confronting the dichotomous and static worldview of the colonial western tradition. For this reason, Rivera Cusicanqui proposes the ch'ixi gaze as an approach that invites the colonized subject to assume the multiple contradictions he/she inhabits. In relation to this anticolonial approach, a methodology is proposed in the performing arts to approach an anticolonial performance, as a praxis focused on corporealities that alter their colonized gaze. For this, the taypi⁸ or “ch'ixi space” (Rivera Cusicanqui, 2023) is recognized as indispensable to understand what happens during the contact of perpetual contradictions that detonate the critical energy necessary for a new sensoperceptive gaze in the movement of each corporeality, in this way the scenic space in the anticolonial performance is understood in the logics of the taypi. The objective of this article is to validate the ch'ixi methodology⁹ as a paradigm that links western and indigenous scenic knowledge, recognizing its relevance in the processes of artistic creation, developing new ways of perceiving the scenic-performance composition.

Keywords: Ch'ixi, Methodology, Space, Taypi, Performance, Anticolonial.

6 Seguindo o encontro de lógicas de composição não binárias e não colonizadoras no olhar Ch'ixi proposto por Silvia Rivera Cusicanqui em *Sociology of the Image* (2023), a Cátedra Libre é estudada, onde uma metodologia Ch'ixi para a composição de uma performance com uma episteme anticolonial é conhecida, abordada e organizada, lembrando o valor cênico, estético e cultural das tradições/manifestações de resistência anticolonial.

7 This Aymara concept is a conceptual metaphor designated to a color resulting from black and white dots in juxtaposition that from afar looks gray, as if it were a third color that is neither black nor white, but is made of the contradiction of two colors. That contradiction is what develops its potency (Rivera Cusicanqui, 2018). This metaphor is invoked by the author to undermine the concept of absolute miscegenation that pretends to unify the opposites through the synthesis that hybridizes and annuls (biases) the totality of the parts.

8 It refers to “the contact zone (...) of a structure of complementary opposites. There, theory and practice intertwine” (Rivera Cusicanqui, 2023, p. 302) and allow the interweaving of opposites without merging or hybridizing.

9 After the encounter of non-binary and non-colonizing logics of composition in the ch'ixi gaze proposed by Silvia Rivera Cusicanqui in *Sociology of the Image* (2023), the Cátedra Libre is studied, where a ch'ixi methodology for the composition of a performance with an anticolonial episteme is known, focused and organized, recalling the scenic, aesthetic and cultural value of traditions/manifestations of anticolonial resistance.

INTRODUCCIÓN

La investigación en los centros superiores de formación escénica impulsa encuentros y reflexiones artístico-académicas para generar inquietudes en torno a los retos del investigador-creador como sujeto (respecto a su ser y su estar en el mundo) y de la práctica artística como investigación (que repiensa y trastoca la noción tradicional académico-científica de producción de conocimiento); estas dos premisas pueden llegar a dialogar con las formas posdramáticas y liminales de hacer arte escénico. A partir de estas cuestiones, se motiva la generación de alternativas espaciotemporales de recuperación y revalidación de saberes propios que propicien la gestión de una autonomía epistémica y posibiliten procesos de autonomía ontológica, los cuales permitan dar cuenta de la realidad compleja, mixta y abigarrada para asumir el habitar la crisis.

Es por ello que se decide compartir en este artículo los hallazgos más relevantes de la *performance* anticolonial o *antiperformance*¹⁰ de *Antiperformance: Palimpsesto*, una investigación teórico-práctica para nuestra tesis de titulación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD). Remirar el proceso en perspectiva permite validar la pertinencia de la metodología utilizada como un punto de partida productivo para futuras investigaciones y creaciones escénicas necesarias para culturas en resistencia. En este artículo se analizan las dos fuentes principales de esta investigación: la mirada *ch'ixi* de Silvia Rivera Cusicanqui y el tiempo espiralado de Leda Martins, a partir de los cuales se perfila la metodología *ch'ixi* para la investigación escénica, que valida la corporalidad colonizada como generadora de saberes, posibilitadora de una alteración ontológica que opera como una resistencia anticolonial.

Posteriormente, se comparte la composición performática a partir de la dramaturgia de *Médée Kali* de Laurent Gaudé, por ser esta un disparador creativo anticolonial, que revalida y resemantiza críticamente el imaginario de los arquetipos femeninos marginados por el pensamiento occidental. También se comparte la ruta de creación de las premisas o tejidos compositivos que estructuran a *Antiperformance: Palimpsesto*. Al final, se precisan algunas aproximaciones que permiten pensar y reimaginar el palimpsesto desde una lógica del *taypi* como espacio social para la memoria.

METODOLOGÍA

Esta investigación es cualitativa porque analiza variables de investigación que confluyen en el campo de la creación escénica. Desde lo metodológico, esta investigación propone una revisión de los aspectos teóricos vinculados a la producción de saberes, es decir, del contexto epistemológico y ontológico desde los cuales se genera el conocimiento teórico y artístico en las artes escénicas. La mirada *ch'ixi* es pertinente para valorizar y equiparar saberes provenientes de distintas cosmovisiones, tanto occidental como no occidentales. Además, esta se propone como un referente metodológico y estético para futuras investigaciones performáticas que respondan al contexto colonizado-colonizador.

10 Se denomina en esta investigación a la *antiperformance* como una *performance* de perspectiva anticolonial, por ser esta una crítica a la lógica colonial presente en el arte de la *performance*, validando prácticas con saberes no occidentales. El objetivo de la *antiperformance* es desestabilizar la seguridad óptica colonial a través de prácticas corporales que permitan fallas ontológicas, para así lograr la resubjetivación de experiencias que construyen la identidad de colonizado-colonizador.

MIRADA CH'IXI: LA DIALÉCTICA SIN SÍNTESIS

Esta propuesta de investigación parte de una mirada sobre los cuerpos de los *performers* e investigadores que valida las percepciones propias frente a los constructos coloniales occidentales impuestos en la realidad contemporánea, lo cual nos permite reflexionar sobre los posibles procesos de resubjetivación o restauración frente a esta escisión colonial. Este primer impulso investigativo se afirmó en la idea de “pensar desde el chuyma” (Rivera Cusicanqui, 2018) o pensar desde las entrañas; un concepto que permite la resistencia anticolonial frente a las prácticas colonizadoras. Estas prácticas anticoloniales de sensopercepción individuales y colectivas validan la dualidad colonizado-colonizador en cada individuo, junto a las contradicciones, dicotomías y encuentros que la crisis colonial actual produce.

Silvia Rivera Cusicanqui plantea una política anticolonial de la mirada desde la condición subalterna y la condición mestiza, como un margen fuera de lo occidental colonial desde el cual se puede pensar, y destaca la visión ontológica aymara cuya esencia se muestra en el término *ch'ixi*, que refiere a algo que no es y es a la vez, conjugando los opuestos sin que estos se mezclen o anulen. Esta ontología no se basa en la lógica del sujeto-objeto, característica de la cosmovisión occidental, sino en la lógica de la diferencia- semejanza, que posibilita otra forma de ser-saber al replantear la concepción del humano, lo que permite superar la colonización occidental sobre los cuerpos y la producción de conocimientos basada en esta. Este cambio de concepción ontológica acoge y problematiza las contradicciones, paradojas,aporías y enfrentamientos que surgen en respuesta a lo colonial, por lo que la mirada *ch'ixi* es un constructo que permite una dialéctica de diversidades y contradicciones sin que sea imperativa una síntesis.

Al asumir una mirada *ch'ixi*, es posible actuar libremente desde los márgenes; esto es denominado como “astucia de la subalternidad” por Rivera Cusicanqui (2018), en referencia a los actos de resistencia que validan lo *ch'ixi* como una opción alternativa a las lógicas coloniales occidentales. Por ejemplo, se considera de manera hegemónica al mestizaje y al sincretismo como resultados de un proceso colonial que borra, cambia y coloniza las prácticas, sentidos y cosmovisiones del colonizado. La mirada *ch'ixi* evidencia que esos procesos no existieron como tal; esto es, que el mestizaje o sincretismo es una visión errada que no contempla la astucia del colonizado ante esas situaciones de colonización.

Distintos ritos o formas de resistencia han sabido pasar desapercibidos ante el ojo colonizador y, de esa manera, se han mantenido vivos en las sociedades, confundándose astutamente en danzas, folclor y demás términos con los que la cultura hegemónica trató de aprehenderlos. Es importante también destacar a este respecto a las personalidades que han encarnado esa astucia de lo *ch'ixi* y han podido generar una resistencia anticolonial. El amauta José María Arguedas, por ejemplo, encarnó en su propia vida lo *ch'ixi* y aprovechó astutamente su conexión a ambos mundos para ser un puente de resistencia. Su producción literaria, etnográfica y musical dan muestra de ello. Internacionalmente, destaca también el caso de Brother Ernie, indio lakota que se desarrolló en la cultura *hip-hop* de Nueva York de fines de siglo XX, transitando por ambos mundos, sin dejar de ser indio y hip-hoper en simultáneo. Muchos ejemplos serían necesarios para demostrar que esta astucia de la subalternidad representa una resistencia a lo colonial, gracias al fluir de la multiplicidad de dimensiones que otorga la mirada *ch'ixi*, y que permite al mismo tiempo alterar y resquebrajar las lógicas estáticas que lo occidental y lo colonial imponen para determinar la realidad.

MIRADA CH'IXI COMO PRAXIS ANTICOLONIAL

Tomando la mirada *ch'ixi* como una perspectiva desde la cual seguir la investigación, cursamos en el verano de 2024, en la ciudad de La Paz, la Cátedra Libre¹¹ de Silvia Rivera Cusicanqui, para conocer cómo se aborda esta metodología durante las clases y la convivencia en el Tambo Colectivx¹². Durante esta cátedra, titulada *Pensar y Habitar la Crisis*, se desarrolló de manera práctica un proceso híbrido de generación de saberes tanto individual como grupal que buscó hacer consciente los mecanismos colonizadores presentes, posibilitando después su resubjetivación, a través de un proceso de cuatro fases:

1. La serendipia: es el proceso corporal de apertura a la sensopercepción, comprendida como un proceso de encuentros fortuitos. Esta casualidad se entiende como intuición, si se comprende las múltiples dimensiones de cada ser operando de manera que, racionalmente, no se pueda aprehender. Estas serendipias son rastros de memorias o interrelaciones presentes en el contexto espaciotemporal que aún no se han hecho conscientes, en los cuales la información puede ser abundante o inesperada. En otras palabras, es una apertura a lógicas no occidentales ni coloniales, con las cuales cada corporalidad convive, y por las cuales desarrollan mecanismos de defensa como la duda, la procrastinación, la crisis, etc.

2. La turbulencia: la apertura a otras lógicas trae consigo la crisis. Al transitar otra lógica distinta a la occidental, se puede ver en perspectiva y estudiar mejor cómo esta lógica performa¹³ en cada cuerpo. En esta etapa, resulta asequible entender los procesos de colonialismo, globalización, colonialismo interno y violencia que se transitan. Esta turbulencia permite ver y apreciar en mejor medida el contexto situacional concreto en el que cada sujeto colonizado se encuentra.

3. El palimpsesto: es una perspectiva temporal y dimensional desde la que se reconocen rastros de memorias no validadas por la colonialidad, pero que aún permanecen latentes en cada corporalidad. Esto permite entender la multiplicidad de relatos que dinámicamente se alimentan y cuestionan sin anularse ni jerarquizarse.

4. La constelación: en esta fase se constela, lo cual hace referencia a relacionar o vincular referentes encontrados durante la fase del palimpsesto. En este proceso abierto se busca el diálogo social porque allí la resubjetivación tiene la posibilidad de concretarse.

Este proceso de cuatro etapas solo puede ser contenido desde la lógica del *taypi*, para que no quede incompleto y pueda *acuerparse* en el espacio-tiempo concreto. La palabra *taypi* refiere al “centro del mundo”, zona de encuentro donde conviven las diferencias:

- 11 Propuesta anticolonial de descolonización del saber donde se imparten Sociología de la Imagen y diferentes cursos, que organiza la Colectiva Ch'ixi.
- 12 Nosotros formamos parte de la Cátedra Libre 2024 en La Paz, Bolivia, conviviendo en comunidad temporal con investigadores interdisciplinarios vinculados al arte. En el espacio autogestionado por la Colectiva Ch'ixi desarrollamos prácticas comunitarias para repensar la condición colonial actual.
- 13 Intervienen, modifican el comportamiento, la subjetividad y objetividad propia del sujeto colonizado-colonizador.

[Este] une el mundo material y espiritual y (...) genera cambio e incertidumbre, es el espacio donde la transformación de lo existente en la acción colectiva se hace posible. La localización del par complementario en medio de la oposición de las fuerzas materiales y espirituales nos daría pistas sobre la relación de la vida humana en relación al equilibrio-desequilibrio del cosmos. (Leiva, 2015, p. 115-116)

La característica más reveladora del *taypi* es su dependencia al sujeto, siendo el *taypi* una referencia para el sujeto tanto como el sujeto es un generador de su *taypi*, lo cual remarca el comportamiento aymara de la práctica del espacio en múltiples dimensiones. Es por ello que el *taypi* funciona como espacio concebido, espacio del subconsciente, espacio de representación y espacio de equilibrio. El telar ritual compuesto por cuatro planos unidos en un centro que se utiliza espiritualmente en el mundo aymara también es llamado *taypi*; más que una representación inerte del *taypi*, se trata de una astucia que permite generar múltiples diálogos de complementariedad y yuxtaposición, haciendo que un solo telar comprenda de manera *ch'ixi* al *taypi* en sus múltiples posibilidades. El espacio físico del Tambo Colectivx, con su centro en el aula de usos múltiples, posibilita un *taypi* ritual donde confluyen las diferencias y semejanzas (personas, ideologías, hábitos, prácticas, cuerpos, etc.) que transitan la praxis anticolonial *ch'ixi* durante el proceso de la misma. Una vez terminada la cátedra, el espacio físico ya no configura el *taypi* como tal, pero mantiene la memoria de manera evocativa, funcionando como una semilla u ofrenda para futuros *taypi*, entendiendo que cada *taypi* proviene de varios anteriores y precede a muchos otros dentro del devenir de la práctica humana de “hacer el espacio”.

PERFORMANCE ANTICOLONIAL = ANTIPERFORMANCE, PARA LA VALIDACIÓN DE SABERES DE LÓGICA NO OCCIDENTAL

Este primer concepto, que es también una metodología, da lugar a cuestionamientos sobre la corporalidad y su relación con la creación escénica, así como a cuestionamientos sobre cómo esta creación escénica es también una generación de saberes desde lo corporal; por tanto, también puede ser orientado desde una mirada *ch'ixi*, lo que llevaría a una revisión crítica sobre el arte escénico. En este punto podemos aproximarnos a la *performance art*, cuyo desarrollo ha estado marcado por una tendencia indisciplinar, debido a su complejidad que resiste a ser definida desde los enfoques hegemónicos occidentales. Para Diana Taylor, esta “[n]o se podría estudiar dentro de las formaciones disciplinarias establecidas” (Taylor y Fuentes, 2011, p. 13), ya que, desde su nacimiento, plantea rupturas con respecto a las tradiciones tanto académicas como artísticas. Antonio Prieto (Hemispheric Institute, 2019), para ahondar en los detonadores de la perspectiva “anti o post disciplinaria” característica de la *performance*, desarrolla metafóricamente una “anti-definición” de este arte, nombrándolo “esponja mutante”. Este término busca aludir al carácter de la *performance* como una manifestación ruidosa que busca resistirse a las dinámicas de poder en las que se encuentra inmersa. Esta actitud crítica de la *performance* hacia los paradigmas contemporáneos del mundo occidental tiene afinidad con una mirada *ch'ixi* anticolonial; por lo tanto, permite o posibilita otras prácticas deslegitimadas o subalternas respecto a los centros de poder “eurocentrados” que son de interés para esta investigación.

Desde esta apertura multidisciplinar que generan las prácticas performáticas, podemos identificar acercamientos esenciales desde lo no occidental, como el carácter ritual con el cual el *performer* toma una corporalidad liminal que posibilita este acontecimiento ritual. En las culturas amerindias, esta acción era asumida por el chamán para cruzar las fronteras de los sueños, del género, la locura y la brujería de manera responsable; en caso contrario, podría perderse por el camino. Según el antropólogo Theo Mercer (INAH TV, 2016), los chamanes son personas que desde siempre han practicado la hibridación, complejizándola, y entrenando en rituales que afectan sus relaciones de convivio desde su corporalidad. En este sentido, tienen como eje el control sobre la voluntad corpórea y no sobre la acumulación de poder o habilidades espectaculares.

El antropólogo Luis Castro Ramírez (2010) identifica distintos rituales afroamericanos de carácter performático en los cuales el trance y la posesión ritual son estados de reintegración de diversas dimensiones e identidades del ser (santos yorubas) en la corporalidad. En diálogo con estas ideas, Sergio Marroquín (Trama Mutua, 2022) propone que, en el *taki-onkoy* andino, el trance y la posesión tienen como objetivo desestabilizar la seguridad óptica de la identidad colonizada, para confrontar y explorar otras lógicas a través de su relación con distintas realidades en la multiplicidad de identidades de la cosmovisión andina. Según este, las dolencias o afecciones que puede sufrir una persona provienen de las cosmovisiones o estigmas traídos por el dios europeo que se busca exorcizar, por lo que, de manera posterior al trance del *taki-onkoy*, el ejecutante restaura su identidad antes de que fuera afectada por la desacreditación colonial. Así, podemos identificar que las tradiciones no-occidentales aportan al estudio de la *performance* porque contemplan lógicas distintas (chamanismo, mística, metafísica) que generan un encuentro entre el campo artístico, el científico y el empírico de una manera convergente, que no invalida la naturaleza de ninguna.

El punto central de la *performance*, según estas tradiciones, es el fenómeno de la corporalidad: una corporalidad en percepción que disloca la lógica racional y permite dialogar con otras lógicas insertas en el arte y en las culturas no occidentales. Desde esta perspectiva, podemos definir algunas características fundamentales que permiten recuperar la *performance* de su acción recolonizadora, es decir, delimitar una *performance* anticolonial. Dentro de nuestra revisión de los estudios sobre la *performance*, resaltamos la investigación de Leda Martins (2021), ya que aborda la *performance* desde una mirada que confronta la *episteme* occidental. En primer lugar, esta descoloniza el pensamiento occidental al posicionar a África como continente pensante; de igual manera, disloca la palabra occidental, sacándola de la dimensión racional e inscribiéndola en la corporalidad, en relación a la memoria y el tiempo. Principalmente, esta propone una ruptura del tiempo como occidentalmente se concibe, al acuñar el término “tiempo en espiral”: un tiempo que dialoga con el pasado, presente y futuro, y que no está establecido, sino que está en movimiento indefinido. Leda Martins valida las prácticas comunitarias de diversas etnias africanas en América, que desde su cosmovisión generan prácticas performativas que celebran el cuerpo como lugar de memoria, y desde las cuales se concibe el tiempo en espiral. Su propuesta performática del tiempo en espiral permite un cambio ontológico al centrar la experiencia del tiempo en el cuerpo, donde este, a través de movimientos, dialoga y se sincroniza con el presente, pasado y futuro. Tomando la perspectiva *ch'ixi* y la *performance* según Leda Martins como referentes en esta investigación, formulamos una metodología *ch'ixi* orientada a la creación escénica.



METODOLOGÍA CH'IXI

Tomando la *praxis* anticolonial de la metodología *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui, es posible profundizar en la lógica del palimpsesto, la cual es sensible a investigaciones concretas sobre la corporalidad como materialidad en escena (tiempo-espacio, sonoridad, iluminación, etc.), y en el *taypi* como contenedor de las posibilidades espaciotemporales escénicas dentro de la mirada *ch'ixi*, que permite descolonizar la concepción de representación artística en las artes escénicas. Para la composición de *Antiperformance: Palimpsesto*, se decidió establecer un proceso antiperformático conformado por cinco tejidos concéntricos.

El primer tejido investigó las posibilidades estéticas compositivas del palimpsesto. Los antiguos griegos utilizaron el término *παλίμψηστον* (palimpsesto) para referirse a lo “grabado de nuevo”, por lo cual “solemos denominar «palimpsestos» a los códices escritos sobre folios de pergamino cuya primera escritura se elimina mediante lavado o raspado para poder transcribir sobre ese mismo pergamino un segundo texto” (Prosperi, 2016, p. 218). Este proceso deja en las superficies donde se escribe una sutil pero visible huella de sus múltiples intervenciones. El palimpsesto solo se revela ante la mirada analítica del observador puesto que, mientras no se ponga atención a los rastros de lo que se ha pretendido borrar, no se reconocerá la presencia de múltiples relatos en una misma materialidad. De este modo, la observación posibilita el ejercicio político de hacer memoria para dar validez y afirmación a lo perdido u olvidado, recordándolo. Tras lo expuesto, se comprende que el potencial artístico y estético del palimpsesto en la alteración antiperformática reside en sus posibilidades concretas de composición escénica desde una lógica anticolonial. El dramaturgo uruguayo Santiago Sanguinetti teoriza su obra dramática como un “palimpsesto ideológico” y la define como:

una intuición poética y un procedimiento estético de montaje que genera una oportunidad para la apertura semántica y para la des-automatización perceptiva a través de la convivencia de lo sublime y de lo espurio. Presentando un argumento semántico y su contraargumento referencial, en una suerte de palimpsesto ideológicamente incómodo, se logra ampliar y defender por partes las opciones de discusión, instalando así un debate serio, un cruce argumental maduro y no lineal, anticipado o guiado. (Hopkins, 2016, p. 3)

De esta manera, se rompe la lógica del sujeto-objeto, debido a que la “transtextualidad” refiere a relaciones textuales que trascienden estos límites, los dialogan y los asumen dentro de la creación como una perspectiva multidimensional. Desde la labor “palimpséstica” en la *antiperformance*, se propone que, una vez entendida la situación actual, se puede transitar dimensionalmente con el objetivo de asimilar los rastros de memoria en las múltiples informaciones, aunque estas se piensen incompletas, olvidadas o bloqueadas en la corporalidad de los *performers*. Con ello, se reconoce la multiplicidad de relatos que dinámicamente se alimentan y se cuestionan.

Para el segundo tejido, se escogió como disparador creativo la dramaturgia de *Médée Kali* (2003) de Laurent Gaudé, un novelista, cuentista y dramaturgo de referencia para la dramaturgia francesa contemporánea. Influenciado por los mitos que guardan los temas trascendentales de la humanidad, él investiga en su dramaturgia la permanencia de los mitos como flujos vitales en la vida moderna contemporánea. Sus personajes principales suelen ser arquetipos míticos convertidos en personajes contemporáneos, que exploran las situaciones cotidianas

de los grandes héroes en contextos extraordinarios. En *Médée Kali* se resignifica la tragedia *Medea* de Eurípides, hibridándola con el mito de la deidad hindú Kali, constituyendo un poema escénico estructurado en nueve cantos en el cual la protagonista relata su ruta itinerante. El resumen del libro indica que

Ella mató a sus hijos. Ha pasado el tiempo, pero la idea de que sus hijos descansan en suelo griego le resulta insoportable. Regresa a la tumba de sus hijos para sacarlos y completar su venganza, pero un hombre desconocido la sigue cuidadosamente. A ella le gusta su presencia, siente que pronto estará a su merced ¿Será este extraño su próximo amante o el más feroz de sus enemigos? Ella nunca ha podido resistirse a la belleza de los hombres. (Gaudé, 2003)

En la traducción al castellano de María Silvina Delbueno (2022) se reconoce la presencia del mito de Medusa, la monstruosidad mítica que petrifica a los hombres, por la presencia tácita de Perseo, el hombre sigiloso que la persigue. En *El Palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: "Médée Kali" de Laurent Gaudé (2014)* esta autora interpreta que Gaudé hace un palimpsesto con los mitos para que tengan un carácter contemporáneo y resemantizado. En esta relectura, los personajes míticos tienen como punto de encuentro la marginación en el arquetipo femenino del pensamiento occidental; debido al palimpsesto, sus características amorales se potencian mutuamente en el universo mítico, reprimidas y catalogadas como una "monstruosidad" por la sociedad contemporánea de pensamiento occidental que las castiga, culpa e invalida. Para Giorgi (2009), lo monstruoso emerge debido a que su corporalidad transgrede lo normado y trastoca sus modos de subjetivación; lo monstruoso emerge como una categoría de inteligibilidad. Así, lo monstruoso, luego de consolidar su doble transgresión al pacto cívico-natural, se reconoce como "un cuerpo que no cumple con la norma, viola tanto las leyes jurídicas como las naturales" (Foucault, 2011, p. 67) demandando con ello nuevas formas de ser incluido a través de nuevos formatos legales que se adapten a su particularidad. En ese sentido, una corporalidad monstruosa que combina lo prohibido e imposible es el límite que puede desencadenar el derrumbe de la ley, y es también la excepción ubicada a los extremos de lo normado. Para analizar la monstruosidad de los personajes en esta obra, tomamos la investigación de Courtine (2006), en la que se reconoce que es en el plano fisiológico y simbólico en el que se configuran rasgos corporales que constituyen subjetividades y procesos identitarios signados por el negativo valor de lo que "no debería haber sido", pero que, paradójicamente, se encarna y es. Esta noción está sujeta a la particularidad que atraviesa el palimpsesto de los personajes míticos en la obra de *Médée Kali*: Medea, Kali y Medusa, cada uno de manera individual.

• **Medea (El delito):** Media viene marcada por el oxímoron de madre protectora y filicida. La ambigüedad de su comportamiento equilibra la rabia y el amor maternal en su búsqueda de justicia frente al abuso de poder, del cual decide liberar a sus hijos mediante su asesinato. Por ello, es catalogada por el pensamiento occidental como una madre monstruosa, marcada por el delito de asesinar a sus hijos.

• **Kali (La destrucción y el desborde):** Kali se encuentra fuera de los márgenes de la educación por ser percibida como una amenaza al camino hacia la civilización. Por ello, se la cataloga como salvaje. La mente occidental teme lo que representa Kali, el arquetipo de la mujer salvaje que no teme al desborde de la sexualidad y la destrucción.

• **Medusa (La pestilencia):** Medusa personifica la monstruosidad más negada para occidente porque con ella no hay posibilidad de diálogo. En ese sentido, es una amenaza por conocer y guardar la memoria que el pensamiento occidental deslegitima.

La dramaturgia de *Médée Kali* concluye con un retorno múltiple, en el que estas tres mujeres míticas redimensionan sus mitos sin modificar su destino. Sin explicar sus motivos o expresar arrepentimientos, ellas realizan prácticas para las purificaciones correspondientes de su cultura, para así continuar con la integración placentera de su muerte que sublima su dignidad salvaje, cumpliendo lo que Campbell (2020) menciona como el último paso del viaje mítico del héroe: el dominio de los mundos. Se comprende así el retorno como eje indispensable para la resubjetivación de lo monstruoso. Desde la lógica *ch'ixi* (semejanza-diferencia) se perciben diversas semejanzas con la dramaturgia de Gaudé, por ser crítica a los paradigmas occidentales y a las figuras de poder patriarcal-occidental, con miras a una reivindicación de lo marginal.

Proponemos que la postura crítica en *Médée Kali* se alinea con la mirada *ch'ixi* de Rivera Cusicanqui, que propone “deconstruir la dicotomía entre occidente y no occidente (...) también es dicotómica la posición inversa (Indigenocentrista) que pretende indianizar sociedades, porque en ella está implícito el reconocimiento de que el indio y no-indio son realidades antagónicas e irreconciliables” (Mazorco, 2010, p. 70). Por lo tanto, esta investigación escénica no busca replicar la lógica excluyente colonial, sino aprender del potencial en los saberes occidentales como el que muestra *Médée Kali*, donde a través de arquetipos se revelan memorias históricas de resistencia que encarnan algunas figuras mitológicas de tradición occidental y oriental. Estas generan fisuras en lo dicotómico para abrirse a múltiples visiones de la realidad.

El tercer tejido se orientó a la composición de la corporalidad escénica necesaria para el espacio-tiempo escénico; para ello, la atención se bifurcó tanto hacia los materiales de composición antiperformática como hacia los materiales de composición espaciotemporales. La composición antiperformática surgió de la investigación sensible sobre estímulos externos (relatos, anécdotas, familiares, experiencias personales, fotografías personales, etc.), que tuvo por intención identificar corporalmente acciones, gestos o movimientos en la corporalidad de los *performers*-investigadores que determinan sus roles e identidades. Después, este material se organizó en la construcción histórica o ficcional de un acontecimiento crucial que condensara la herida o crisis colonial, acumulada en cada cuerpo-memoria. A través de la exploración performática de este hito, el trabajo se tornó esencial, dejando de lado material superfluo, poco trascendente o confuso, a fin de recopilar rastros o huellas constantes en la memoria corporal. Estos gestos corporales son rastros de posturas, movimientos, sonidos, etc., que componen la corporalidad de cada *performer* en la dramaturgia de *Antiperformance: Palimpsesto*. En paralelo, se inició la investigación corporal sobre Médée Kali, personaje de la obra dramática *Médée Kali* (Gaudé, 2003), con un foco en las energías arquetípicas del inconsciente colectivo humano; es decir, en las posibilidades de un fondo poético común, humano, que sea útil como un punto de partida externo que posibilite, desde la corporalidad de los *performers*, transiciones, diálogos, tensiones y finalmente “fallas” tanto a nivel corporal como estético. Se seleccionó fragmentos de la dramaturgia de Gaudé que hacen referencia a las dos monstruosidades. Posteriormente, se realizaron ejercicios corporales enmarcados en metodologías performáticas de danza contemporánea. Esta improvisación en danza permitió ubicar o definir tópicos de movimiento como puntos de partida para una búsqueda corporal orgánica, a través de la fluidez de imágenes y movimientos para dar lugar a una danza ins-

tintiva-intuitiva. De igual manera, se utilizaron metodologías performáticas de danza butoh, con la que se logró una exploración de signos y movimientos ocultos, no estéticos, para dar espacio creativo a la información sensible marginada y olvidada, mediante la ejecución de esta danza de la sombra. De esta manera, se logró “acuerpar” o identificar estos arquetipos en la composición de movimientos con los gestos corporales de cada *performer*. Se tomó como referencia el trance y la posesión desde una perspectiva no occidental, presente en distintas danzas y prácticas corporales de diversas culturas como la yoruba, aymara, quechua, etc., que los comprenden como una ruta a través del movimiento que posibilita la adopción de lógicas o energías consideradas como “ajenas”. Así, se trazó el objetivo de componer una danza que permita a los *performers* “acuerpar” los tópicos de lo malo, lo extraño y lo oculto, para que cada corporalidad habite estos arquetipos a la manera metafórica de “ser poseídos” por los personajes míticos. Estos tópicos debieron desarrollarse a través de gestos corporales, al reconocer la pertinencia de generar una danza de las monstruosidades para consolidar la composición antiperformática palimpséstica. Por otro lado, respecto a los materiales de composición espaciotemporal, se buscó utilizar los soportes de la escena tradicional, el espacio-tiempo, ampliando estos conceptos más allá de la física tradicional cartesiana, la cual los comprende como reducciones geométricas continuas y homogéneas. Para comprender estos soportes desde un acercamiento más acorde a la experiencia humana teatral, Leda Martins en *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela* (2021) habla del “tiempo en espiral” como una dimensión que hibrida pasado-presente-futuro y en la cual las acciones que se realizan trascienden el presente, vinculando y transformando tanto el pasado como el futuro. Esto dialoga y se potencia con el concepto-metáfora aymara del *taypi*, una dimensión estable con la capacidad de ser un pliegue espaciotemporal. A manera de espacio ritual, este ofrece nuevas posibilidades de habitar dimensiones espaciotemporales, ya que funciona como un referente, o hito, que ordena y vincula a la persona con la realidad. De ahí su potencia en la concepción de mundo para los aymaras, quienes consideran al *taypi* como “centro del mundo para uno mismo”. Por ello, se decidió habitar el espacio-tiempo performático bajo las lógicas del *taypi*, o espacio *ch'ixi*, puesto que permite abrir un pliegue o un acontecimiento ontológico en el espacio-tiempo escénico de manera ritual.

El cuarto tejido antiperformático se enfocó en la estructura compositiva del palimpsesto, para alcanzar desde la *antiperformance* la falla ontológica en las corporalidades que lleve a la alteración identitaria. Debido a que esta *antiperformance* se origina en muchos materiales sensibles, se consideró pertinente tomar como referencia el montaje del tráiler cinematográfico para las estrategias de composición, ya que este mantiene su propia lógica narrativa de manera independiente del largometraje, del cual selecciona fragmentos, sensaciones o aspectos para conformar su cuerpo. Además, el tráiler cinematográfico tiene como propósito transmitir información de manera parcial, incompleta o difusa, lo que permite que el espectador haga el ejercicio creativo de completar, imaginar y empatizar con base en los sentidos y las sensaciones percibidas. Sin embargo, el tráiler puede entenderse desde la lógica compositiva del *collage* o la fragmentación sostenida por una visión dicotómica (el todo y las partes), que comprende una dinámica de ensamblaje que posibilita distintas lecturas, pero que se da desde esta perspectiva binaria. El palimpsesto como ensamblaje supera las dicotomías al sugerir la coexistencia de entidades múltiples y dialogantes en una sola materialidad, por lo que, respecto a la composición antiperformática, se trata de escrituras o gestos invisibles, sugerentes o anulados, aunque presentes. Esto lleva a prescindir del concepto de fragmentos o unidades, para ahondar en lo diluido, los rastros y las transparencias que dejan los gestos corporales.

Con el objetivo de lograr una alteración identitaria a través de la *antiperformance*, se prioriza la acción de habitar los límites que definen cada identidad, ya que, al tensar constantemente las definiciones, se diluyen las configuraciones rígidas. Esto permite que los *performers* habiten en la práctica el proceso dinámico de identificación y desidentificación; lo cual conduce a las corporalidades performáticas a su alteración identitaria. Para lograr la ejecución de ese tránsito antiperformático, se decidió realizar un palimpsesto con el resultado de la primera capa, para la composición de una danza de monstruosidades que ahonda en la reiteración de los gestos, acentuando en el *taypi* las transiciones entre los gestos corporales de los *performers*. El trabajo técnico actoral-performático sobre los gestos corporales se profundizó con técnicas de movimiento e interpretación que no guardan afinidad con perspectivas dicotómicas para producir, recrear y transmitir la falla ontológica buscada. Se organizaron los elementos para que, en diálogo, fusión, continuidad o contraposición, generaran nuevos sentidos durante su transición escénica, logrando que las identidades o arquetipos puedan percibirse, en su reiteración, desde distintas perspectivas que, al no estar situadas, se dislocan entre sí. Con esto, se logró una danza de monstruosidades compuesta por interrupciones, transparencias, diluciones, disminuciones, sutilezas y reverberaciones de los gestos corporales de los *performers* en su tránsito hacia la desidentificación.

El quinto tejido se enfocó en la finalidad artística anticolonial de esta *antiperformance*, el espacio-tiempo escénico del acontecimiento poético, de convivio y expectación, que se interpreta como una astucia que, a manera de *taypi* ceremonial, o el *taypi* “Tambo Colectivx” de la Cátedra Libre en La Paz, sostiene, contiene y permite esta *antiperformance*. Con ello, se trascendió las connotaciones de la obra artística para lograr que se “acuerpe” un espacio de resistencia latente, el cual se mantiene hilado a otros *taypi* en distintas dimensiones que el hacer humano permite habitar. Por tanto, este último tejido pretende ser la continuidad de las prácticas ancestrales de resistencia anticolonial, con una *praxis* de recuperación o validación de prácticas no occidentales, abordando el concepto-metáfora del hilado como estructura poética. Se buscó mantener el propósito de generar un hilo que, posteriormente, pueda ser usado para la fabricación de algún otro *taypi* escénico, artístico, ritual, etc., pertinente para algún proceso de transformación o alteración frente a la colonialidad.

El hilo compuesto en esta *antiperformance* está estructurado en cinco momentos que permiten experimentar esta falla ontológica. Su orden no es cronológico ni aristotélico; más bien, mantiene una lógica vinculada al trance y a la posesión, por lo que en cada momento se dejan rastros que permiten al espectador seguir esta *praxis* de alteración identitaria:

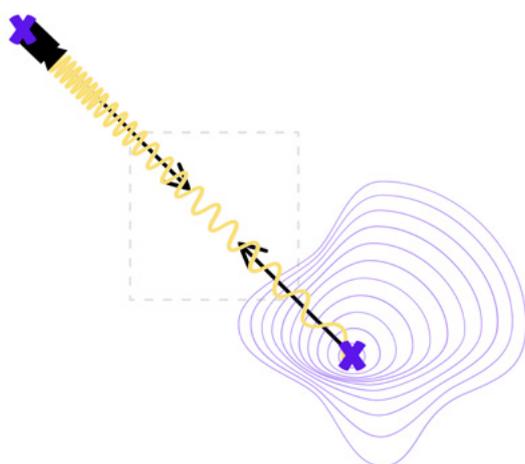
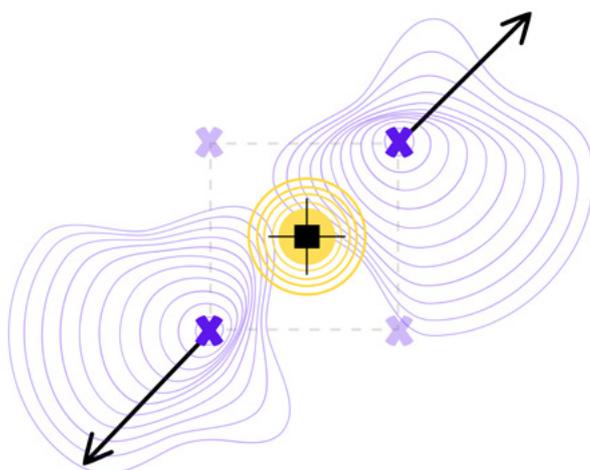


Figura 1. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el primer momento de la antiperformance: Palimpsesto.

Nota. Elaboración personal.

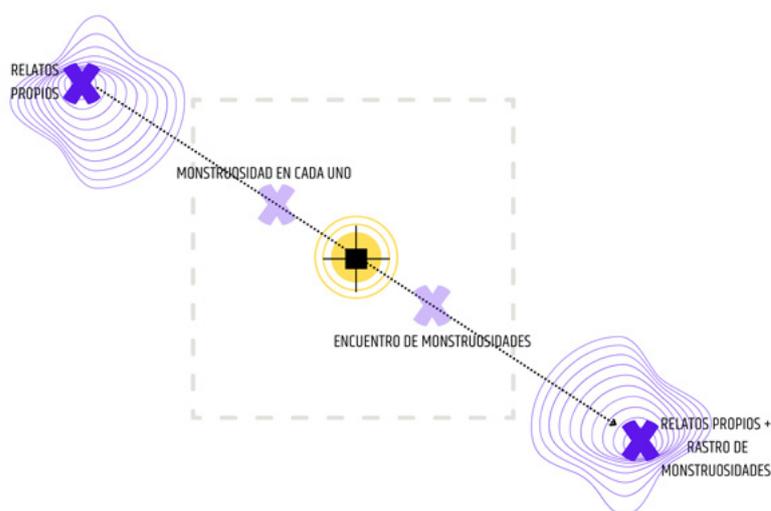
Durante el primer momento, se establece la convención antiperformática que aborda los dos elementos que determinan tanto el comienzo de rituales y espectáculos como, metafóricamente, el nacimiento o la validación del ser: la luz y la palabra.



▲ **Figura 2. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el segundo momento de la antiperformance: Palimpsesto.**

Nota. Elaboración personal.

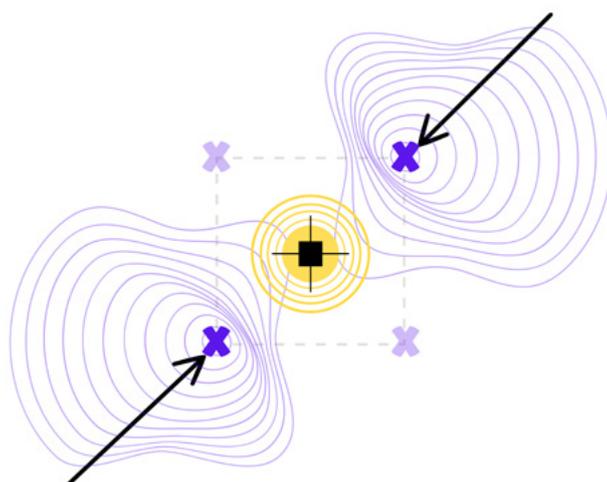
Para el segundo momento, se define, delimita y delinea el *taypi*, estableciendo cuatro referentes espaciales en el espacio escénico. Estos se configuran a través del accionar reiterativo de los gestos corporales de los *performers* en estos pilares vinculados al imperativo de la descendencia.



▲ **Figura 3. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el tercer momento de la antiperformance: Palimpsesto**

Nota. Elaboración personal.

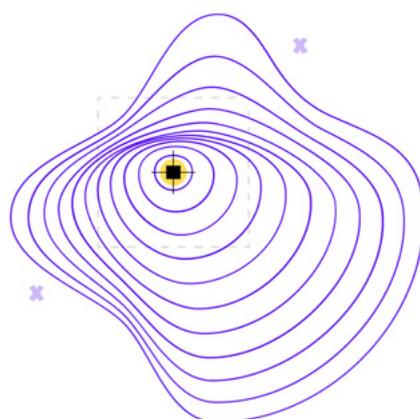
En el tercer momento se habitan los arquetipos de Médée Kali (Medea y Kali), sosteniendo corporalmente tanto los rastros de los relatos de los *performers* como los relatos de la dramaturgia de Gaudé, y transitando hacia la monstruosidad. Tras hacerse un palimpsesto de ambos rastros en los gestos corporales, se busca la integración o extrañamiento de estos arquetipos, que es el objetivo final de los trances y las posesiones. Aquí también se desarrolla de manera antiperfomática la falla ontológica, difuminando las identidades anteriormente mencionadas, que se tornan críticas ante lo colonial.



▲ *Figura 4. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el cuarto momento de la antiperformance: Palimpsesto*

Nota. Elaboración personal.

A lo largo del cuarto momento se cierra el *taypi*, con el retorno de las corporalidades a la delimitación del margen del segundo momento, para así validar lo acontecido durante la falla ontológica que altera ritualmente el tránsito de los *performers* por los cuatro pilares que cierran el *taypi*.



▲ *Figura 5. Plano referencial sobre la fuente de luz, sonido y movimiento en el momento final de la antiperformance: Palimpsesto*

Nota. Elaboración personal.

Finalmente, el quinto momento sirve para traslucir que esta *antiperformance* es la continuación de muchos movimientos anticoloniales; se compone una resonancia en el espacio de lo acontecido, un hilo de luz en contrapicado acompañado de la presencia y la sonoridad del imperativo de la descendencia.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

La mirada *ch'ixi* posibilita un marco teórico y metodológico fructífero para la delimitación de una práctica artística e investigativa coherente y responsable con las problemáticas de un contexto colonizado-colonizador en constante contradicción. Además, al repensar las artes escénicas desde la metodología *ch'ixi*, se recuperan las lógicas corporales “no-eurocentradas”, sin recolonizarlas, en prácticas performáticas, teatrales, rituales o culturales que no presentan jerarquías anuladoras. En conclusión, este artículo conduce a sus investigadores a un proceso de aceptación de las complejas contradicciones no resueltas presentes en cada memoria personal, reconociéndose como un referente activo, dialogante y con posibilidad de agencia dentro de sus realidades inmediatas -en este caso, desde lo académico en las artes escénicas-, sumando sus hallazgos a sus estudios sobre la *performance*.



REFERENCIAS

- Campbell, J. (2020). *El héroe de las mil caras*. Atalanta.
- Castro Ramírez, L. C. (2010). *Narrativas sobre el cuerpo en el trance y posesión. Una mirada desde la santería cubana y el espiritismo en Bogotá*. Universidad de los Andes.
- Courtine, J.-J. (2006). *Historia del cuerpo. Historia y antropología cultural de la deformidad* (Vol. III). Taurus Historia.
- Delbueno, M. S. (2014). El palimpsesto del mito de Medea en el teatro francés contemporáneo: 'Médée Kali' de Laurent Gaudé. *TRANS-*, 17, <https://doi.org/10.4000/trans.921>
- Delbueno, M. S. (2016). La monstruosidad de la petrificación: el quiasma mítico de Medea de Eurípides en Médée Kali de Laurent Gaudé. En N. Domínguez (Coord.), *Monstruos y monstruosidades: Perspectivas disciplinarias IV* (pp. 119-124). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Delbueno, M. S. (2022). La Traducción de *Médée kali* de Laurent Gaudé, una Medea contemporánea. En M. F. Carmignani et al., *Actas de las IV Jornadas Internacionales y V Nacionales de Estudios Clásicos Ordia Prima. Lectura y reescritura de textos clásicos* (pp. 59-69). Tinta Libre Ediciones.
- Foucault, M. (2011). *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Siglo XXI Editores.
- Gaudé, L. (2003). *Médée Kali*. Actes Sud-Papiers.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista Iberoamericana*, 75(227), 323-329. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/pdf/10.5195/reviberoamer.2009.6575>
- Hemispheric Institute. (2019). *Antonio Prieto Stambaugh: La Esponja Mutante de Estridentópolis* [Video]. <https://hemisphericinstitute.org/es/encuentro-2019-keynote-lectures/item/2864-antonio-prieto-stambaugh-la-esponja-mutante-de-estridentopolis.html>
- Hopkins, S. (5 de febrero de 2016). La yuxtaposición como método de montaje. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-37920-2016-02-05.html>
- INAH TV. (4 de febrero de 2016). *Identidades múltiples en arte y ritual: Implicaciones políticas* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=3vztfNdVXN0>
- Leiva, E. (2005). La dificultad de aplicar el paradigma del Buen Vivir en el gobierno de Evo Morales de Bolivia. En Colectivo Guindilla Bunda (Coord.), *Memorias del 50º Congreso de Filosofía Joven Horizontes de Compromiso: LA VIDA* (pp. 112-137). Asociación de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales.
- Martins, L. (2021). *Performances do tempo espiralar: Poéticas do corpo-tela*. Cobogó.
- Mazorco, G. (2010). La descolonización en tiempos del Pachakutik. *Polis, Revista de la Universidad Bolivariana*, 9(27), 219-242. <https://www.scielo.cl/pdf/polis/v9n27/art10.pdf>

- Prosperi, G. O. (2016). El texto como palimpsesto. Reflexiones en torno a la lectura literaria. *Revista Chilena de Literatura*, (93), 215-234. <https://www.redalyc.org/pdf/3602/360248855011.pdf>
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Tinta Limón.
- Rivera Cusicanqui, S. (2023). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2.ª ed.). Piedra Rota.
- Taylor, D. y Fuentes, M. (Eds.) (2011). *Estudios Avanzados de Performance* (1.ª ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Trama Mutua (19 de julio de 2022). *Simbiosio 2022: Praxis* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ijpD6UUpR6o>



RITO Y DESFORMANCE EN LA SUBALTERNIZACIÓN DEL ÁGORA SODOMIZANTE: UN ANÁLISIS AUTOETNOGRÁFICO DE *POLVO DE CABALLO*

Álvaro Eduardo Fernández Melchor

NOTA SOBRE EL AUTOR

Álvaro Eduardo Fernández Melchor 
Universidad Autónoma de Zacatecas, México.
Correo electrónico: alvarofernandez07942@gmail.com

Recibido: 10/06/2024

Aceptado: 04/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.006>

RESUMEN

Este texto ofrece un análisis autoetnográfico de la acción performática *Polvo de Caballo*, realizada en 2023 por Antonio Palacios y artistas locales durante el 5º Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, en Aguascalientes, México. La *performance*, ejecutada en la Plaza Jesús F. Contreras del Centro Histórico, presenta una reinterpretación crítica de los monumentos públicos del entorno. Además, se explora el concepto de *desformance* como rito, desde una interpretación hermenéutica, abarcando los *personajes conceptuales* de Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?* y confrontándolos con *performances* latinoamericanas que subvierten, modifican o destruyen iconos históricos y populares de la región. El análisis se enfoca en *Polvo de Caballo* con el fin de establecer un diálogo entre la teoría y la práctica del *performance*, entendiendo esta acción como un espacio dialéctico entre ambas. Esta interacción genera una “performatividad de la escritura”, que extiende la experiencia vivida en el acto performático hacia un ámbito teórico y reflexivo, duplicando su impacto. Así, el *performance* no solo queda contenido en su ejecución, sino que se proyecta hacia un terreno escritural, amplificando su relevancia más allá del momento performático inicial.

Palabras clave: Performance, Desformance, Autoetnografía, Narrativas Históricas, Identidad Cultural, Suicidio.

RITO E DESFORMANCE NA SUBALTERNIZAÇÃO DA ÁGORA SODOMIZANTE: UMA ANÁLISE AUTOETNOGRÁFICA DE POLVO DE CABALLO

RESUMO

Este texto oferece uma análise autoetnográfica da ação performática *Polvo de Caballo*, realizada em 2023 por Antonio Palacios e artistas locais durante o 5º Encontro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, em Aguascalientes, México. A *performance*, executada na Praça Jesús F. Contreras no Centro Histórico, apresenta uma releitura crítica dos monumentos públicos do entorno. Além disso, explora-se o conceito de *desformance* como rito, a partir de uma interpretação hermenéutica que abrange os personagens conceituais de Deleuze e Guattari em *O que é Filosofia?*, confrontando-os com *performances* latino-americanas que subvertem, modificam ou destroem ícones históricos e populares da região. A análise foca em *Polvo de Caballo* com o objetivo de estabelecer um diálogo entre a teoria e a prática da *performance*, entendendo a ação como um espaço dialéctico entre ambas. Essa interação gera uma “performatividade da escrita”, que estende a experiência vivida no ato performático para um campo teórico e reflexivo, amplificando seu impacto. Dessa forma, a *performance* não se limita à sua execução, mas projeta-se para um domínio escrito, ampliando sua relevância além do momento performático inicial.

Palavras-chave: Performance, Desformance, Autoetnografia, Narrativas Históricas, Identidade Cultural, Suicidio.

RITE AND *DESFORMANCE* IN THE SUBALTERNIZATION OF THE SODOMIZING AGORA: AN AUTOETHNOGRAPHIC ANALYSIS OF *POLVO DE CABALLO*

ABSTRACT

This text offers an autoethnographic analysis of the performative action *Polvo de Caballo*, carried out in 2023 by Antonio Palacios and local artists during the 5th International Performance Encounter “No Lo Haga Usted Mismo”, in Aguascalientes, Mexico. The performance, executed in Plaza Jesús F. Contreras in the Historic Center, presents a critical reinterpretation of the surrounding public monuments. Additionally, the concept of *desformance* as a ritual is explored through a hermeneutic interpretation, encompassing the conceptual characters of Deleuze and Guattari in *What is Philosophy?* and confronting them with Latin American performances that subvert, modify, or destroy historical and popular icons from the region. The analysis focuses on *Polvo de Caballo* to establish a dialogue between the theory and practice of performance, understanding the action as a dialectical space between both. This interaction generates a “performativity of writing,” extending the lived experience of the performative act into a theoretical and reflective realm, thus amplifying its impact. In this way, the performance is not only contained within its execution but is also projected into a written domain, enhancing its relevance beyond the initial performative moment.

Keywords: Performance, Desformance, Autoethnography, Historical Narratives, Cultural Identity, Suicide



INTRODUCCIÓN

¿Qué relación existe entre el suicidio y el *performance*? Esta implacable pregunta es el desliz inaugural de nuestro texto, en tanto que este hace un breve recorrido por algunos de los tópicos y discusiones que surgen a partir del análisis autoetnográfico de la acción *desformativa* aquí enunciada, como campo multidimensional que permite la exploración crítica y la reinterpretación de conceptos sociales y culturales a través del arte.

Lo califico como autoetnográfico por ir más allá de la pretensión de basarse en un observador no participante, en la medida en que mi reflexión analítica surge a partir de una experiencia personal relacionada con la muerte autoinfligida de un familiar. En ese sentido, la autoetnografía permite que la experiencia vivida se convierta en un punto de partida para una exploración profunda, más allá de la mera observación “objetiva” con andamiajes positivistas o científicos. Al involucrar mi experiencia personal, el análisis no se limita a una visión externa, sino que se enriquece con una comprensión íntima y subjetiva.

Mi reflexión analítica se fundamenta en cómo esta experiencia personal se conecta con contextos culturales y sociales más amplios; a saber, con la problemática relacionada con el suicidio en Aguascalientes¹ y la negligencia del Estado en relación con dicha falencia. En lugar de adoptar una postura de distancia, la autoetnografía me permite explorar cómo el dolor y el impacto de la pérdida autoinfligida resuenan en mi vida y en la vida de aquellos que comparten o han vivido experiencias similares.

Además, la crítica al Estado en relación con el suicidio se conecta de manera directa con la crítica entablada por la acción performática *Polvo de Caballo*, dado que en esta pieza, Palacios y sus acompañantes se remiten al periodo del Porfiriato en México para actualizar su pertinencia y recordarnos el impacto cultural que tiene dicho momento de dictadura en el México contemporáneo, a raíz de la monumentalidad histórica e icónica que se ha montado en torno a personajes y relatos del periodo decimonónico.

Con la llegada de Porfirio Díaz al poder y su gran influencia del positivismo francés, Alejandra Reynoso (2017), hace un análisis de los cambios hacia el suicidio y su comprensión en la Ciudad de México entre los años 1876-1910. En ese tiempo se dio una transición de una visión teológica que criminalizaba las conductas suicidas hacia un modelo médico basado en la enfermedad mental (...) El suicidio tuvo sus disputas entre conservadores y liberales, los primeros acusaban que el suicidio sucedía por la ideología liberal, mientras que los liberales como una enfermedad mental. El proyecto de modernización en México propuesto por Porfirio Díaz tuvo como herencia el pensamiento francés de Philippe Pineal y Jean-Etienne Esquirol dentro de la concepción del suicidio, como explica Reynoso (2017), lo que propició que

1 “En el informe del INEGI (2021) Aguascalientes ocupa el segundo lugar a nivel nacional de la tasa más alta de suicidios con un 11,1 % (...) En el año de 2014 hubo una tasa de 8,5 % sobre 100 000 habitantes, el método que más prevalece es el ahorcamiento. La ideación suicida en el estado su tasa más alta se encuentra en la de 20-24 % con 21,78 % seguido por 25-29 % con 15,4 %. Las zonas donde hay una alta probabilidad estadística de suicidios es la zona Oriente y Sur-Poniente, explicando así que estas zonas comparten características socioculturales, urbanas demográficas de pobreza y salud (Hermosillo de la Torre, Ponce del Arroyo, 2020)” (Herrera Rivas, 2024, p. 39).

durante las primeras décadas del S.XIX el suicidio se explicaba como un síntoma de patología mental causada por las tensiones sociales y políticas. (Herrera Rivas, 2024, p.36)

Además del suicidio como eje de discusión en ese *performance*, surgen otra serie de impleciones que se concatenan unas con otras de maneras heterogéneas, puesto que, en *Polvo de Caballo*, se suma una reflexión sobre el abuso nocivo del *crack* de cocaína en Aguascalientes. Es decir, la iconicidad del *crack* en la cultura contemporánea es yuxtapuesta en contraposición con la iconicidad de los símbolos finiseculares previos al México Revolucionario, y aunada a una reflexión sobre el suicidio en el Aguascalientes del siglo XXI.

En ese tenor, se trata de un análisis con múltiples aristas, que, desde un enfoque general, podría considerarse abigarrado por su espectro rizomático. Ahora bien, vale la pena abrir la siguiente pregunta: ¿Qué relación existe entre estos variopintos elementos? Por un lado, la relación entre el *crack* y el estudio de los iconos históricos del Porfiriato se sostiene sobre el siguiente supuesto: la *pedra* no es sólo el material con el que Jesús F. Contreras² construyó algunas de sus más monumentales piezas, sino que es también el nombre que recibe el *crack* de cocaína en la jerga urbana o el argot callejero, cuyo consumo *in crescendo* en Aguascalientes revela importantes diagnósticos de problemáticas relacionadas con la condición psicosocial de la ciudad.

De hecho, se me podrá objetar que debido a esta conceptualización demasiado abigarrada, la argumentación termina diluyéndose; en respuesta, deseo recordar que este aparato crítico se justifica en virtud de una escritura performática³, en tanto logodrama⁴ deliberado, para aperturar una teatralidad *desformática* de mi propio escribir, cruzando referencias múltiples para potenciar el discurso o dotarlo de un carácter esquizoide, tal como comprende Deleuze su propia inversión del psicoanálisis.

Escribir esquizoidemente implica adoptar múltiples voces y romper con las normas de la escritura tradicional. Es un acto subversivo que abre espacio a lo marginal y reprimido, habilitando lo desestructurado. Desde el *desformance* escritural, se desborda el pensamiento y el lenguaje en un flujo continuo, desafiando los cánones del discurso. Esta práctica no busca representar, sino resistir las estructuras de poder, transformando la escritura en un acto de fuga y tránsito perpetuo, siempre fuera de los límites del conocimiento establecido.

2 Escultor del periodo decimonónico en México, encomendado por el dictador Porfirio Díaz para realizar una serie de piezas artísticas en bronce cuya intención fue la glorificación de los ídolos del pasado mexicano, a partir de la técnica escultórica occidental por excelencia, conocida como canon de Policiclo de Argos. Esto también tuvo la finalidad de afianzar la herencia francesa en el territorio mexicano durante el Porfiriato.

3 Al respecto, quisiera añadir el relato de un arte-acción planteado por Salcido (2018), quien abre una reflexión sobre un *performance* realizado en 2015 para el Museo Jumex, durante la presentación de su libro *Performance en México. 28 testimonios 1995-2000*: "Expuse mi postura respecto de la reducción institucional de la filosofía y extendí la reflexión hacia lo que entiendo por contemporaneidad y el proceso de *filosofización del arte* (...) Katia Tirado en traje de cirujano se acercó a la mesa y extrajo sangre de mi brazo derecho mientras continué con mi lectura. Una vez adquirida la necesaria, apenas una simple jeringa de 5mm, suficiente para el signo, hablé de la filosofía del arte como ejercicio trágico y como exposición de un pensamiento enclavado en la desgarradura existencial, mientras pinté un pliego de papel de algodón con mi propia sangre. Nada de lo que dije en este ejercicio —que llamaría *performance*— significaría lo mismo sin la extracción de la sangre, ni ésta significaría lo mismo sin el texto que le sirve de plataforma discursiva. Nada de lo que sucedió esa tarde, el juego de expectación entre mi yo ejecutor y quienes presenciaron dicho evento, está disponible como un texto propiamente filosófico; si acaso, la *escritura hemática* y el texto teórico que la sustenta, sobreviven al acontecimiento sólo como un resto de aquello que escapó tan pronto como sucedió, inscrito estrictamente, en el terreno de la experiencia" (p. 49-50).

4 El concepto es abordado con mayor profundidad en párrafos posteriores.

Bajo este mismo principio, es posible “chocar” discursos de diferente origen para reconocer las relaciones de poder que conforman el relato histórico, dando luz a un paisaje reencarnado, ya no tanto en anales históricos, sino en historia anal, expulsada por el esfínter, como mero resabio de la cultura: pura escatología de la conciencia. Dicho en otras palabras, esta investigación indaga en la historia política de Aguascalientes desde una perspectiva crítica alrededor del consumo de *crack*, la iconicidad de ídolos decimonónicos y monolíticos de piedra y la problemática social del suicidio en este estado.

A manera del movimiento helicoidal, estos diversos tópicos giran alrededor de un eje: la realidad psicosocial, ideológica y cultural de algunos habitantes de Aguascalientes. En ese tenor, Jesús F. Contreras, el crack, los ídolos de piedra y el suicidio son personajes conceptuales, personajes estéticos y tipos psicosociales a la vez. Recorrer este flujo de indagaciones es abrir una cicatriz histórica que atraviesa las capas profundas de la identidad colectiva, revelando las tensiones invisibles que moldean el presente.

Contreras, el *crack*, los ídolos de piedra y el suicidio no son meros conceptos: son, en todo caso, encarnaciones de fuerzas que operan en el inconsciente colectivo, figuras que habitan el tejido social, simbolizando la lucha entre el progreso y el estancamiento, la modernidad y la tradición, la vida y la muerte. Este recorrido es una travesía por los pliegues de una memoria compartida, que se manifiesta en la cotidianidad y en las narrativas que la sostienen.

Específicamente, en relación con Contreras, en este texto se constituye una reflexión sobre los monolitos del espacio público en Aguascalientes, a partir del desajuste de las ideas románticas que componen la historiografía local, dando lugar a una contra hegemonía crítica-performativa de su quehacer escultórico durante el siglo XIX en México. La discusión se extiende a la problemática del suicidio, un fenómeno que, aunque frecuentemente silenciado en el discurso público, emerge como una manifestación de las tensiones sociales y culturales en Aguascalientes. El suicidio, en este contexto, es la repercusión de una serie de malestares colectivos que cuestionan la estabilidad y las promesas del progreso representadas por los monumentos de Contreras y heredadas de la tradición decimonónica en México. Así pues, la crítica al legado escultórico de Contreras se convierte en un medio para explorar las dimensiones más profundas de la experiencia social en Aguascalientes.

METODOLOGÍA

En este estudio se presenta un panorama cuyo entramado disciplinario permite despegar preguntas sobre el *desformance* (un concepto que será aclarado y problematizado de manera “desformática” en el transcurso del texto), que, en resumidas cuentas, radica en una corpo-teatralidad encarnada mediante una práctica ritual que deshace las formas a partir de introyectarse en personajes conceptuales, idea que retomo del texto de Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, para abundar en las relaciones que se configuran durante la performatividad artística desformática como acto delirante y creativo. Para tener más claro el último argumento, partiremos de la siguiente elaboración esquemática: 1) Personajes conceptuales, 2) personajes estéticos y 3) tipos psicosociales.

Lo que presento a continuación son interpretaciones hermenéuticas en mis propias palabras de dos textos que enfatizan el esquema que he planteado anteriormente; el primero, de la pluma misma de Deleuze y Guattari (1993), y el segundo, de la pluma de Mercado Salas (2022).

Lo que presento a continuación son interpretaciones hermenéuticas en mis propias palabras de dos textos que enfatizan el esquema que he planteado anteriormente; el primero, de la pluma misma de Deleuze y Guattari (1993), y el segundo, de la pluma de Mercado Salas (2022).

1. Los personajes conceptuales: se mueven en un *plano de inmanencia*, son producto del pensamiento y se tratan de ideas cuyo nombramiento conduce a la aparición de seres dotados de formas de ser. Para los filósofos, habrá diversos personajes conceptuales que mutan y funcionan según el plano de inmanencia en el que se inscriben, por ejemplo: *el idiota, el simpático, el solitario, el jugador*. En la historia de la filosofía aparecen diversos personajes de esta índole, que podemos encontrar en Zaratustra, el Anticristo, Dionisio, entre algunos otros.

2. Personajes estéticos: se regulan desde el plano de composición y su origen se debe a la percepción, a los afectos y perceptos. Estos, a diferencia de las sensaciones inmediatas, son creados y sostenidos en el arte, trascendiendo lo subjetivo para volverse realidades estéticas que impactan al espectador. Los perceptos no son meramente imágenes percibidas, sino configuraciones que sobreviven al acto perceptivo, prolongando el sentido en el plano estético. En esta forma, el percepto deja de ser una mera impresión para transformarse en una realidad que conmueve y afecta desde el ámbito artístico, funcionando como un puente entre la percepción sensorial y el pensamiento abstracto. En ese tenor, estos fluctúan dentro de un bloque de sensaciones, y en buena medida expresan el estado de las cosas de los lenguajes artísticos (Deleuze y Guattari, 1993).

3. Tipos psicosociales: se mueven en planos territoriales y se corresponden mayormente con los estudios sociológicos. Por ejemplo: *el obrero, el dinero, el adicto, el burgués, etc.*

Así pues, estos tres rubros participan de un sistema de relevos, intercambiando relaciones para generar un *logodrama*⁵ y una *figurología*, una suerte de novela del pensamiento o, más aún, un teatro filosófico a múltiples voces en donde las figuras son más bien abstracciones que modulan encuentros y subjetivaciones de conceptualización crítica para la reflexión estética; sus rasgos son dinámicos y activos, así como recursivos, recreativos y recurrentes. Esta serie de disonancias-resonancias no son meramente el recurso de un discurso; son, más bien, la condición *sine qua non* del pensamiento desformático llevado hasta sus últimas consecuencias (Mercado Salas, 2022).

5 Para Mercado Salas, el *logodrama* es “la narrativa que la propia filosofía se da a sí misma (...) esto implica que funcione de diferentes formas, con diversas narrativas a lo largo de la propia historia del pensamiento” (2022, p. 16). A su vez, “pensar el modelo de las representaciones, las implicaciones ontológicas de una imagen del pensamiento tienen también un correlato logodramático en donde se exponen las distribuciones simbólicas, los protagonismos con sus rivalidades y la moral que ostenta el propio drama. Nos permite establecer el vínculo a través de la escritura entre la filosofía y lo que ahora llamamos literatura, en su acepción más problemática por interesante, esto es, lo ficcional dentro de la filosofía. La fuente imaginativa dentro de la historia del pensamiento y su uso simbólico en los procesos de subjetivación que lleva a cabo” (p. 59)

DESARROLLO

En la pieza de intervención urbana *Polvo de Caballo*, se partió de la colaboración y el intercambio de ideas surgidos durante una propuesta inicial de taller que realizó Antonio Palacios en el 5° Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”. Palacios es un performer con más de una década de trayectoria en el ámbito de las artes escénicas a nivel local y nacional en el territorio de Aguascalientes, México, quien crea suerte de rituales modernos a partir de *performances* que juegan con la idea del tiempo, el espacio y la vivencia. El trabajo de Palacios usa el sonido y el movimiento, casi siempre mezclándose con una reflexión crítica sobre el entorno sociocultural circundante.

El *desformance* constituye un campo de acción subjetivo en el que se busca escapar de las formas o, de manera más precisa, de los formalismos, para no sucumbir a la tradición teatral del antiguo régimen artístico, que es de alguna forma shakesperiano (en referencia a la rigidez de las convenciones teatrales y estéticas que dominaron el período isabelino). Esta doble radicalización de la *performance* se manifiesta en la subversión de la ritualidad que envuelve a la *performance*. La ritualidad se hace presente a partir de acciones repetitivas que tienen significados simbólicos; así pues, se rompe la forma del ritual para relocalizarlo.

Finalmente, pasar del *performance* al *desformance* es fundamental. Salcido (2018) señala que, en lugar de buscar una verdad absoluta, lo fundamental es explorar nuevos horizontes de significado, establecer relaciones críticas entre prácticas previamente desconectadas, y romper con los convencionalismos, creando así espacios de discusión. Este enfoque, propio del arte acción, conecta con la figura de Dionisio, un dios que se oculta, se manifiesta y cambia de forma (p. 142).

Antes de dar rienda suelta al relato interpretativo alrededor de la performance Polvo de Caballo, me interesa dar un par de pasos atrás para centrar la discusión en el análisis psicosocial del suicidio. Para entender el suicidio en México, es esencial examinar las posturas históricas sobre este tema, influenciadas en gran medida por la colonización. Herrera Rivas (2024) apunta que antes de la llegada de los españoles, las concepciones del suicidio en Mesoamérica, específicamente en el mundo náhuatl, estaban profundamente arraigadas en la cultura y vinculadas al autosacrificio y la gloria. Johansson (2014) señala que existían diversos términos para describir el suicidio, como *momichtia* (matarse a sí mismo) o *monomatcamictia* (matarse tranquilamente), lo cual refleja una variedad de interpretaciones que se vieron influenciadas por el contacto con los colonizadores (p. 35-36).

Este análisis sobre el suicidio en México revela cómo la colonización no solo transformó la estructura política y económica del territorio, sino que también influyó profundamente en las concepciones sobre la vida y la muerte. Las diferencias entre las nociones prehispánicas y occidentales del suicidio nos llevan a reconsiderar las construcciones actuales sobre este fenómeno, que a menudo omiten las raíces culturales originarias.

Volviendo a la cuestión performática que aborda estos conflictos, podemos decir que la *performance* recrea rituales de autosacrificio simbólico, en los cuales el cuerpo se convierte en el medio principal para expresar vulnerabilidad y resistencia. Sin emular ni apologizar el

suicidio, la *performance* puede ser una herramienta para reflexionar sobre la fragilidad humana y la carga emocional que acompaña las decisiones extremas en la vida, en diálogo con aquellas nociones prehispánicas y occidentales y tomando en consideración su dimensión ritual.

Sobre el suicidio como fenómeno de estudio sociológico, Herrera Rivas (2024) sugiere, retomando a Durkheim, que el suicidio no es solo un fenómeno individual, sino que su incidencia en una sociedad puede fluctuar según eventos sociales. Esto lo lleva a clasificar el suicidio en categorías sociales -egoísta, altruista y anómico- para estudiarlo desde una perspectiva sociológica (p. 33).

A continuación, deseo presentar una cita diametralmente opuesta para hacer una aclaración sobre la negligencia gubernamental en relación con el suicidio en Aguascalientes. En el año 2016, la alcaldesa en turno Teresa Jiménez hizo un comentario alarmante para la prensa, la sociedad y los medios de comunicación:

Hemos tenido varios estudios, unos me hablan sobre el tema también de la alimentación, que el elote es parte también de esa alimentación para que no haya más suicidios aquí en Aguascalientes, y aquí en Aguascalientes pues tenemos muchos elotes(…) en esta dieta que vamos implementar en el nuevo gobierno para prevenir una parte de esa situación nerviosa o del sistema nervioso para que no caigan los jóvenes más en el tema del suicidio. (Plano informativo, 2016)



▲ *Figura 1. Magenís.*

Nota. En esta fotografía se captura un rostro en movimiento frente a un fondo oscuro lleno de palabras garabateadas, creando una imagen de tensión y caos interior que sugiere emociones intensas y conflictivas. Fuente: Antonio Palacios, 2015.

La falta de comprensión respecto al tema, así como su tratamiento superfluo, devela la trivialidad con la cual es abordado un problema de salud pública que requiere una respuesta integral que incluya políticas de salud mental, intervenciones comunitarias y un análisis profundo de los factores sociales y culturales que contribuyen a este, tal como señala Durkheim.

Una vez esclarecido este breve panorama sobre las nociones psicosociales del suicidio y los planteamientos desformáticos de Palacios, vale la pena centrar la discusión textual en la *performance* de intervención pública inicialmente planteada, *Polvo de Caballo*. A partir de nuestra lectura hermenéutica, esta se presenta como un ejemplo de la interacción entre los tres tipos de personajes Guattari-Deleuzianos previamente enunciados, creando un espacio en el que el espectador⁶ y los artistas participan activamente en el proceso de deconstrucción y reconstrucción simbólica, siendo *personaje conceptual, estético y tipo psicosocial* a la vez.

Este personaje, o figura compuesta, representa simultáneamente tres dimensiones guattari-deleuzianas: como *personaje conceptual*, opera en el plano de las ideas y conceptos filosóficos; como *personaje estético*, se articula desde el espacio sensible del arte; y como *tipo psicosocial*, encarna los modos de ser o subjetividades moldeadas por la cultura y el entorno social. Es, entonces, un ente multifacético que participa tanto en la producción simbólica como en la recepción y resignificación de las obras, haciendo al espectador copartícipe de una experiencia que implica pensamiento, sensibilidad y construcción cultural.

En ese orden de ideas, los flujos de deseos convocados por las acciones performáticas de Palacios son nuevamente logodramas en los que los cuerpos, los gestos y los objetos se entrelazan en un baile simbiótico de significado y sensación, en una especie de carnaval ontológico.

La noción de *desformance* se revela en toda su plenitud como un juego de disoluciones y recomposiciones, en el cual la forma nunca es fija y el sentido está en perpetuo devenir⁷. Desde una lectura psicoanalítica, podemos abordar el *desformance* de Palacios como un espacio de manifestación y resolución de pulsiones inconscientes a través del ritual. Conviene observar aquí un brevísimo apunte psicoanalítico alrededor del concepto freudiano de *pulsión de muerte*. Según Etchegoyen (2005), Freud sostiene que la transferencia es impulsada por una compulsión a la repetición, la cual es reprimida por el yo en función del placer. Así, la transferencia se relaciona con el instinto de muerte, una fuerza ciega que busca la inmovilización y el estancamiento, sin generar nuevos vínculos. Esta conexión revela que, aunque la transferencia es un tipo de vínculo, se encuentra al servicio de un instinto que tiende a destruir esos mismos lazos (p. 123-124).

De manera inmediata, podemos observar cómo la repetición se liga de manera directa a algunos de los principios rituales. El ritual, en su connotación más cruda, tiene que ver con una repetición de acciones, gestos o palabras para su uso simbólico en contextos muy diferentes. En el ámbito del psicoanálisis, el ritual puede leerse como una forma de confrontar pulsiones inconscientes.

6 Augusto Boal propone un concepto particular: espect-actores.

7 En ese sentido, el *desformance* se asemeja a la naturaleza del pensamiento, "El pensar procede más bien por devenires; es un proceso que, como el fenómeno rizomático del arte acción, se extiende, se interrumpe, comienza de nuevo" (Salcido, 2018, p. 133). No hay una referencia bibliográfica que corresponda con esta fuente. Falta elaborarla.

Ahora bien, la *pulsión de muerte* puede relacionarse aquí con la resolución del aspecto desformativo de Palacios, así como con el estudio psicosocial del suicidio. El ritual, en este sentido, se convierte en un dispositivo que, al igual que la transferencia⁸ psicoanalítica, oscila entre la creación y la destrucción, entre la vida y la muerte. Su poder radica en la capacidad de invocar lo espectral: aquello que está ausente pero que, a través del acto ritual, se hace presente momentáneamente. Esta relación entre lo simbólico-ritual y lo corporal ha sido explorada de manera particularmente interesante en la pieza de arte-acción *Polvo de Caballo*. La acción fue planteada *exprofeso* para su realización en un sitio específico, a saber, la Plaza Jesús F. Contreras, localizada en el corazón céntrico de la ciudad de Aguascalientes y rodeada de esculturas de acero que evocan a los ídolos de piedra y bronce realizados por el escultor Jesús F. Contreras, promovido por el gobierno mexicano durante el Porfiriato.

Durante su *performance*, Palacios colocó una lona en el piso que poseía inscripciones cartográficas del mapa de Aguascalientes, intervenido con dibujos que representaban cuerdas con nudos corredizos, popularmente conocidas como “cuerdas de ahorcado”, haciendo una clara alusión a la problemática del suicidio en Aguascalientes. Palacios y sus acompañantes colocaron una escultura de un caballo por encima del mapa; presuntamente, esta escultura estaba hecha con yeso y recubrimientos de *crack* de cocaína. El público vociferaba y se secreteaba entre dientes, hablando, paradójicamente, de un secreto indiscreto⁹ a plena luz del día, pues era evidente que existía la posibilidad de encontrarnos frente a la presencia de narcóticos.

Para dar inauguración al acto ritual, Palacios se acercó a los espectadores y les ofreció como obsequio un *silbato de la muerte*, tallado en barro y con una inscripción cadavérica en su forma artesanal. Yo tenía la certeza que a lo que nos enfrentábamos era una ritualidad intensa, que comenzó desde que Palacios arrojó un ruido estridente, proveniente de su *silbato de la muerte*. El sonido, como una melodía diáfana en el desierto, recordaba al rugido de un jaguar. Lo que habíamos inaugurado no sólo era una acción de intervención en un espacio público, sino también una invocación a fuerzas más o menos tangibles, envolventes y ancestrales. El *silbato de la muerte*, con su sonido penetrante y casi sobrenatural, marcó el inicio del viaje performático.

Más adelante, Palacios y sus acompañantes comenzaron a martillar la escultura lentamente, hasta que colapsó en el pavimento, terminando por reventarse en añicos. El hecho que se haya roto una escultura en un espacio consagrado para la misma, rodeada por íconos de Jesús F. Contreras, tenía un significado cultural de gran relevancia, pues daba cuenta de cómo se transgredía un espacio público a partir de una suerte de antimonumentalidad¹⁰ con

- 8 Diana Taylor explora en diversos textos el concepto de *transferencia* con distintos fines; por ejemplo, habla de “el escenario como un acto de transferencia, como un paradigma formulador, portátil, repetible, y a menudo banal, ya que deja por fuera la complejidad, reduce el conflicto a sus elementos de valor y despierta fantasías de participación” (2015, p. 101). Asimismo, señala “¿Cómo participa la performance en los actos de transferencia de memoria e identidad social? ¿Cómo continúa el escenario del descubrimiento acosando a las Américas atrapando incluso a aquellos que intentan desmantelarlo (...) ¿Cómo ciertos escenarios animan una “falsa identificación” usada políticamente? (...) ¿Cómo participa el performance en la transmisión de memoria traumática? ¿Cómo puede ayudarnos la performance a abordar en vez de negar las estructuras de lo cultural que es indescifrable?” (p. 94-95).
- 9 Precisamente, el título aquí referido de Taussig, *Public Secrecy and the Labor of the Negative*, nos recuerda este concepto. Al respecto, podemos hacer esta anotación: “Yet what if the truth is not so much a secret as a *public secret*, as is the case with most important social knowledge, *knowing what not to know*? Then what happens to the inspired act of defacement? Does it destroy the secret, of further, empower it?” (1999, p. 2).
- 10 “Explícitamente se la ha proclamado como un antimonumento por sus autores, como una forma de dejar constancia de la contranarrativa de poder que se pretende construir, así como la distancia que se pretende mantener respecto a la política oficial del recuerdo plasmado en monumentos. En éste no se sugiere un discurso acabado, que ponga punto final a un proceso” (Díaz Tovar y Ovalle, 2018, p. 16).



▲ **Figura 2. SOLO.**

Nota. El performer se arrodilla cubriendo su cabeza con un paño rojo, rodeado de hojas secas sobre un suelo ajedrezado. La acción amplifica una sensación de aislamiento y malestar.

Fuente: Antonio Palacios, 2016.

relación a los monumentos públicos de la ciudad de Aguascalientes, que no son otra cosa que un repertorio de hitos relacionados con el siglo XIX en México y con el imaginario colectivo correspondiente a aquella época. Estos son resignificados en virtud de un discurso crítico en torno al Porfiriato (período de dictadura en el México prerrevolucionario) y su intento político-estético de subsumirse a los cánones franceses de Occidente, eyectando dichos esfuerzos a través de la mano de Jesús F. Contreras.

Taussig (1999) plantea que la caída de un régimen y la destrucción de sus monumentos reflejan un deseo profundo de derribarlos, como si los monumentos mismos llevaran una carga oculta que pide ser desfigurada. Levantar una estatua sería, desde esta óptica, un intento de vengarse de la realidad, la cual eventualmente responde. Según Mark Lewis, las mentiras del régimen se esconden en las estatuas, esperando ser expuestas con su destrucción; sin embargo, Taussig critica esta visión por mantener una fe excesiva en la verdad y la historia, sin capturar completamente el sentido del acto de desfiguración (p. 20-21).

A partir de esta reflexión, podemos constatar la existencia de una suerte de *pulsión de muerte* destructiva evocada hacia los monumentos, partiendo del sujeto hacia el objeto y con la intención de profanar un pasado monumental que se erige como una posible verdad absoluta de una historia, a saber, la nacional, local, o regional, que busca perpetuar ciertos valores y relatos hegemónicos.

La relación entre el monumento y la *pulsión de muerte*, en este contexto, refleja una tensión entre lo que se desea destruir y lo que se busca preservar. El acto de “derribar” o “profanar” un monumento constituye un intento por subvertir el poder que esos monumentos representan. Estos monumentos, imbuidos de una narrativa oficial, se vuelven símbolos de autoridad y control, y su destrucción revela el deseo inconsciente de liberar la historia reprimida, de cuestionar las versiones dominantes y de exponer las fisuras en las estructuras de poder.

A esta altura del texto, valdría la pena señalar un par de antecedentes artísticos que dialogan con *Polvo de Caballo*, en relación a sus críticas al Estado y a personajes emblemáticos de las historias regionales de determinados territorios. Por un lado, me interesa rescatar el trabajo *Parricidios* de la artista venezolana Deborah Castillo, quien recreó monumentos con arcilla de personajes como Simón Bolívar y Lenin para “vencerlos” simbólicamente al disparar sobre sus rostros y desgarrar sus cuerpos, generando desenlaces históricos alternativos, en una suerte de ficción narrativa para el imaginario colectivo. Castillo afirma que:

Estamos insertados socialmente en Estados totalitarios en Estados dictatoriales, en Estados represivos (..) El cuerpo es lo primero que se pone ante el poder, lo primero que es atacado en una guerra o en una manifestación, en una conglomeración de personas (..) entonces para mí, el performance es una herramienta muy útil para gestualizar las ideas que yo tengo contra el poder (Ayarkut, 2023).

Por otro lado, rescatamos el trabajo del artista mexicano César Martínez, un *performance gastroeconómico* titulado *Tratado de libre comerse*. Toma chocolate paga lo que debes (2007). Este consiste en la degustación de un cadáver de chocolate con el aparente rostro de un político. Evidentemente, por el atuendo del chef que lleva a cabo la degustación, y por el título del proyecto, se trata de una crítica escénica a la idea del Tratado de Libre Comercio, cuyo origen da entrada al neoliberalismo en el territorio mexicano y marca el inicio de una era en la que las relaciones económicas y comerciales entre México, Estados Unidos y Canadá se intensifican, con consecuencias profundas en la vida social y política del país.

La obra de Martínez lleva la metáfora a un extremo visual y sensorial, invitando a los participantes no solo a observar, sino a involucrarse en el acto de consumo simbólico. El cadáver de chocolate, con su dulce fragilidad y su referencia directa a la figura política, sugiere una crítica mordaz hacia el control que ejercen las políticas neoliberales sobre los cuerpos sociales, especialmente de las clases más vulnerables.

Finalmente, no quiero dejar de hacer mención del colectivo Lagartijas Tiradas al Sol, conformado por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, a quienes les interesa reconfigurar hechos del pasado para poner en entredicho la arbitrariedad con la que la historia es relatada, dando luz de nuevas perspectivas y narraciones.

Todas estas obras proponen reflexiones profundas sobre cómo las narrativas históricas oficiales son manipuladas, distorsionadas o directamente ignoradas en favor de intereses políticos. En lugar de aceptar pasivamente estas versiones, los artistas se apropian de símbolos, figuras y acontecimientos históricos para reconfigurarlos y devolverles una carga subversiva.



En el caso de Palacios, su obra establece un diálogo tenso entre la memoria histórica (Jesús F. Contreras y su sublevación como personaje artístico de relevancia sociocultural) y el presente político, haciendo visible lo que ha sido relegado al olvido o la invisibilidad (el consumo de *piedra* y el suicidio como problemáticas latentes en su ciudad). A través de esa reconfiguración de elementos históricos, crea una fisura en las narrativas dominantes, abriendo espacio para el cuestionamiento que triangula hitos, relatos históricos y acciones detalladas en este *desformance* ritual. Este enfoque queda incluso más claro en su intervención en Polvo de Caballo, en el cual Palacios y sus acompañantes pulverizan por completo la escultura de un caballo, haciendo una crítica latente a Contreras y a la monumentalidad de su historicidad. En este sentido, el *desformance* se convierte en un acto de liberación simbólica, en la que las narrativas oficiales son deconstruidas para permitir la emergencia de voces y significados alternativos.

Esto último quiere decir que, si las esculturas de Jesús F. Contreras preponderan en el imaginario histórico y artístico de Aguascalientes, la destrucción de su símil sería un gesto metafórico que invita a la reflexión sobre la naturaleza efímera de la monumentalidad histórica y su capacidad para ser reajustada. Así pues, se subraya la importancia de la memoria y la historia en la configuración del espacio público, cuestionando la narrativa hegemónica que esta historia monumental suele perpetuar. En términos deleuzianos, se trata de la máquina deseante subjetiva irrumpiendo en la máquina despótica (estatista-histórica-política) para develar la realidad psicosocial de un territorio.



▲ **Figura 3. Quiebre de escultura de yeso en Plaza Jesús F. Contreras, 5° Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, 2023**

Nota. Fotografías de Israel Martínez y Omar Goytortúa.



El caballo ahora hecho polvo es una prueba fehaciente -a manera de ironía- de cómo un monumento puede dismantelarse desde la iconoclasia performativa y desde el retorno primigenio a los cuerpos, en tanto son tecnologías políticas de imaginación y subversión. La escultura destruida e inhalada por Palacios constituye una estrategia para liberar el objeto de su carga simbólica establecida y abrir así nuevas posibilidades interpretativas.

Dicho en otras palabras, el polvo inhalado, antes una figura concreta, ahora fluye dentro del cuerpo de Palacios, simbolizando cómo las narrativas históricas y los monumentos se internalizan y se procesan a nivel personal y colectivo. La tensión histórica se respira, literalmente desde las fosas nasales, para navegar directo hasta el pulmón: el *pneuma* vital es interrumpido por los residuos matéricos que se desprenden de un objeto cargado de fuerza histórica.



▲ **Figura 4. Inhalación de escultura de yeso en Plaza Jesús F. Conteras, 5° Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, 2023**

Nota. Fotografías de Israel Martínez y Omar Goytortúa.

Referir al *pneuma* es de alguna manera hacer alusión al aparato del alma, antiquísima metáfora utilizada en el despliegue de una mística teosófica que en varias ocasiones es el conjuro profundo de creencias culturales y religiosas, y que también, subsecuentemente, ha devenido como objeto de debate filosófico milenario por su aparente conjetura en relación con el cuerpo. Ya en 2020, Palacios había llevado a cabo una acción de inhalación de cenizas, resultado de un proceso crematorio de uno de sus amigos más cercanos, quien recientemente había fallecido. De alguna manera Palacios convirtió su cuerpo en cenotafio, en tumba y en principio de este homenaje. No obstante, él narra cómo después de esa acción su cuerpo enfermó durante largos días:

Si, como dice Derrida (1995), “no hay fantasma, no hay nunca devenir-espectro del espíritu sin, al menos, una apariencia de carne, en un espacio de visibilidad invisible, como des-aparecer de una aparición” (p. 144) y, para que haya un fantasma, es preciso un retorno al cuerpo, pero a un cuerpo más abstracto que nunca, al preguntarnos por las condiciones políticas de la exposición corporal actual, por medio de la cual la presencia es constantemente perseguida por sus ausencias espectrales, buscamos apuntar al problema de qué significa y cuáles son las condiciones para que un cuerpo espectral pueda hacerse presente y pueda tomar agencia. Pero ¿cómo podemos pensar lo performativo en lo político desde este marco de problematización de la categorización tradicional de lo ontológico? Hoy, parece que ser desposeído por la presencia del otro y por nuestra presencia frente al otro es la única forma de estar presentes unos y otros. (Gómez, 2020, p. 165)

Con estas consideraciones, abrimos una segunda capa de sentido en torno al *desformance*, con relación a un campo de fantasmagorías o de subjetivaciones cárnicas-fantasmáticas. Con ello, deseo centrarme en una lectura vivencial alrededor de la pieza de intervención pública *Polvo de Caballo*: en ella pude observar que, tras cada martillazo embestido sobre el caballo, la sangre de Palacios se derramaba debido a la fuerza que había imprimido en sus propios dedos; al mismo tiempo, de su rostro caían grandes cantidades de sudor, por lo que se evidenciaba una suerte de sacrificio ritual con elementos corpóreos muy precisos: nuevamente, sangre y sudor.



▲ *Figura 5. Acción inhalativa en 2º Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, 2020*

Nota. Resistencia Visual [Fotografías].



▲ *Figura 6. Inauguración ritual de performance en Plaza Jesús F. Conteras, 5º Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, 2023*

Nota. Fotografías de Israel Martínez y Omar Goytortúa.

Durante esta acción recordé aquellos relatos de antropología prehispánica de sacrificio al sol, en los cuales la sangre es el alimento divino. El silencio reverencial del público era contundente y dislocaba a los espectadores. Finalmente, el performance concluyó con el sepultamiento de un cuerpo, enterrado por los restos de la escultura del caballo en un acto de reconocimiento corpóreo-objetual de sujeciones fenomenológicas. Este momento culminante, en el que el cuerpo se fundió con los fragmentos de la escultura, encapsula la esencia del *desformance* de Palacios: la fusión indisoluble entre el sujeto y el objeto, el pasado y el presente, la historia personal y la historia colectiva.

Hay además, un punto esencial a considerar y que tiene que ver con el soporte o la manta que durante toda la acción estuvo colocada en el piso a modo de receptáculo o alfombra para llevar a cabo la pulverización de la escultura. Se trata de una lona trabajada por Palacios en el año 2022, en la que incorporó el mapa cartográfico del Estado de Aguascalientes junto a la frase “sujeto-sujetado”, así como 171 gráficos de sogas con nudos corredizos, que representan los 171 suicidios cometidos por ciudadanos de Aguascalientes durante el año 2021. En aquel año, Aguascalientes fue el tercer Estado de la República Mexicana con mayor incidencia de dicha problemática.

La destrucción y posterior reconfiguración de la escultura en la acción de intervención urbana *Polvo de Caballo* pueden ser sentidas como metáforas de los procesos de desintegración y reintegración que caracterizan el funcionamiento psíquico-social. Es decir, se desintegran e integran distintos relatos en una suerte de uróboro conceptual, a saber, el suicidio como problemática social, la historia regional de Aguascalientes y su impacto en la cultura contemporánea, el abuso del consumo de *pedra*, y el *desformance* como eje de rotación en torno a estas cuestiones. En términos freudianos, la performance situada de Palacios se convierte en un escenario donde las pulsiones de vida (Eros) y de muerte (Thanatos) se entrelazan, generando un ciclo perpetuo de creación y destrucción que refleja la dinámica intrapsíquica y cultural de Aguascalientes.

La parcialidad de esta lectura psicoanalítica tiene su piedra de toque en la idea del sujeto-objeto. La disociación “yoica” ocurrida durante la puesta en acción se convierte en un elemento crucial del rito “desfornático” que está a la vista de las contingencias rituales, entendiendo esta como una “*fenomenología de la transferencia* mediante la cual el yo se ubica en el otro” (Jones, 2011, p. 129). Precisamente esto es lo que pasa en tres distintos sentidos: 1) el *performer* transfiere palabras, acciones y silencios al público; 2) el público transfiere reacciones, gestos y señas a los *performers*; y 3) en una especie de mutualismo performático, los dos *performers* se transfieren entre ellos mismos un conjunto de disociaciones “yoicas” durante la puesta en acción. Todos estos conjuntos de acontecimientos dan lugar a reacciones en cadena cuyo resultado es la sublimación ostensiva de resistencias rituales que, en términos conceptuales, produce síntomas de asociación para ocultar, mostrar y devenir en *Otro* después del rito.



▲ **Figura 7. Entierro con restos de escultura sobre lona con cartografía suicida, 5° Encuentro Internacional de Performance “No Lo Haga Usted Mismo”, 2023**

Nota. Fotografía de Israel Martínez y Omar Goytortúa.

Al mismo tiempo, el yo y el *Otro* se transfieren en *otros* múltiples sentidos:

1) el yo y el *Otro* se proyectan en una historia regional relativa al Aguascalientes decimonónico, para relatar una realidad de la historia reciente de su localidad; y 2) el yo y el *Otro* se sitúan en relación con el problema del suicidio, para darle una respuesta ritual desde el *desformance*.

Volviendo a Taussig, su noción de defacement en inglés puede interpretarse de igual manera en el contexto del suicidio en dos niveles: 1) al tratarse de un tabú, este es visto como una secrecía pública, que la mayoría conoce, pero sobre el que no ofrecen opinión alguna; y 2) desde una lectura hermenéutica, este puede leerse como una desfiguración de la existencia, en un acto profundamente ritual y simbólico, que finalmente revela lo oculto o reprimido socialmente, es decir, le quita el velo para descubrirlo. Dicho acto “destrutivo” (si queremos usar un lenguaje moralista) da luz a una reconfiguración de significados culturales que se esconden detrás del *statu quo*, exponiendo las fallas y tensiones del tejido social.

En el contexto del *desformance*, la lona se convierte en un palimpsesto donde se superponen las historias personales y colectivas. La pulverización de la escultura del caballo, una figura cargada de simbolismo histórico, sobre este mapa de dolor y pérdida, transforma el acto en una meditación profunda sobre la memoria, el trauma y la redención. La acción de sepultar un cuerpo sobre esta lona establece una conexión directa entre el acto performático y una realidad social trágica y alarmante, así como potente en el ámbito de lo simbólico.

Las fuerzas de la muerte invocadas en este contexto no son simplemente abstractas; se manifiestan a través de la materialidad del cuerpo y la *performance*. Para hacer un análisis de mayor rigor filosófico de la propuesta, he decidido recurrir a la noción de *hauntología*, que es una:

alternativa a la ontología, se centraría en el estudio del conocimiento, no tanto de los seres o presencias reales, sino de todas sus ausencias que, por debajo de su aparente invisibilidad o irrealidad, continúan persistiendo de otro modo. (Gómez, 2020, p. 161)

Lo que está de relieve en el rito “desfornático” es el llamado a las ausencias, a las vidas que ya no son, precisamente por su condición suicida. En ese orden de ideas, el hecho ritual abre una suerte de “portal” para recuperar el conjunto de fuerzas albergadas al interior de los 171 grafos relacionados con el suicidio durante el año 2021 en Aguascalientes. Aquí lo que observamos no sólo es la reflexión histórico-política sobre Aguascalientes, sino también su concatenación con graves problemáticas de salud emocional y acceso a la misma, así como con aquellos conflictos relacionados con la marginación, cuyos múltiples factores conducen a los individuos al suicidio.

La destrucción de la escultura de caballo puede ser interpretada como la destrucción de la historia decimonónica de Aguascalientes referente a Jesús Contreras y, asimismo, puede ser interpretada como la destrucción de la vida. Es importante destacar que este tipo de intervención no se limita a la recreación pasiva de un ritual, pues también implica un proceso de reconfiguración de los vínculos sociales. En lugar de perpetuar la desconexión y la alienación que alimentan el suicidio, *Polvo de Caballo* genera un espacio de reencuentro, donde los participantes, tanto actores como espectadores, son llamados a establecer nuevas relaciones.



Figura 8. Antonio Palacios y Omar Fraire, Manifesta III, 30° aniversario de Ex Teresa Arte Actual, 2023

Nota. Omar Fraire y Antonio Palacios. Fuente: Antonio Palacios [Fotografía]

De esta forma, el *desformance* se convierte en una estrategia crítica frente a las fuerzas sociales que promueven la desconexión y el aislamiento. La intervención en el espacio público, el contacto físico y visual entre actores y espectadores, y la carga simbólica de las acciones performativas, actúan como mecanismos de resistencia ante el poder destructivo de la *pulsión de muerte*.

El *yo* y el *Otro* aparecen como objetos dóciles para su destrucción, una vez que el suicidio toca la puerta de la conciencia. La apropiación del *yo* y de lo *Otro* a partir de un *performance*, induce a una reflexión profunda sobre la fragilidad de la identidad y la disolución de las fronteras entre lo personal y lo colectivo.

Al dramatizar o, de manera más precisa, ritualizar el ciclo de destrucción y creación, *Polvo de Caballo* arroja luz sobre la encarnación de las fuerzas pulsionales de vida y muerte, relacionadas estrechamente en la actualidad con las experiencias de opresión social. Sin embargo, parece que no es suficiente un andamiaje teórico de este calibre para dirigir nuestra mirada con mayor seriedad al tema del suicidio, puesto que el suicidio, en tanto problema de salud emocional, es más contundente que cualquier tipo de práctica representativa.

En el contexto de Aguascalientes, en el cual las problemáticas de salud emocional y la falta de acceso a servicios adecuados son palpables, estas herramientas de confrontación artística se quedan cortas, considerando también lo delicado que puede ser el tema para las víctimas y los sobrevivientes. Ahora bien, abrir este puente simbólico por virtud de la materia “desformática” es impregnar a la materia cultural o escenográfica del *performance* de un hálito totémico de sentido, cuyo destino final es el encuentro íntimo con las ausencias que pesan en nuestro tejido social. En última instancia, se trata de un ritual para transportarse hacia otro estadio del mundo, posiblemente con los *pneumas* faltantes de un entorno: esos fantasma-espectros que no vuelve, y que:

se convierte[n] en cierta cosa difícil de nombrar: ni alma ni cuerpo, y una y otro. Pues son la carne y la fenomenalidad las que dan al espíritu su aparición espectral, aunque desaparecen inmediatamente en la aparición, en la venida misma del (re)aparecido o en el retorno del espectro. (Derrida, 1995, p. 1)

Aunque sea un lugar de angustia, esa “invisibilidad de algo visible” (Derrida, 1995) es el complejo proceso del mundo-inmundo sin palabras, de claustro y encierro en el momento subsecuente al fin del estado “yoístico”, implicado en una ruta de escape del cuerpo y el pensamiento, sin vacilaciones, herido y sofocado por el tiempo, en un rito de subalternización por el ágora sodomizante.

HALLAZGOS Y CONCLUSIONES

En el presente texto hemos realizado una reflexión crítica a partir de la práctica desformática de Antonio Palacios y su relación con la pieza *Polvo de Caballo*; en efecto, la condición desformática del ritual da pie a una diáspora de lecturas que van del ámbito psicoanalítico al desformático, pasando por el político y sociológico, a partir de un arsenal de interpretación hermenéutica. A su vez, la lectura en torno al quehacer óptico-plástico-fenomenico devela una consciencia de cuerpo y un cuerpo de conciencia, en tanto que implica entroncamientos, agenciamientos y fisuras que advierten, con todo, la refabricación de planos simbólicos en aras de su ritualización. Esta, a su vez, subjetiviza y volatiliza la puerta reflexiva que se abre en la práctica desformática, cuya amplia gama de posibilidades se desborda y excede la capacidad de asociaciones discursivas en torno a la sensibilidad de cada acto enunciado.

Al mismo tiempo, hemos hecho un conjunto de reconstrucciones históricas, partiendo desde la reflexión política en relación con Jesús F. Contreras y el canon escultórico occidental que se crítica en *Polvo de Caballo*. Para ello, hemos argumentado la aplicación práctica de conceptos de Deleuze y Guattari como máquinas de operación fantasmática que iluminan el plano de la dramatización en la acción desformática.

Otra dimensión que es posible explorar es el impacto de la práctica desformática en la experiencia del espectador. ¿Cómo se relaciona el público con una obra que desafía sus expectativas y que desdibuja las fronteras entre lo familiar y lo extraño? Si bien este acceso siniestro al ciclo de desmoronamiento de la vida es problemático por su condición suicida, no deja de parecer un diagnóstico desformático de la construcción-destrucción de la identidad y la diferencia en relación con el yo como ente impotente en vías de conclusión. Con todo, el mensaje se encuentra condicionado por la aparición fantasmática de rastros intrusivos que devienen en la acción culminante del desformance. Su evocación resuena como un eco distorsionado, advirtiendo el riesgo latente de la cuerda, a manera de un fantasma hauntológico evaporado en la práctica desformática aquí enunciada.

REFERENCIAS

- Archivo Artea. (s.f.). *Lagartijas Tiradas al Sol*. Recuperado el 20 de octubre de 2024. <https://archivoarteauclm.es/artistas/lagartijas-tiradas-al-sol/>
- Ayarkut. (2023, 10 de noviembre). *Deborah Castillo. Voices by Ayarkut*. [Video]. YouTube. Recuperado el 5 de septiembre de 2024. <https://www.youtube.com/watch?v=CGXrqEyvvNU>
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx: El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Trotta.
- Díaz Tovar, A. y Ovalle, L. P. (2018). Antimonumentos: Espacio público, memoria y duelo social en México. *Aletheia*, 8(16), 1-22. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8710/pr.8710.pdf
- Etchegoyen, R. H. (2005). *Los fundamentos de la técnica psicoanalítica*. Amorrortu.
- Gómez, N. (2020). Espectropolítica: imagen y hauntología en la cultura visual contemporánea. *Contratexto*, (34), 153-176. <https://doi.org/10.26439/contratexto2020.n034.4871>
- Herrera Rivas, S. (2024). *Diagnóstico epistemológico del suicidio y la psicología en el Sistema de Salud de Aguascalientes* [Tesis de maestría, Universidad Autónoma de Aguascalientes]. Repositorio Bibliográfico. <http://bdigital.dgse.uaa.mx:8080/xmlui/handle/11317/2968>
- Johansson, P. (2014). Nenomamictiliztli. El suicidio en el mundo náhuatl prehispánico. *Estudios de Cultura Náhuatl*, 47, 53-119. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/77739/68785>
- Jones, A. (2011). Posmodernismo, subjetividad y arte corporal: una trayectoria. En D. Taylor y M. Fuentes (Eds.), *Estudios Avanzados de performance* (pp. 123-186). Fondo de Cultura Económica.
- Martínez Silva, C. (2017). *Canibalismo gourmet de César Martínez Silva* [Video]. Vimeo. Recuperado el 5 de septiembre de 2024. <https://vimeo.com/185260634>
- Mercado Salas, R. (2022). *Filosofía y arte. Una revisión crítica de la estrategias estético-políticas de la ironía, de la mirada de Gilles Deleuze al arte contemporáneo en México*. Universidad Autónoma de Aguascalientes. <https://doi.org/10.33064/UAA/978-607-8834-47-1>
- Palacios, A. (2019). *Antonio Palacios. Jamartistinhomestay*. <https://es.jamartistinhomestay.com/antonio-palacios>
- Plano Informativo (2016, 18 de mayo). *#LadyElotes La candidata del Partido Acción Nacional (PAN) a la alcaldía de Aguascalientes, Teresa Jiménez, fue cuestionada respecto a qué...* [Video], Facebook. Recuperado el 8 de noviembre de 2023. <https://www.facebook.com/watch/?v=10153826325808952>
- Salcido, M. (2018). *Performance: hacia una filosofía de la corporalidad y el pensamiento subversivos*. Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes. <http://hdl.handle.net/11271/1778>

- Taussig, M. (1999). *Defacement: Public Secrecy and the Labor of Negative*. Stanford University Press.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Universidad Alberto Hurtado.
- UAA TV. (2019, 23 de marzo). *02 Arte Esquina Con: performance* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fB8cJB2sptw&t=979s>
- Vizcaíno, J. (2017, 21 de marzo). *Desformance: como rito pagano de arte contemporáneo. Notas relativas al desformance del 25 de enero del 2017 ejecutado por Paxón*. <https://desformance.blogspot.com/2017/03/desformance-como-rito-pagano-de.html>



CAMASCA, UNA OFRENDA ESCÉNICA EN AMANTANÍ, PUNO (PERÚ)

Carlos Vargas Salgado
Ana Beatriz Pestana

NOTA SOBRE LOS AUTORES

Carlos Vargas Salgado 
Whitman College, Estados Unidos.
Correo electrónico: vargasca@whitman.edu

Ana Beatriz Pestana 
Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro, Brasil.
Correo electrónico: anabeatrizpestana@gmail.com

Recibido: 15/06/2024

Aceptado: 23/10/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.007>

RESUMEN

El presente artículo discute los elementos generativos de la propuesta *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* (agosto de 2024), a partir de un planteamiento sobre la validez de los conceptos de teatro, estética y epistemología a la hora de dar cuenta de discursos performativos presentes en festividades, rituales y otros eventos similares en el mundo andino. Asimismo, el artículo discute las nociones andinas presentes en la obra, así como la función y el valor de los oráculos tanto en el pasado como en nuestros días, como presencia velada. El texto propone compartir el enfoque general que la puesta pone en práctica y avanza conclusiones teóricas sobre el proyecto.

Palabras clave: Teatro peruano, Mundo andino, Colonialidad, Estética, Aiesthesis, Ritual

CAMASCA, UMA OFERENDA CÊNICA EM AMANTANÍ, PUNO (PERÚ)

RESUMO

O presente artigo discute os elementos geradores da proposta *Camasca, uma oferenda cênica em Amantaní* (2024), propondo um debate sobre a aplicabilidade dos conceitos teatro, estética e epistemologia para dar conta dos discursos performativos presentes em festividades, rituais e similares, no mundo andino. O artigo ao mesmo tempo aborda as noções andinas presentes na obra, bem como a função e a importância dos oráculos tanto no passado quanto na sua presença velada nos nossos dias. O texto se propõe a compartilhar o enfoque geral que a encenação decide colocar em prática e desenvolve conclusões teóricas sobre o Projeto.

Palavras-chave: Teatro peruano, Mundo andino, Colonialidade, Estética, Aiesthesis, Ritual

CAMASCA, A SCENIC GIFT IN AMANTANÍ, PUNO (PERU)

ABSTRACT

This article discusses the generative elements of the project *Camasca, a scenic gift in Amantaní* (2024), starting from proposing the validity of the concepts of theater, aesthetics and epistemology when accounting for performative discourses present in festivities, rituals and similar, in the Andean world. The article at the same time discusses the Andean notions present in the original play, *Camasca*, as well as the function and value of oracles both in the past and as a veiled presence in our days. The text aims to share the general approach that the producers decided to put into practice, and it advances some theoretical conclusions about the Project.

Keywords: Peruvian theatre, Andean culture, Coloniality, Aesthetics, Aiesthesis, Ritual

“El viejo que tiene a su cargo hablar con el ídolo responde que Atahualpa hijo del sol no matase tanta gente, que dello estaba enojado el Viracocha, que había hecho las gentes, y que le hacía saber que ello no le venía bien.”

Juan de Betanzos, *Suma y narración de los incas*, 2, XVI, 1551

“Better if [your journey] lasts for years,
so you’re old by the time you reach the island”.

Constantino Cavafys, “Ithaca”, en *Collected Poems* (E. Keeley & P. Sherrard, Trads.). Princeton University Press, 1975.

Este artículo es un ejercicio reflexivo de parte de dos creadores que indagan críticamente en su propio trabajo, por lo que discute tanto elementos teóricos como conclusiones nacidas de la experiencia inmediata de la puesta en escena. Entendiendo el teatro como una forma de conocimiento de la realidad, partimos del principio que desarrollar una reflexión crítica sobre la práctica teatral es una forma de adentrarse en las discusiones estéticas y socioculturales de nuestro tiempo.

1. UNA OFRENDA DE TEATRO, 4200 METROS DE ALTURA

Durante los primeros días de agosto de 2024¹, las comunidades de la isla de Amantani alojaron una experiencia inusual en el teatro peruano. Artistas, miembros de la comunidad y visitantes venidos de Puno, Arequipa, Cusco, Lima y los Estados Unidos, se reunieron en la cumbre más alta de la isla, a los pies del antiguo santuario conocido como Pachatata. El objetivo era compartir una versión escénica de *Camasca*, la obra de Rafael Dumett, presentada dentro de una suerte de evento comunitario, acompañado por una comparsa de música y danzas de la región altiplánica. El proyecto, denominado *Camasca, una ofrenda escénica en Amantani*, podría parecer a primera vista solamente un nuevo capítulo de la operación de “culturización” a través del teatro, por vía de la difusión de una forma artística típica en Lima y otras ciudades grandes del Perú, en una comunidad alejada, olvidada, de los Andes peruanos.

1 La obra *Camasca, una ofrenda escénica en Amantani* fue puesta en escena por el colectivo PAISg (Producciones de Arte Independiente en el Sur Global) y realizada el 03 de agosto de 2024 en la isla de Amantani, en Puno. Esta obra fue escrita por Rafael Dumett y dirigida por Carlos Vargas Salgado, con la dirección adjunta de Ana Beatriz Pestana y producción de Elard Serruto Dancuart, y teniendo como asistente de dirección a Patricia Jahuirá Manzano. Las actrices fueron Zulma Yasmín Huaracallo Apaza y Rosmery Quispe Huahasoncco, y los actores, Juan Alberto Quispe Mollenido, Samuel Edison Choquehuanca Chura, Gustavo Raúl Quispe Cáceres y Richard Taipe Apaza. Las asistentes de producción fueron Carol Ortíz y Stephanie Maiza. *Camasca* fue concebida como una ofrenda escénica para ser realizada en lugares sagrados, como una invitación a experimentar colectivamente reconexiones con historias, conocimientos, culturas, rituales ancestrales, comunidades y luchas sociopolíticas del pasado y del presente. Así, la primera ofrenda escénica de *Camasca* se realizó de forma gratuita el 3 de agosto de 2024 en la Isla Amantani, del Lago Titicaca, en lo alto de una montaña, a 4.200 metros de altura, en el santuario de Pachatata. Aquí los artistas, la comunidad local y el público se reunieron para peregrinar desde la base hasta la cumbre de este sitio sagrado, donde vivieron un ritual teatral, con música y danza, en un lugar inspirador, lleno de naturaleza, memoria y conocimientos ancestrales. *Camasca, una ofrenda escénica en Amantani* fue ganadora del premio nacional de Estímulos Económicos para la Cultura del Ministerio de Cultura del Perú para el año 2024.

Sin embargo, en este artículo defendemos que Camasca trató de operar con una lógica diferente. Creemos que el proyecto *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* puede ser considerado un desafío a las narrativas de colonialidad² dominantes en el contexto del teatro peruano y, a la vez, una invitación a reconfigurar nuestra comprensión de las historias y las culturas prehispánicas en el Perú actual. Al repensar el rol de los artistas e intelectuales en la forma en que la historia del país es contada, es posible también comenzar una discusión sobre la colonialidad presente en nuestras convenciones teatrales, y así trabajar con respeto hacia los legados culturales de las sociedades ancestrales afectadas por la colonización, como es el caso de las culturas indígenas de los Andes.

Camasca es una obra dramática escrita por Rafael Dumett, ganadora del Premio Nacional de Dramaturgia del Centro Cultural Peruano Británico (2019), originalmente producida el mismo año en el Teatro Británico de Lima. La obra cuenta la historia de Atahualpa en busca de un oráculo favorable del apu Catequil, en medio de la guerra fratricida contra Huáscar, sucedida históricamente en 1532. Pese a su inminente victoria, cuando Atahualpa interroga al apu si acaso logrará ceñirse la borla sagrada y gobernar como Sapa (Único) Inca, este se encuentra repetidamente con oráculos adversos, lo cual suscita que destruya en venganza su templo. Atahualpa desconoce, sin embargo, la inminencia de su caída definitiva a manos



▲ *Figura 1. Puesta en escena de Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní.*

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

2 Por *colonialidad* nos referimos al concepto central discutido por Walter Mignolo (2003); es decir, a la lógica subyacente a la modernidad, mediante la cual esta supone un ejercicio del poder colonial que somete a las fuerzas de trabajo y las clasifica en razón de su raza o etnicidad. El concepto se apoya a su vez en la discusión sobre la “colonialidad del poder” del sociólogo Aníbal Quijano.

de los españoles, con lo cual el vaticinio de Catequil se torna, paradójicamente, acertado. Así, el final del Tawantinsuyo emerge con claridad en la mente de los espectadores, mientras observan cómo el dominio Inca cae justo en frente de sus propios ojos.

El proyecto *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní* se gestó gracias al planteamiento de preguntas que invitaban a la reflexión sobre el teatro, la historia y la representación cultural. La circunstancia fundamental de que una obra basada en un episodio trágico y poco conocido de la historia peruana hubiera sido producida originalmente en un teatro de un barrio privilegiado de Lima, íntegramente en español, para una minoría de la población, planteaba interrogantes sobre la accesibilidad e inclusión del teatro y la cultura, en una sociedad profundamente estratificada como la peruana. ¿Cómo trabajar con historias basadas en la memoria cultural de los Andes, y cuál es el sentido de volver a contarlas? A partir de ello, consideramos finalmente que una nueva producción de *Camasca* en el 2024 podía alentar a los espectadores a pensar críticamente sobre las notorias dinámicas de poder en la producción cultural peruana, así como en la importancia de una mayor inclusión y representación en las artes.

Así, a partir del 2022, decidimos producir junto al colectivo PAISg (Producciones de Arte Independiente en el Sur Global) una nueva versión de la obra que intentara apartarse expresamente del sistema teatral de Lima y de otras grandes ciudades del país. Buscando un sentido opuesto, planteamos el proyecto en el sur andino, con la colaboración de actores de la misma región. Finalmente, el proyecto tomó forma gracias a la intervención del gestor cultural puneño Elard Serruto Dancuart, con quien desarrollamos la idea de trabajar en la comunidad de Amantaní, una pequeña isla ubicada en el lago Titicaca. Esta fue una idea fundamental, pues nos llevó de inmediato a *revolver* nuestro orden de prioridades, recursos y modelos de producción, acercándonos a la vez a las comunidades locales para empezar a crear una experiencia significativa para los actores y el público.

En agosto de 2024, esta nueva producción de *Camasca* se presentó como parte de una ofrenda escénica en la mencionada isla de Amantaní. La obra se representó al pie del antiguo templo, o huaca³, Pachatata (Padre Tierra), lo que remodeló por completo el significado cultural del evento, acercándolo al valor que todavía conservan los rituales y las celebraciones en las comunidades andinas. A diferencia de una posible nueva versión en un teatro tradicional (moderno-burgués), esta ofrenda escénica de *Camasca* involucró a toda una comunidad y fue parte de una celebración más amplia que incluyó peregrinaciones, bailes y música. Asimismo, fue un evento gratuito y abierto a cualquier interesado, con la sola condición de quedarse en Amantaní al menos una noche con alguna de las familias, a través del sistema de Turismo Solidario⁴ que gestionan las autoridades de la isla. Creemos que estas nuevas circunstancias de producción nacieron de un diálogo entre la propuesta de un espectáculo teatral y la matriz cultural andina, en la cual lo espectacular es subsumido dentro del espacio de la festividad o la celebración en comunidad.

3 *Huaca* es un término de la cultura andina que hace referencia a objetos y lugares sagrados, como montañas, rocas, templos y otros espacios naturales donde se hacen rituales espirituales. Al respecto, ver Curatola Petrocchi (2008), citado en este trabajo.

4 En el Sistema de Turismo Solidario los visitantes a la Isla de Amantaní deben alojarse en casas de los pobladores habilitadas para recibir huéspedes, aunque estas no están organizadas como hoteles. En Amantaní, oficialmente, no existen albergues u hostales turísticos, tal como sucede en otros lugares semejantes, como la vecina Isla de Taquile. Los visitantes son asignados a los alojamientos en orden de llegada, como una forma de evitar que solo algunos se beneficien de las visitas.

Del mismo modo, el elenco de actores y el equipo de producción estuvieron compuestos íntegramente por artistas y líderes culturales de Puno, Juliaca y localidades cercanas, lo cual resaltó la inmensa importancia de abogar por una autenticidad en la representación. Nuestros actores y productores trajeron a la puesta en escena la potencia de sus propios conocimientos familiares y tradicionales sobre asuntos tan diversos como ofrendas, pagos a la tierra, adivinación y oráculos, y cómo estos operan dentro de la vida privada y comunitaria, así como una perspectiva crítica necesaria sobre el modo en que usualmente se representa lo andino en escena. La conexión con sus respectivas comunidades en Puno y Juliaca, así como su conocimiento de las lenguas quechua y aymara también fueron fundamentales para que *Camasca* empezara a tomar la forma de un calado extraordinario en la memoria colectiva peruana.

Un punto más importante aún es la conexión que el proyecto *Camasca* propuso entre el lenguaje del teatro, en su forma dominante en el campo cultural urbano, y las múltiples formas de teatralidad que las comunidades altiplánicas y andinas en general conservan, atesoran y proponen. En la cultura andina se han preservado formas tradicionales de performatividad, o teatralidades⁵, que se expresan a través de diversos intercambios de signos visuales, musicales, verbales y narrativos, usados muchas veces en festividades a través de danzas, rituales, peregrinaciones, comparsas, juegos, representaciones narrativas y cantos. Estas prácticas demuestran una riqueza de teatralidades que desafían largamente la idea euroamericana de teatro, y al mismo tiempo sugieren una comprensión más amplia de los medios para explorar el potencial comunicativo del cuerpo humano, así como de la conservación de la memoria a través del discurso performativo. Al reconocer las temporalidades simultáneas en juego, estas festividades resaltan la interacción dinámica entre el pasado y el presente, a través de una continuidad entre lo representado y la representación. De igual manera, resaltan las formas en que la tradición puede aportar o incluso dar forma a las expresiones culturales contemporáneas. No se trata, entonces, de una fórmula para convertir el material performativo de una cultura no occidental a un trazo más del lenguaje teatral moderno dominante, lo cual puede terminar en el uso de imágenes, historias e incluso sistemas de ideas andinos en ficciones que solo acrecientan el repositorio visual o auditivo del teatro dominante. En la puesta en escena de *Camasca* en Amantani, nos preguntamos hasta qué punto el lenguaje de lo que llamamos “teatro” puede conectarse con esa otra teatralidad viva y vibrante presente en los Andes, de qué manera es posible plantear un diálogo, y de qué forma lo teatral puede ser alojado en el seno de la teatralidad más amplia que los discursos performativos en los Andes son capaces de proveerle.

Históricamente, el teatro ha sido una herramienta de colonización, utilizada muchas veces para imponer las ideas y valores de las culturas dominantes en las comunidades marginadas. Por ello, a medida que navegamos por las complejidades de la discusión sobre la colonialidad en el teatro, fue esencial pensar creativamente sobre cómo se podía utilizar el teatro, por el contrario, como una herramienta de descolonización. Esto requirió un examen crítico de los medios que usa el teatro, del circuito cultural en que se inscribe y de nuestras expectativas como audiencia sobre lo que debería ser considerado *teatro*. Concluimos que, en lugar de tratar de manejar solo *contenidos* conectados con cuestiones históricas de comunidades marginadas, podíamos proponer estrategias para identificar la colonialidad en las prácticas

5 Por teatralidad entendemos un dispositivo de comunicación social, en el aquí y ahora, que reporta a la búsqueda de perpetuación de la memoria a través de gestos comunitarios que se repiten. Para una discusión más detenida de teatralidad y su pertinencia en relación a los intercambios culturales en los Andes, ver Vargas-Salgado (2013).

mismas del medio teatral, y así abrimos a formas de interacción que se basen en las voces y perspectivas marginadas, como las de las comunidades andinas del Perú, que proveen sus formas específicas de teatralidad. Al hacerlo, podemos identificar al mismo tiempo cómo las ideologías coloniales han dado forma a nuestro panorama cultural, con lo cual es posible crear espacios más inclusivos y equitativos para las comunidades⁶. De igual manera, podemos recuperar el respeto a las herencias culturales de las culturas indígenas andinas, que han experimentado violencias sociopolíticas y han sufrido olvidos históricos durante y después de los procesos de colonización, los cuales han dejado un legado de heridas abiertas, todavía presentes en las estructuras sociales y en las subjetividades de muchos ciudadanos del Perú.

2. SOBRE COSMOLOGÍA Y ORÁCULOS ANDINOS EN EL MUNDO ACTUAL

Camasca propicia reflexiones acerca de las culturas, tradiciones, artes, y complejidades sociales, políticas e históricas que involucran a los pueblos andinos, antes, durante y después del período colonial. Creemos que la obra es un llamado a visitar lo que somos hoy como sociedad, aprender sobre lo que fuimos y sobre lo que pretendemos ser. Es pertinente recordar que *camasca* en lengua quechua significa “quien recibe la fuerza vital de *camac*”. A su vez, *camac* es definido como “la fuerza eficaz, fuente de vitalidad que anima y sostiene al hombre, a los animales y a las cosas para que puedan realizar su potencial” (Dumett, 2019, p. 61). En ese sentido, *Camasca, una ofrenda escénica en Amantaní*, nos lleva a reflexionar sobre el poder de las huacas y de los oráculos en las sociedades andinas y en las relaciones que las comunidades establecieron con estos santuarios y con la naturaleza.

Las huacas eran consideradas sagradas por estar en conexión con fuerzas que tienen la capacidad de animar lo que es (aparentemente) inanimado, como una roca, una gruta, una montaña u otro elemento de la naturaleza, así como de establecer contacto con la población a través de los oráculos, a quienes se les planteaba complejas preguntas sobre la vida. Las respuestas recibidas eran tan importantes que pudieron influir en decisiones tanto sobre situaciones cotidianas como en cuestiones sociales, políticas y económicas de los Andes en esa época.

De hecho, cada ayllu (grupo corporativo de parentesco) y cada comunidad tenían sus propios «oráculos», que podían ser una piedra-menhir (huanca) identificada con el fundador mítico del linaje o del grupo, los cuerpos momificados (malquis) de los antepasados de los señores étnicos (curacas), o sencillamente un lugar de la naturaleza —una fuente, una gruta, una roca, una cumbre de montaña, etcétera llamado *pacarina*, de donde se creía había salido la primera pareja mítica de ancestros. Todas estas entidades sagradas y cualquier otro objeto, imagen o adoratorio identificado con seres y poderes extrahumanos, eran llamados genéricamente huacas (*wak'a*) y todos eran, por lo menos en potencia, oráculos (cf. Rowe 1946: 302; Mason 1978: 221; Sze-miński 1987: 92-93). (Curatola Petrocchi, 2018, p. 17)

6 Para una discusión más exhaustiva sobre las performances culturales en los Andes como formas de teatralidad, ver Vargas Salgado (2014).



▲ *Figura 2. Puesta en escena de “Camasca: una ofrenda escénica” en Amantaní.*

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

Según la cosmología andina, los santuarios eran lugares que conectaban el “mundo de arriba” con el “mundo de abajo”, considerados planos complementarios. El primero es representado por el sol, la luna, la lluvia y otras esferas; el segundo, por la tierra, el suelo, las fuentes de agua y otros elementos. En este sentido, los santuarios son un *tinku*, un punto de encuentro entre fuerzas complementarias de los mundos “de arriba” y “de abajo”. El flujo de energía intercambiado entre los dos mundos en los rituales realizados en estos santuarios genera energías que permiten la regeneración del mundo y de las relaciones sociales, culturales y políticas. El santuario es, así, un punto de encuentro entre diferentes fuerzas, y el lugar donde nace y renace la vida para las comunidades andinas (Topic, 2008, p. 71-95).

Por otro lado, el acto de hacer preguntas sobre lo que no sabemos es parte de la naturaleza humana. Esto nos lleva a reflexionar sobre a quién y a través de qué rituales hacemos hoy preguntas sobre lo desconocido en sociedad. Reflexionar sobre cómo eran esas culturas locales antes de la llegada de los colonizadores y lo que existe hoy en la sociedad andina y peruana, nos abre caminos de comprensión hacia temas que muchas veces no aprendemos en nuestra educación básica, ya que son narrativas en disputa que durante mucho tiempo fueron *silenciadas* por las versiones históricas de los *vencedores*, lo cual es un fenómeno común en los países que atravesaron procesos coloniales. Por ello, al pensar en la experiencia de *Camasca* como ofrenda escénica, nos acercamos a actividades conectadas con la esencia de distintos rituales animistas realizados en el pasado y que continúan existiendo en el mundo andino hoy en día, con múltiples objetos simbólicos como hojas de coca, chicha, piedras, danzas, músicas, ofrendas y elementos de la naturaleza.

Por otro lado, la trama de Camasca⁷ nos llevó a visitar momentos de la historia del Tawantinsuyo⁸, ocurridos en un lapso de cuarenta años, entre 1532 (las primeras siete escenas) y 1572 (la última escena), un período histórico que comprende las luchas políticas y territoriales entre incas y españoles. Al adentrarnos en las particularidades del hecho histórico abordado en la obra, reflexionamos sobre la motivación que llevó al hombre más poderoso del mundo conocido como Tawantinsuyo, Atahualpa, a consultar al apu Catequil en la huaca del templo de Namanchugo. El soberano inca plantea la interrogante de si ganará o no la guerra contra su hermano Huáscar, una pregunta hecha a pesar de que ya todo indicaba que había ganado la guerra. Así, nos encontramos ante una (aparente) contradicción: este formula una pregunta cuya respuesta supuestamente conocía.

Es necesario decir que tal comportamiento expresa la importancia que tenía la voz de las huacas para Atahualpa, así como su temor a una respuesta contraria a la esperada. Esto se debe a que podría resultar en el no reconocimiento de su victoria por parte de las comunidades locales anexadas al Tawantinsuyo. La paradoja tiene una segunda inflexión, que ocurre en la recepción de la misma por la audiencia, pues todos sabemos, desde el presente, que los españoles capturaron y mataron a Atahualpa en Cajamarca, poco tiempo después de lo relatado en la obra, durante el proceso inicial de conquista del Tawantinsuyo. Por ello, inferimos como espectadores que la huaca está diciendo la verdad, pues sabemos que el soberano inca perdería otra guerra de la que aún no tenía conocimiento. Así, si bien el desenlace de la historia es trágico y violento (debido a la subsecuente destrucción del templo de Namanchugo, la persecución y muerte de sus representantes, y la destrucción de los ídolos de piedra por orden de Atahualpa), también refuerza la idea de la trascendencia de las huacas para las comunidades locales andinas y para el Tawantinsuyo en conjunto.

Otro de los elementos constitutivos de la cosmología andina que la obra muestra es el concepto de *pachacuti*, que literalmente significa “gran cambio”. Este tema nos permite reflexionar sobre cómo el fin del Tawantinsuyo alteró las relaciones sociales, culturales, económicas y políticas que existían hasta entonces, y cómo estos cambios se dieron a lo largo de los siglos mediante políticas colonialistas opresivas por parte de los españoles. En este sentido, también nos permite preguntarnos si acaso el momento que vivimos hoy en el mundo no reviste las características de un gran *pachacuti* que nos exige hacer cambios estructurales en las relaciones con los seres, la naturaleza y el planeta, para reconectarnos con esferas de la existencia que han sido suprimidas durante siglos por lógicas de progreso de colonización y capitalismo. La experiencia de *Camasca*, tanto para sus productores como para su audiencia, nos permite vislumbrar muchos caminos y posibilidades de conexión con conocimientos ancestrales presentes en diferentes culturas y tradiciones andinas, e incluso trazar conexiones con otras sociedades de América Latina y del mundo.

De igual manera, *Camasca* nos lleva a conocer, reflexionar y vivir las culturas locales de los Andes que existieron antes del período colonial y que aún están vivas en las prácticas sociales y espirituales de las tradiciones comunitarias de la región. Las ricas simbologías presentes en la obra, las alusiones a las huacas, los santuarios, las deidades -tales como Catequil y Piguerao-,

7 En este artículo y en la puesta en escena hemos trabajado con la versión del 2019, titulada *Camasca: Drama en un Acto*, publicada por el Centro Cultural Peruano Británico de Lima.

8 Literalmente, “las cuatro regiones del mundo”. Se entiende por *Tawantinsuyo* el territorio de influencia inca que abarcaba Perú, Bolivia, Ecuador y partes de Chile, Argentina y Colombia.

las ofrendas, los vestuarios, el poder del sol, de la luna, de la tierra, del viento, del trueno y de otras esferas de la naturaleza, entre otros, nos permite acceder a percepciones animistas y espirituales de aquellas culturas durante la experiencia artística.

Asimismo, varios temas presentes en la obra se conectan con la reflexión acerca de la persecución que se llevó a cabo -en el Perú y en otros países de América Latina y del mundo-, de las prácticas espirituales animistas y sus relaciones simbólicas con elementos de la naturaleza, tal como sucedió en las huacas y los santuarios en los Andes. ¿Por qué el culto a las huacas y a las deidades de la naturaleza, como Catequil, dios del trueno, molestaron tanto a Atahualpa y a los poderes del Tawantinsuyo? ¿Por qué posteriormente, durante el período colonial, varios santuarios indígenas fueron también destruidos y quemados por los españoles? ¿Creían todos estos opresores en el poder espiritual de estos lugares sagrados? ¿Creían en la posibilidad de regeneración y renacimiento de las fuerzas espirituales de las huacas? ¿Pensaron que ellas podrían interferir en sus estrategias de dominación y así debilitar sus esferas de poder y control?

La obra también muestra la llegada de nuevas formas de opresión social, política, económica y religiosa, llevadas a cabo por los colonizadores españoles a través de la imposición de los valores imbricados en la visión monoteísta cristiana, que niega las *cosmopercepciones* andinas, las prácticas rituales animistas, y las tradiciones, culturas y dinámicas de organización social de las comunidades de los Andes. Así, en la última escena de la obra, el personaje Kankiú regresa al lugar donde estaba ubicado el santuario de Catequil, cuarenta años después de su destrucción, y comienza a reflexionar sobre las nuevas violencias instauradas tras la caída del Tawantinsuyo, la captura de Atahualpa, las disputas de poder entre los Incas, las huacas y los oráculos:

KANKIÛ: Apu Catequil. Las enfermedades nos doblan, nos matan. Nos estamos extinguiendo. Los que quieren gobernarnos nos gobiernan mal o terminan traicionándonos.” (...) Desde entonces nos hemos quedado solos, en silencio, y los hijos de huaca Dios nos enferman, nos arrancan el aliento. Nada dicen los huacas mayores Tampusoto, Huanacauri, Coricancha, Huallallo Carhuancho y Pachacamac, el Que Estornuda Terremotos. Tampoco hablan los huacas menores Pariacaca, Huarivilca y Karhuarasu. Tú te has quedado callado también, pero no ha sido por tu culpa. Por hacer buenos augurios fuiste castigado, y castigados fuimos nosotros por no escucharte. Pero hemos escarmentado y estamos listos para oír tu voz de nuevo. Tu voz veraz y sin dobleces en estos tiempos nuevos, en estos tiempos de cambio. (Dumett, 2019, p. 60)

La escena resalta la violencia resultante de las imposiciones simbólicas y la persecución que sufrieron las tradiciones espirituales animistas por parte del cristianismo, como estrategias de dominación y control colonialistas. En la obra, en una de las últimas líneas de Kankiú, este pide perdón al apu Catequil por tener que darle otra forma exterior (de cruz) para que no sufriera persecución, dado que había utilizado esta estrategia para no perder la conexión con este apu y su huaca, que seguían vivos simbólicamente y espiritualmente tanto para él como para las comunidades andinas de esa región: “KANKIÛ (A la cruz): Perdona la forma visible que te dimos, Apu Catequil, pero los huacas vestidos son hoy en día sospechosos” (p. 58). Podríamos



decir que tal como sucede en Camasca, en la sociedad peruana actual la espiritualidad, las huacas, las prácticas y las tradiciones culturales andinas permanecen vivas, aunque muchas veces han sido resignificadas. Del mismo modo, podemos entender el discurso del Señor Icchal, sacerdote del Templo de Catequil, que reaparece en la última escena, en conexión con las prácticas actuales, lo cual abre caminos para pensar posibilidades de reconexiones con conocimientos ancestrales presentes en las comunidades, culturas y tradiciones andinas:

SEÑOR ICCHAL: Señor del Relámpago y del Trueno. Habla a este hombre. Permite que me tome el relevo en el servicio y dale la callpa que merece. Ha vivido tiempos volteados, pero no se ha dejado doblegar. Su fuerza vital sigue intacta, eficaz como la de un hombre atravesado por el rayo. Libérame de mi paseo perpetuo por los predios de mi muerte violenta y anímalo a él con los poderes de mi cámac. Hazlo vehículo puro de tu voz. Hazlo camasca. (p. 59)

Tanto las preguntas de Kankiù como el ruego de Icchal al Señor del Relámpago y del Trueno para aceptar el *relevo*, nos mueven a pensar en lo que existe hoy en sociedades que atravesaron procesos coloniales violentos. Con sabiduría, Kankiù se acerca a las *heridas coloniales* abiertas y nos conmueve profundamente, sacando a la superficie memorias de dolor que muchas veces no sabemos de dónde vienen, pero que permanecen latentes en diferentes partes de nuestros cuerpos, subjetividades, identidades, y en las estructuras sociales, políticas y culturales de nuestras sociedades. *Camasca* abre reflexiones sobre temas fundamentales para la discusión sobre la permanencia de estructuras de colonialidad en la sociedad peruana contemporánea. Sentimos, en diversos planos, que la obra resignifica nuestras subjetividades y memorias, como si se propusiera ser una fuente de *camac* que pueda ser asimilada por nosotros.

Tal como Kankiù, los artistas involucrados en la obra nos quedamos con muchas preguntas abiertas en relación a dónde estamos y en qué direcciones deseamos seguir avanzando como sociedades plurales, llenas de espiritualidades, cosmovisiones, culturas, saberes y tradiciones vivas, pero también heridas:

KANKIÙ: Apu Catequil, gracias por tu don. No tengo ofrendas que entregarte, solo malas preguntas. ¿Hemos tenido suficiente penitencia o seguiremos siendo castigados? ¿Punchau el Sol Maduro derrotará a huaca Dios? ¿Lo derrotará Karhuarasu, el huaca chanca? ¿Será Pariacaca, el huaca que tiene su aliento en Huarochirí, quien logre doblegarlo? ¿O solo una alianza de huacas del Mundo de las Cuatro Direcciones logrará derrotarlo? Dime ¿Sobreviviremos la plaga que nos diezma? ¿Nos acabará las jornadas de sol a sol con que nos exprimen los hijos del huaca Jesucristo? ¿O será el desprecio en que nos tienen el que voltee el Mundo para siempre? ¿El que ponga en movimiento el siguiente Pachacuti? (p. 60)

3. HACIA UNA AIESTHESIS TEATRAL

El artista decolonial tiene la tarea importantísima de convocar, de rememorar, de relacionar, de reconstruir la relación con lo que se ha perdido, con lo que ha sido separado o marginado en el orden de la presencia.

Rolando Vázquez (Vázquez y Barrera, 2016, p. 82)

Quizás el punto central de discusión que Camasca propone sobre la *colonialidad* en el teatro peruano, es el de la necesidad de romper el paradigma de *lo estético* para poder elucidar otras formas de crear y recibir discursos performativos. Sin esta cuestión previa, la discusión sobre la descolonización en el teatro corre el riesgo de convertirse en un campo minado, en donde a cada paso encontramos limitaciones para pensar el discurso teatral en clave de discusión descolonial, pues, aparentemente, lo estético pareciera ser una categoría insuperable.

Sin embargo, es evidente que esta discusión ya ha ocupado el trabajo de teóricos y filósofos de la cultura desde hace algún tiempo. La necesidad de introducir nuevas categorías a esta discusión se ha propuesto repetidamente. Walter Mignolo (2010) ha sido uno de los autores que ha planteado de manera más precisa algunas claves sobre el problema. Mignolo considera central hacer una “reconstitución epistémica” alrededor del concepto de estética o lo estético, en un esfuerzo por volver a plantear los modos en que se puede discernir lo que se siente y se percibe como resultado de la interacción con la realidad. El proceso de reconstitución comienza con el reemplazo de los conceptos de epistemología y estética por los términos más abiertos y constituyentes de gnoseología y *aiesthesis*. “Estas dos categorías son a la vez analíticas y proyectivas en la medida en que hacen posible construir gnoseología y *aesthesis* decoloniales” (Mignolo, 2019, p. 19). *Aiesthesis* es un término que se usa en la teoría cultural para referir a una herramienta de pensamiento descolonial que pretende desprender a las prácticas del arte de las matrices coloniales del poder. Esta es tomada literalmente de la expresión griega, *aiesthesis*, que en su acepción clásica refiere a la “pluralidad de los órganos sensibles”⁹.

Este desplazamiento no es un juego de palabras; implica, a nuestro criterio, un gesto fundamental para salir de las formas universalistas de la retórica de la modernidad y colonialidad, en este caso a nivel de la discusión estética: “la introducción de gnoseología genera una alteración necesaria y abierta hacia horizontes decoloniales desobedientes del efecto universal que le otorgamos a los vocablos regionales tales como epistémico, epistemológico y estético” (p. 19).

De allí en adelante, podemos empezar a decantarnos por una reconstitución de la manera en que percibimos aquellas formas de discursividad simbólica que aparecen en diferentes esferas sociales, y que no necesariamente corresponden a las categorías artísticas en la visión occidental. Quizás uno de los primeros efectos visibles es la renuncia a la perpetua búsqueda por la novedad y el cambio como motores de la exploración estética. El arte occidental pareciera necesitar de la fórmula de la ruptura permanente de sus propios paradigmas para dar validez y sentido a las prácticas simbólicas a las que llama *arte*.

9 Para una mayor discusión, ver Mignolo (2019), citado en este trabajo.



▲ *Figura 3. Puesta en escena de “Camasca: una ofrenda escénica” en Amantani.*

Nota. Archivo del equipo de producción de *Camasca*. Agosto, 2024.

La idea de una nueva puesta de *Camasca*, por ejemplo, no comenzó como un ejercicio de innovación artística, ni siguió esa ruta de exploración estética. Es verdad que la idea de *inscribir* el teatro (o ligarlo) al macrodiscurso de la teatralidad ritual ancestral del mundo andino puede ser leída como un caso más de ruptura de paradigmas al estilo que modela la estética dominante, por ser poco frecuentada en los medios teatrales profesionales. Sin embargo, creemos que la propuesta en *Camasca* es precisamente la opuesta: se trata de *repetir*, no de innovar. Las formas parateatrales que aparecen en festividades populares largamente datadas y analizadas, como los ciclos de *La muerte de Atahualpa*, hacen un acopio semejante del lenguaje teatral. La extraordinaria guerrilla final en Paucartambo, Cusco, que es en partes iguales torneo y representación dramática, cumple un cometido semejante. Los numerosos personajes populares cómicos que se representan en juegos durante peregrinaciones y festivales en el sur andino (Qoillor Ritty, Paucartambo), también usan la misma matriz. En ese sentido, *Camasca* no pretende una innovación; lo que hace es retomar aquello que las teatralidades andinas populares vienen haciendo por varios siglos, desde que la influencia occidental llegó a estos territorios.

Este camino hacia la teatralidad ritual andina conlleva necesariamente una discusión sobre el rol de los creadores y artistas escénicos, así como sobre las relaciones de la autoría y la innovación. Tal como apunta conclusivamente Rolando Vázquez,

[un] artista supera y rebasa su individualidad su sentido de ‘autor/individuo’ para entrar en relación, para abrir su cuerpo, su aisthesis a la relacionalidad de los tiempos negados. La innovación no es pues producto de su abstracción hacia lo novedoso y provocativo, sino que es producto de su capacidad de abrirse a la pluralidad radical que está siendo negada en el orden moderno de la presencia. (Vázquez y Barrera, 2016, p. 82)

Un segundo aspecto en que consideramos necesario distanciarnos es el de la estructura económica dominante que ve el teatro como una mera forma de entretenimiento. El proyecto de *Camasca* nació claramente como una reacción a las condiciones de producción que tuvo esta obra en su primera instancia. Aquí se exploró la memoria cultural indígena como una suerte de *leitmotiv*, pero de manera desconectada de la experiencia sociocultural e histórica que la originó, que es una experiencia que todavía tiene repercusiones profundas en el Perú. La puesta en escena en el Teatro Británico (2019) tuvo un paso notorio por la cartelera de Lima, en el cual no hubo dudas sobre todos sus aciertos profesionales, tanto en la actuación como en la dirección. Se trató de un espectáculo teatral concebido y perfectamente ejecutado dentro de las coordenadas de lo que se puede considerar un cuidadoso producto artístico. Pero fue la discontinuidad entre lo representado y el acto de representación, su valor como enunciación más que como enunciado, en una sociedad cuya colonialidad aún supone tropiezos permanentes para la constitución plena de una sociedad civil, lo que alejó la percepción global de *Camasca* del ejercicio de la memoria histórica. Podríamos decir que la puesta en escena del 2019 cumplió con el criterio estético, pero no se acercó a responder a las necesidades *aisthéticas* de la comunidad descendiente de los peruanos representados en la obra.

Todas las comunidades tienen necesidades *aisthéticas*, pero no todas tienen necesidades estéticas. No todas las comunidades requieren de un sistema de intercambio de mensajes al que se le pueda dar el nombre preciso de “arte” o discurso estético. La cultura andina provee un vasto número de ejemplos sobre ejercicios de intercambio simbólico, que genera percepciones y respuestas en el aquí y ahora, pero que no corresponden solo a la categoría artística, sino que la sobrepasan.

Las festividades comunitarias, muchas de ellas de aspecto religioso cristiano, tienen por debajo una estructura que recuerda los celebraciones rituales prehispánicas, en las que lo performativo se extiende mucho más allá de los compartimentos estancos de las “artes”, para también nuclear formas de acción social análogas a los ritos, peregrinaciones, ceremonias y juegos colectivos, así como las propias representaciones dancísticas, algunas más típicamente “teatrales”, generando una simbiosis que hace imposible disociar elementos “artísticos” de “no artísticos”.

Aunque una de las nociones más conspicuas del discurso artístico es el de su autonomía respecto a la realidad circundante (constituida en el drama a través de la sacralización del concepto de “ficción”), esa noción ha sido varias veces repensada y acotada en el propio mundo occidental como un recurso que puede reforzar formas artísticas que eludan su función social y política dentro de una comunidad y alienen la naturalización de formas y contenidos opresivos. Para el equipo de creadores fue imposible resistirse a la idea de ver *Camasca* como algo más complejo que un simple artefacto de entretenimiento, considerándolo cada vez más como un producto de discusión social, así como un dispositivo de preservación y distribución



de una memoria histórica. En la obra, temas como la colonialidad, la herida colonial¹⁰, la memoria perdida y los pueblos sin historia, toman literalmente cuerpo y voz, por lo cual es poco probable que se pueda “emancipar” esta obra de su contenido histórico y de sus implicaciones culturales. Recurrir a la conocida estrategia que se trata de un discurso ficcional con sus propias reglas, su propio régimen del tiempo, su propia lógica del mundo, restaría interés e impacto a la propuesta del dramaturgo y a la historia narrada. Tal como afirma Vázquez:

Entonces, no es que el artista sea un creador abstracto, sujeto, individualizado que tiene la genial idea que a nadie se le ha ocurrido, sino que es alguien que pone su fuerza para entrar en relación con lo que el orden de dominación ha negado o ha silenciado. (Vázquez y Barrera, 2015, p. 82)

Si las constantes en que se expresan las preocupaciones de los creadores teatrales parecen estancadas, es quizás porque la trampa central sigue siendo el concepto cerrado de teatro. Después de todo, el teatro sigue la lógica de otras formas de producción discursiva que se someten a regímenes de técnicas, innovaciones y expectativas normadas (o descritas) a partir de un determinado conjunto de valores. ¿Es esta una trampa insalvable? ¿Está el artista de teatro contemporáneo permanentemente sometido a esta forma de sujeción de su libertad creativa? ¿Es posible proponer un *delinking*, un proceso de desconexión que lo lleve a territorios menos seguros, pero, quizás, más desafiantes?

CODA

Una conclusión inicial es que el proceso de *Camasca, una ofrenda escénica* en Amantani nos ha puesto en contacto con una experiencia escénica viva, que escapa de los moldes de la teatralidad dominante en los circuitos culturales. Esta experiencia se ha nutrido de una interacción constante con formas teatrales que circulan en espacios tradicionales de la cultura andina, como el espacio de la comunidad; los sistemas de creencias o espiritualidades no occidentales; los espacios naturales; y su propia realidad sociopolítica. Asimismo, creemos que, desde el principio del proyecto, fue necesario hacer de esa conexión/interacción la ruta central que debíamos tomar en nuestro camino.

Por otro lado, sabemos que todas estas reflexiones son iniciales, hechas de a partir de enfoques generales y preguntas que estuvieron desde los momentos iniciales de indagación, relacionados con la preparación de un plan de acción para el proyecto, pero que, posteriormente, tuvieron que enfrentarse a la práctica concreta y la experiencia real. Es como si habiendo preparado nuestra expedición, nuestras rutas y provisiones, haya sido necesario hacer la peregrinación real, formar parte de la comparsa concreta y subir hasta el lugar específico (el Pachatata), y ofrendar *Camasca*.

10 En la perspectiva de autores contemporáneos como Frantz Fanon y Walter Dignolo, el concepto de “herida colonial” expresa las consecuencias psicológicas, sociales, culturales, económicas y políticas del colonialismo que generó traumas individuales y colectivos causados por la opresión, la explotación y la deshumanización durante los períodos coloniales en distintas regiones del mundo, en África, Asia, América Latina y otras partes. Para una mayor discusión, ver Dignolo (2007).

De este modo, antes que concebir el final de este artículo como una síntesis o conclusión precisa, quisiéramos proponer que estamos por ahora conscientes que Camasca, como experiencia escénica, nos ha trascendido y llevado a lugares desconocidos. Esto se debe a que entendimos el propio proceso de realización del proyecto como un cuestionamiento a los elementos que proceden de una colonialidad que nos antecede, un cuestionamiento avivado precisamente por el contacto con las comunidades, los saberes ancestrales, las corporalidades de los participantes, actores y público.

Creemos que no es posible cerrar este texto proponiendo conclusiones que lleven a conocimientos generalizables. Por nuestra parte, postulamos que el ejercicio de reconexión y cuestionamiento sobre lo desconocido en nuestro proceso de trabajo teatral, a través del encuentro con el ritual antiguo que ha seguido existiendo en el mundo andino hasta nuestros días, revela la inmensa veta de saberes que nos rodean y constituyen la teatralidad en los Andes peruanos. Nuestra conexión con espacios locales, sus propias dimensiones y poderes evocatorios, a la vez, generó estados de presencia en los participantes. En ese sentido, creemos que fue un aprendizaje concreto del aquí y el ahora. Solo la experiencia real nos proporcionó los elementos definitivos que modelaron la experiencia teatral. Parte de este proceso fue no apartar lo que sentimos de lo que percibimos; por eso, muchas conclusiones se dieron durante el proceso de investigación, experimentación y creación colectiva.

Si estamos proponiendo un diálogo entre una teatralidad occidental con las formas de creación de espacios simbólicos, *aisthéticos*, presentes en las culturas originarias de los Andes, lo entendemos como un intercambio de saberes y culturas, en donde es claro que nuestro primer rol como promotores de Camasca, una ofrenda escénica, ha sido el de aprender. En relación a nuestra pregunta original de si el teatro puede ser una herramienta que cuestione la colonialidad, concluimos que para la realización de este cometido es necesario *decolonizar* ese medio que llamamos teatro, a medida que vayamos comprendiendo lentamente los desafíos, las complejidades y las contradicciones de dicho proceso. Al reparar en que el teatro sigue usándose como una herramienta de colonialidad en el Perú (y prácticamente todo el mundo), se hace necesario empezar a buscar formas de relación escenario-audiencia que sean *otras* formas auténticas y válidas para reflejar nuestras realidades (la fiesta, el rito, la peregrinación), muchas de ellas practicadas desde tiempo ancestrales por derecho propio, a pesar de que estas formas no vayan a ser canonizadas por el momento como arte, estética o teatro.



REFERENCIAS

- Curatola Petrocchi, M. (2008). La función de los oráculos en el Imperio inca. En M. Curatola Petrocchi y M. S. Ziótkowski (Eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (pp. 15-69). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Dumett, R. (2019). *Camasca: Drama en un Acto*. Centro Cultural Peruano Británico.
- Fanon, F. (2014). *Los condenados de la tierra*. Fondo de Cultura Económica.
- Mignolo, W. (2003). *The Darker Side of the Renaissance. Literacy, Territoriality, & Colonization* (2.ª ed.). University of Michigan Press.
- Mignolo, W. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Gedisa.
- Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 4(4), 10-25. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3231040>
- Mignolo, W. (2019). Reconstitución epistémica/estética: la aisthesis decolonial una década después. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte*, 14(25), 14-32. <https://dx.doi.org/10.14483/21450706.14132>
- Topic, J. R. (2008). El santuario de Catequil: estructura y agencia. Hacia una comprensión de los oráculos andinos. En M. Curatola Petrocchi y M. S. Ziótkowski (Eds.), *Adivinación y oráculos en el mundo andino antiguo* (pp. 71-95). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vargas-Salgado, C. (2013) José María Arguedas: memoria y teatralidad en los Andes. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 77, 303-324. <https://www.jstor.org/stable/43854753>
- Vargas Salgado, C. (2014). Teoría inductiva, heterogeneidad migrante y ciudad oral: desafíos teóricos para entender la Fiesta de Paucartambo como performance cultural. En J. A. Mazzotti (Ed.), *Argos Arequipensis. Libro de homenaje a Raúl Bueno Chávez* (pp. 393-409). RCLL, CELACP y Latinoamericana Editores.
- Vázquez, R. y Barrera, M. (2016). Aesthesis decolonial y los tiempos relacionales. Entrevista a Rolando Vázquez. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte*, 11(18), 76-94. <https://doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a06>



Entrevista

“¿SON NUESTRAS MUERTES MERECEDORAS DE DIGNIDAD?”

GERMAIN MACHUCA EN
CONVERSACIÓN CON
LETICIA ROBLES-MORENO¹

NOTA SOBRE LA AUTORA

Leticia Robles-Moreno

Muhlenberg College, Estados Unidos.

Correo electrónico: leticiarobles@muhlenberg.edu

¹ La versión en inglés de esta entrevista se publicó originalmente en *Theater Magazine* 53(3), pp. 22-37 (2023) de Yale University.

SOBRE GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca es un artista de performance y activista peruano, cuyo trabajo por los derechos LGBTIQ+ ha demandado incesantemente políticas más humanas hacia las comunidades con VIH/Sida. Germain ha performado protestas artísticas contra la violencia del Estado peruano hacia las poblaciones más vulnerables: cuerpos precarizados indígenas, racializados, marginalizados y queer/cuir. El trabajo de Germain se centra en narrativas corporales que emergen de exploraciones personales en diálogo con múltiples cuerpos estigmatizados, considerados como desechables por el Estado. Tanto en espacios performáticos como en protestas públicas, Germain ofrece su cuerpo para preguntar quién tiene derecho a la dignidad ante la muerte. En su trabajo de performance, Germain entrelaza exploraciones del arte corporal e investigación sobre tradiciones prehispánicas y expresiones culturales andinas. Su cuerpo se ubica en el centro de sus procesos creativos, enfocándose en las intersecciones entre género, sexualidad y raza. Les personajes, o más precisamente, les avatares que emergen en las performances de Germain llevan maquillaje estilo *drag*, zapatos de plataformas altísimas, y una lencería sutil y directa a la vez. Su cuerpo está abierto a ser tocado y sentido por el público, invitándolo a reconocer una presencia racializada que hace visibles aquellos cuerpos indígenas-mestizos y cuir que han sido marginalizados por el gobierno peruano y por la sociedad. Al mismo tiempo, estos avatares a veces llevan máscaras tradicionales que han sido parte de los festivales andinos por siglos, o dialogan con expresiones culturales indígenas que se proscribieron como parte del proyecto colonial de borradura y control. En este sentido, el cuerpo de Germain traza conexiones entre sistemas de opresión contemporáneos que impactan a cuerpos marrones, cuir, privados de derechos civiles básicos, y la historia colonial en las Américas.

Palabras clave: Performance, LGBTIQ+, Políticas del cuerpo, Protesta ciudadana, Marica/travesti.

AS NOSSAS MORTES MERECEM DIGNIDADE?

SOBRE GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca é um performer e ativista peruano, cujo trabalho pelos direitos LGBTIQ+ tem demandado incessantemente políticas mais humanas para as comunidades portadoras de AIDS. Germain tem performado protestos artísticos contra a violência do estado peruano com as populações mais vulneráveis: corpos indígenas precarizados, racializados, marginalizados e queer/cuir. O trabalho do artista centra-se nas narrativas corporais que emergem de explorações pessoais em diálogo com diversos corpos estigmatizados, considerados descartáveis pelo estado. Tanto nos espaços performáticos quanto em protestos públicos, Germain oferece seu corpo para perguntar quem tem direito à dignidade diante da morte. Em suas performances, Germain entrelaça pesquisas sobre arte corporal, tradições pré-hispânicas e expressões culturais andinas. Seu corpo está no centro dos processos criativos, colocando foco nas intersecções entre gênero, sexualidade e raça. As personagens ou mais precisamente avatares que surgem nas performances do artista trazem maquiagem *drag*, sapatos com plataformas altíssimas, e uma lingerie sutil e direta ao mesmo tempo. Seu corpo está aberto para ser tocado e sentido pelo público, fazendo o convite para reconhecerem uma presença racializada, que visibiliza aqueles corpos indígenas-mestiços, e cuir marginalizados pelo governo peruano e pela sociedade. Ao mesmo tempo, esses avatares levam, por vezes,

máscaras tradicionais que durante séculos pertenceram aos festivais andinos ou dialogam com expressões culturais indígenas que foram proscritas como parte do projeto colonial de apagamento e controle. Nesse sentido, o corpo de Germain desenha as conexões entre os sistemas contemporâneos de opressão que afetam subjetividades marrons, cuir, privadas de direitos civis básicos, e a história colonial das Américas.

Palavras-chave: Performance, LGBTQ+, Política corporal, Protesto cidadão, Bicha/Travesti.

ARE OUR DEATHS WORTHY OF DIGNITY?

ABOUT GERMAIN MACHUCA

Germain Machuca is a Peruvian performance artist and activist, whose work for LGBTQ+ rights has tirelessly demanded more humane politics towards communities living with HIV/AIDS. They have performed artistic protests against Peruvian state violence toward the most vulnerable populations: Indigenous, racialized, marginalized, and queer/cuir bodies. Germain's work centers on bodily narratives that emerge from personal explorations in dialogue with a myriad of marginalized and stigmatized bodies rendered disposable by the state. Both in performance spaces and in the streets, Germain offers their body to ask who has the right to dignity after death. In their performance work, Germain intertwines contemporary body art explorations and research of pre-Hispanic traditions and Andean cultural expressions. Their body is at the center of their creative process, highlighting the intersections of gender, sexuality, and race. The characters, or more accurately, avatars that emerge in Germain's performances wear *drag*-style make-up, platform shoes, and lingerie. The bare portions of their body are open to be touched by the audience, who are invited to acknowledge a racialized presence that makes visible those Indigenous-mestizo queer bodies marginalized by the Peruvian government and society at large. At the same time, these avatars sometimes don traditional masks that have been part of Andean festivals for centuries, or dialogue with Indigenous cultural expressions that were proscribed as part of the colonial project of erasure and control. In this sense, Germain's body traces connections between current systems of oppression that target queer, Brown, disenfranchised bodies, and the history of colonization in the Americas.

Keywords: Performance, LGBTQ+, Body politics, Civic-citizen protest, Marica/travesti.



“¿SON NUESTRAS MUERTES MERECDORAS DE DIGNIDAD?”

Leticia Robles Moreno: Luego de varias conversaciones realizadas durante los últimos años, el foco de esta entrevista con Germain Machuca se llevó a cabo entre el 13 y el 15 de febrero del 2023. Estas fechas son relevantes para comprender las intersecciones entre su trabajo artístico y su activismo político: múltiples levantamientos de la sociedad civil contra el autoritarismo del gobierno ilegítimo de la presidenta Dina Boluarte se intensificaron en todo el Perú. La brutalidad policial represora y la complicidad de los medios alcanzaron niveles nunca antes vistos, dejando un saldo de asesinatos que el gobierno de facto no ha reconocido. Esta violencia contra el derecho a un duelo digno es una constante en la historia reciente del Perú y en muchas otras regiones latinoamericanas. La reivindicación de la muerte a través del performance atraviesa el trabajo de Germain, su pensamiento crítico y sus afectos.

Estas conversaciones han sido editadas por motivos de concisión y claridad; intentando, sin embargo, honrar el estilo de pensamiento artístico y crítico de Germain, caracterizado por asociaciones y lazos relacionales. Al conceptualizar y crear su trabajo, Germain va de ida y vuelta desde sus trayectorias individuales hasta acciones colaborativas con colegas artistas y activistas, en diálogo con sus contextos sociopolíticos. Este ir y venir genera temporalidades alternativas: el activismo político de la última parte de los 80 y el inicio de los 90 resuena con las protestas actuales y la indiferencia del gobierno ante la enfermedad y la muerte de miles de ciudadanos peruanos. El pasado y el presente dialogan y casi coexisten, demandando transformaciones colectivas hacia un futuro más vivible.

Germain, gracias por estar con nosotros hoy día. Gracias por esta entrevista.

Germain Machuca: Hola, Leti. Un placer y un honor siempre conversar contigo y hablar, más allá de mi trabajo, de hacer o sentipensares que forman parte de una trama mayor que nos sobrepasa a las individualidades.

Quisiera empezar esta conversación hablando sobre de tus inicios como artista de performance. Desde fines de los 80 e inicios de los 90, llegas al performance no desde las artes plásticas, sino desde las artes escénicas, el teatro y la danza, prefigurando un acercamiento multidisciplinario que está en el corazón del arte de performance contemporáneo. ¿Podrías comentarnos sobre estos comienzos?

Creo que podría retratar visualmente el gran conflicto que he tenido yo desde el origen de mi trabajo, que son mis exploraciones de niño trepado a los zapatos de otro. Cuando yo era un niño y me tenía que poner los tacos de mi mamá. Entonces, siento que, de alguna manera, siempre estoy colocándome zapatos que no necesariamente me contienen o me pertenecen... siempre he tenido problemas de pertenencia. Lo que yo veía, y de lo que yo me nutría, y de lo que me sentí parte, es de un periodo de gran explosión creativa. Justamente nacía sobre la precariedad y la falta de recursos y un deseo irrefrenable por crear, por hacer a toda costa y sin que importara mañana. En todo el continente había dictaduras de extrema derecha con costos en vidas enormes. Y como respuesta a eso se consolidaron movimientos contra las dictaduras... paradójicamente estamos nuevamente en ese periodo hoy en el Perú. Y también en el continente, haciéndole frente a una arremetida neofascista. Entonces, en esos años yo me fui metiendo a lo que fue una expresión de estas inquietudes que terminó configurando un movimiento artístico generacional contracultural que se bautizó como *La Movida Subterránea*. Influenciada, sí, por el punk rock de esos años y por la estética de la contracultura

punk, pero tomando también otras fuentes. Recuerdo que con mi hermano mayor fuimos parte de los adolescentes que iban a estos conciertos, gente que también era parte de una herencia, de una tradición contracultural, gente que venía de otros procesos embrionarios del arte peruano: Kloaka, o mucho más atrás, Hora Zero, Paréntesis. Movimientos en que básicamente confluían artistas, escritores, pero también músicos o artistas plásticos. Estos movimientos fueron artísticos, pero también políticos. En la génesis misma de su impronta, de su impulso creador, estaba ese espíritu contestatario. Todo este movimiento de los 80 nació también con esa herencia. Yo recuerdo los conciertos *subtes*, punk, en los que confluía gente muy joven haciendo arte de manera colaborativa, asociativa, colectiva, independiente y autogestionada. Todas estas expresiones eran de ruptura con los círculos, con los cánones y con los circuitos oficiales del arte. El espíritu era de ruptura, de destrucción, una de las canciones de uno de los grupos punk de entonces decía “hay que destruir para volver a construir”. Ese era el espíritu reinante...

Y me encontré también con gente que hacía arte desde su cuerpo de una manera medio inclasificable. Tú no podías definir si esa experiencia era una cosa u otra. ¿Era danza o teatro? ¿O era poesía? ¿O era... qué era? Entonces, yo me di cuenta de que lo que yo tenía era mi cuerpo. Empecé a trabajar sobre mi cuerpo, sobre la desnudez de mi propio cuerpo. Yo ya performaba mi identidad de género marica, travesti, en estos espacios que no podían todavía desmarcarse como espacios también machistas, también misóginos, que arrastraban las taras del patriarcado². Porque los cuerpos no masculinos, que no performamos desde la masculinidad, los cuerpos femeninos o feminizados, éramos resistidos. Nos costaba mucho hacernos un espacio, un lugar, y formar parte de todo esto.

Quería preguntarte por el accionar mismo, esas irrupciones. ¿Cómo trabajabas con tu cuerpo? ¿Era la mera presencia de tu cuerpo o eran las acciones de tu cuerpo? ¿Era la presencia, el hacer, una combinación de ambas?

Yo pienso que el travestismo, en tanto disidencia, es un acto de infiltración y sabotaje. Independientemente de lo que los artistas jóvenes que me invitaban querían hacer, yo tenía ya una estrategia para filtrar o infiltrar mi propia agencia. La agencia de este cuerpo marica que quería sabotear estos universos machistas y justamente perturbarlos a través del deseo mismo. Mi cuerpo era un cuerpo desnudo que interpelaba la masculinidad misma de los espectadores y su universo. Ya eso en sí mismo era una provocación, y era un acto bastante suicida en esos años, porque yo performaba en conciertos punk, en los que también se incluían recitales de poesía, o alguna otra experiencia performática. Entonces, irrumpir en esos universos era bastante arriesgado, porque tu cuerpo podía ser violentado. Un riesgo tanto para mí como para algunas mujeres. Las pocas bandas o experiencias femeninas dentro de esta escena, por ejemplo, María T-Ta, o también Támira Basallo, que era la voz y líder del grupo Salón Dadá, que luego muta a una segunda experiencia que se llamó Col Corazón. Y, justamente, lo voy a enlazar porque una de las chicas que era parte de Col Corazón, era Susana Torres, una artista muy poderosa, que inicia su camino también en esos años y que hoy tiene un arte que desde la estética pop también subvierte y cuestiona e interpela el poder del patriarcado

2 Lo marica y lo travesti como prácticas políticas cuir refieren a la maleabilidad de género que transita entre el deseo y el escándalo. Se trata no solamente de cuestionar binarismos, sino también de reimaginar el cuerpo colectivo peruano desde la brillantez de cuerpos racializados montados en plataformas interminables.

sobre los cuerpos femeninos. Nos conocimos en un evento multidisciplinar que organizaba Manuel Munive: él hacía unas fiestas que se llamaban las fiestas Arcadia. Entonces invitaba a grupos que tocaran, invitaba gente que hiciera alguna acción...



▲ *Figura 1. Entregar la cola. performance de Germain Machuca. Marcha por el matrimonio igualitario, Plaza San Martín, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Amelia Santana (2014).

¿Qué tipo de espacio eran las fiestas Arcadia?

Las fiestas Arcadia eran un lugar de encuentro para las expresiones diversas de la gente joven de esos años. Los grupos subtes, artistas que exploraban la poesía y la instalación. Muchos de los artistas de hoy inician como parte de este gran tejido diverso, múltiple de voces, de encuentros, de distintos colores, de distintos estratos.

Entonces ahí nos conocimos Susana Torres y yo. Y fue el inicio de una amistad y una complicidad que se ha mantenido por años... esto me lleva a hablar de una familia creativa. Este grupo de tres maricas, al que yo llamo la *Triada*, es una triada trillada, éramos trilladas en todo sentido. Alguna gente “gay” de esos años nos bautizó, de una manera despectiva, como *Los Clones*. Decían que éramos exactamente iguales nosotras. Tres maricas que fuimos empujando los límites de la performatividad de los cuerpos maricas en estos espacios.

Tú, Giuseppe...

Eduardo Bermejo, alias La Duda, y Giuseppe Campuzano, GiuCamp. Y yo. Además, andábamos con un amigo muy querido, Juan Carlos Ponce de León, que es un arquitecto y un fotógrafo con el que yo desarrollo una amistad y una complicidad también muy personal. Nosotras empezamos a performar y a empujar barreras a través del escándalo. Íbamos cruzando nuestras propias fronteras hacia el travestismo. Pasamos de un cuerpo afeminado a un cuerpo andrógino y luego a un cuerpo travesti. Las tres. Eduardo, Giuseppe y yo; o, La Duda, GiuCamp y Germa. Hay que decir que la única marica proclamada como tal, que performaba también desde el escándalo, provocando y desestabilizando esta energía masculina, machista y sí, hay que decirlo, bastante homofóbica de la escena subte, era Jorge Revilla, que en esos años se le conocía como El Romántico. La fiesta Arcadia me ofrece, luego de haber visto todas estas experiencias de gente de mi edad o mayor que yo juntándose a hacer una serie de cosas inclasificables que eran locuras artísticas guiadas por el delirio, la urgencia, la necesidad de expresarse rabiosamente sin que importara un mañana.

Luego, Susana me buscó para que yo participara de una performance creada por un colectivo que dirigió el curador e historiador del arte Gustavo Buntinx. Esta performance se llamó *Ultimátum Día*. Me invitaron a participar, junto con Susana, como los cuerpos que accionarían en esta performance. Pero ¿por qué digo que es muy curiosa esta experiencia? Porque yo digo que es el origen de todo. Porque Susana, para llegar a mí, para encontrarme, llegó antes a Giuseppe Campuzano, que era uno de estos amigos que formaban parte de Los Clones. Entonces, como nos confundían, Susana llegó a Giuseppe pensando que era yo. Pero no era yo. O quizás sí. No lo sé. O también. Finalmente yo participé de esta performance. Y es en esta performance en la que también invitan a Beto Montalva, uno de los dos actores, directores, actores mutantes, parte de este grupo paradigmático y único que se llamó Teatro del Sol. Un grupo compuesto por dos grandes personajes del mundo del teatro, Beto Montalva y Felipe (Pipo) Ormeño, que le dieron vida a esta experiencia de teatro homosexual, travesti, único en su tipo en el Perú y en el continente. Una de las experiencias más luminosas de esos años.

Teatro del Sol había puesto en escena, por primera vez, antes de que se estrenara la película, *El Beso de la Mujer Araña*, esta obra maravillosa de Manuel Puig. Además, ellos fundaron también el MHOL, el Movimiento Homosexual de Lima, por los derechos de los homosexuales. Pionero, fue el primer movimiento nacido en el Perú. Estos actores que yo había seguido,

perseguido, que los había ido a ver, los tenía ya cerca. Fue muy divertido, porque en el camerino del grupo de teatro Magia, donde finalmente fue esta performance, nos encontramos Susana, Beto Montalva, Pipo y yo, compartiendo un espejo. Para mí, la presencia del espejo y del reflejo del cuerpo y del espacio de creación, de desconfiguración y reconfiguración de la imagen, es muy importante, porque ahí se han dado mis mejores alianzas creativas. Mis mejores amigos, mis mejores complicidades, mis más grandes amores se han dado siempre compartiendo un pequeño o gran espejo. Viendo en ese pequeño espacio el ojo fracturado, la boca, la nariz, una pequeña parte de nuestros rostros que compartía, un espacio y hacían una especie de nuevo rostro mutante, una cosa nueva. Yo recuerdo Ultimátum Día como un momento decisivo, esta piedra angular sobre la que yo construyo mi camino, no solamente en la performance, sino también en el camino que me dirige luego hacia el teatro y, muchos años después, a la danza.



▲ *Figura 2. Germain Machuca en un detrás de cámaras del videoarte
Transparencia accesible, dirigido por Mabel Valdiviezo, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Mozis Villagarcía (1992).

Y ¿Ultimátum Día era también basada en el escándalo, la mariconada?

Bueno, salíamos Susana y yo semidesnudas, vestidas con corsé, con ropa interior, con hábitos blancos de bautizo, suyos y míos, coreografiando un desfile que tenía como música de fondo *Material Girl*, de Madonna, y proyectándose sobre nuestros cuerpos imágenes de las obras de los artistas plásticos consagrados del arte peruano.

¿En sus cuerpos? ¿Sus cuerpos eran los lienzos?

Sí. Sobre un écran que estaba detrás nuestro, pero nosotras estábamos vestidas de blanco, semidesnudas, la poca ropa que llevábamos era blanca y permitía que se vieran sobre nuestros cuerpos estas imágenes. Y Beto Montalva estaba vestido como el Guasón de Jack Nicholson, de *Batman*, él hacía las veces de un martillero, de un subastador. Y bueno, esa fue *Ultimátum Día*, que se estrenó en la fecha misma del bombardeo del operativo norteamericano que se llamó Tormenta del Desierto.

Quisiera quizás detenerme ahí, porque es buen momento de entrelazarlo con uno de los movilizadores de mi trabajo, a partir de cómo he crecido, reconociéndome como parte de estas grandes colectividades, de estas grandes otredades que se juntan y se reconocen, como cuerpos sujetos de una opresión. He visto y he reconocido un accionar que ha nutrido y ha inspirado lo que luego se convierte en mi quehacer artístico. Yo soy discípula de las primeras activistas políticas que son las travestis marginalizadas, proscritas, que eran arrojadas a las calles, arrojadas de sus casas, negadas por sus familias, negadas por la sociedad y que se encontraban en las calles para formar estas nuevas manadas, estas nuevas familias bajo este comportamiento gregario en que te reconoces en la otra. Esas, para mí, son las primeras activistas, no necesariamente que vienen del arte o la academia, sino que vienen de poner el cuerpo, las primeras víctimas de la persecución homofóbica y transfóbica. El activismo de la peluquera. Ese es el activismo en el que yo me reconozco, como el activismo de la luchadora social.

En este relato sobre tu trayectoria vital y artística, dices algo que se relaciona con los años de la guerra interna en el Perú y con otros hechos históricos que durante generaciones nos han hecho pensar que no hay un mañana, que no hay un futuro³. Desde estas identidades marginalizadas, crear desde lo precario, siempre con la idea de la muerte...

Es exactamente lo que está pasando hoy. La gente que ha venido desde el campo, desde la Amazonía y desde la región andina ha dejado todo lo que tiene para venir a Lima a hacer escuchar su voz⁴. Nuestra sociedad jerarquizada, desde una perspectiva centralista, le niega el ejercicio de la ciudadanía y de la voz a esos cuerpos que siempre llaman como cuerpos que

3 Los años de la guerra interna peruana (1980-2000) pusieron a la ciudadanía en medio del fuego cruzado entre el grupo terrorista Sendero Luminoso y la violencia de estado implementada a través de las fuerzas armadas y comandos paramilitares. Las violaciones de derechos humanos, perpetradas especialmente durante gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000), dejaron un saldo de más de 60 000 muertos y desaparecidos, además de una democracia debilitada y una corrupción política expandida en múltiples estratos institucionales.

4 En diciembre del 2022, Pedro Castillo, entonces presidente del Perú, intentó dar un golpe de estado que fue rápidamente desmantelado debido a que no tuvo apoyo institucional, y la vicepresidenta Dina Boluarte tomó su puesto. Sin embargo, la ciudadanía peruana, especialmente de las comunidades indígenas de los Andes del sur, sostuvieron protestas masivas contra la agenda de Boluarte y la caída del presidente que habían elegido democráticamente. La violenta represión de estas protestas ha dejado víctimas mortales en diferentes lados.

vienen “del interior”. Que es algo que a mí me parece muy poético, además. Son cuerpos que son considerados marginales, periféricos, pero se les nombra como cuerpos que vienen del interior. Y esos cuerpos del interior lo que están haciendo es emerger. Salir a la superficie desde esta especie de ocultamiento, desde esta especie de consternación histórica, sistemática y estructural que les niega el derecho a decidir sobre la vida y el destino que queremos para todos. La gente que está viniendo aquí no tiene ya nada que perder, porque está cansada. Está cansada de no valer, de no ser escuchada, de la discriminación violenta, racista, clasista que no los reconoce como ciudadanos plenos.

¿Te puedo hacer una pregunta que relacione este presente con un proceso histórico de esa falta de reconocimiento de estas identidades que el estado marca como desechables? Porque, desde los 80 hasta ahora han pasado las grandes pandemias. La pandemia del VIH/Sida desde los 80, la pandemia por la COVID-19 desde el 2020 hasta el presente. Entonces ¿de qué manera este pensar en la muerte atraviesa la guerra interna, atraviesa este racismo y marginalización estructural, atraviesa estas pandemias que impactan cuerpos marginalizados mucho más que los cuerpos con privilegio? Antes, en vida y después de la vida. Tú tienes una performance que es *Pachacabrilla*, en donde te haces estas preguntas sobre estos desechables que no solamente no son reconocidos por este racismo, clasismo, heteropatriarcal, estructural, sino que, además, incluso después de la muerte se les niega ese reconocimiento, y esa dignidad, y esa ciudadanía que les corresponde como peruanas, como peruanos. ¿De qué manera esta presencia del no-mañana, de la muerte, del desecho, se expresa también a través de tu arte, particularmente *Pachacabrilla*?

Pachacabrilla es una performance que yo construyo a partir del entendimiento y del reconocimiento de nuestros cuerpos, de los cuerpos maricas travesti, que estuvieron antes de la llegada de la invasión colonizadora. De la invasión española. Para las ciudades precolombinas, las distintas manifestaciones de género eran parte de la vida social, de la vida cotidiana, en todos sus estamentos. La expresión del género no era binarista. Eso llegó como resultado de la conquista española a través de la religión, como un instrumento de sometimiento, de dominio y de control de nuestros cuerpos. Se nos proscribió, se nos persiguió y se nos quiso desaparecer. En todo el Abya Yala, y hacia el norte, tenemos que la sexualidad se expresaba a través de cinco formas de performar tu género, de performar la sexualidad y de performar el deseo. Por supuesto que no estoy haciendo aquí ningún tipo de ejercicio de idealización ni romantización de lo que voy a contar, esto está todo escrito por cronistas, estudiado por la historiadora María Rostworowski, y es parte del gran legado que Giuseppe Campuzano que reúne a través de su investigación en el libro *Museo Travesti del Perú*, hace un contrarrelato buscando el origen de nuestros cuerpos⁵. Los andróginos peruanos eran guardianes de los templos. Desde muy pequeños eran entregados a estos templos. Estos cuerpos andróginos, estos travestis indios eran considerados personas sabias, con poderes chamánicos y que también, a través del encuentro sexual, servían como mediadores entre el hombre y los dioses, como un vehículo. Entonces con la evangelización, como suele suceder con la religión travesti, —porque la religión travesti más reconocida en el mundo es la católica— la religión católica se apropiaba de todas las manifestaciones culturales y de sus ritualidades, de sus fechas y sus

5 El *Museo Travesti del Perú* (2003) es un proyecto concebido por Giuseppe Campuzano (1969-2013) como una exploración de *lo marica* y *lo travesti* como realidad estético-política, y como una forma de conocimiento que interviene los discursos oficiales de la historia peruana. Ante todo, es una vandalización de los archivos que deciden olvidar la presencia y resistencia de las comunidades LGBTIQ+. Más información: <https://hemi.nyu.edu/hemi/en/campuzano-interview>

divinidades, travistiéndolos, con lo que hoy, de una manera romántica, llamamos sincretismo cultural o sincretismo religioso. *Pachacabrilla* precisamente es eso, el entendimiento de una presencia anterior a la invasión, una presencia en la que nuestros cuerpos son proscritos, arrojados de los templos, en una especie de constante errancia. Lo que yo me pregunto ahí es precisamente lo que tú me estás invitando a responder. Es, ¿qué cuerpos son entendidos también como epidemia, como enfermedad, como agente contaminador? Nuestros cuerpos son percibidos de esa manera, el ser marica, el ser travesti es entendido como un cuerpo peligroso, como un cuerpo desagradable, como un cuerpo que porta en su naturaleza misma el riesgo de acabar con la normalidad. Con la aparición del VIH/Sida, pero en realidad, es interesante lo que tú me preguntas porque es con la llegada de Occidente que llegan epidemias.

Hace un rato hablábamos de las protestas sociales que estamos viviendo en este momento, y los cuerpos que están viniendo a protestar son considerados extranjeros en su propio territorio. La paradoja es que, ¿somos los cuerpos de la disidencia sexual también reconocidos como parte de ese tejido social? ¿Son también nuestras muertes merecedoras de dignidad? No de la dignidad de la vida, sino también, incluso, ¿de la dignidad de la muerte? En esas calles donde están siendo asesinados ya más de peruanos, campesinos, obreros y estudiantes, todos racializados como indios, cholos, andinos, serranos, marrones, en esas calles donde están muriendo, ¿no hemos muerto también nosotras, las maricas, las travestis? En esas calles, ¿no es donde se abrazan nuestros cuerpos muertos? ¿No son esas luchas emancipadoras la misma lucha que las nuestras? ¿No es nuestra deuda histórica también parte de esa gran deuda? *Pachacabrilla* habla precisamente de esa errancia, de ese no-ser, de ese no encontrar lugar.

Mi texto en *Pachacabrilla* habla precisamente también de la muerte, porque dice:

...llevo sobre mi cuerpo el peso de andróginos travesti. Indios de dos naturas, adoradores del dios con piel jaguar. Perseguidas *pampayrunas* con olor a zorras vagabundas. *Pachacamillas* de rituales prohibidos. Maricas sodomitas de cuello torcidos. Cuerpos de cabras llevadas en *procet-ción*.

Y aquí yo hablo de PROCETSS y de procesión: PROCETSS, el programa del Estado para brindar el TARGA, el tratamiento antirretroviral, para las personas con VIH/SIDA⁶. Entonces, estoy haciendo una alusión acá al cuerpo epidemia indio, al cuerpo epidemia andino, al cuerpo epidemia marica, al cuerpo epidemia enfermo, pero una enfermedad que trasciende la cuestión fisiológica en términos médicos. No hablo solo de portar una enfermedad, sino que tú eres la enfermedad. Pero, además, fuimos señalados también como la razón, culpa y origen de una epidemia. Nuestros cuerpos fueron diezmados. Hay que recordar que, en una sociedad tan jerarquizada, con diferencias estructurales históricas, son los cuerpos racializados, los cuerpos maricas racializados, justamente parte no solo de esta opresión sistemática, sino parte de las políticas de desaparición, borramiento y exterminio de parte de un estado nación que nos quieren y nos prefieren muertas. Son esas maricas y travestis, marginales entre los marginales. Y son arrojadas de sus familias. No son atendidas en los hospitales. No se les reconoce su identidad. Yo ahí lo asocio incluso con los muertos de la violencia de la guerra

6 *Procet-ción* es un juego de palabras entre “procesión” y PROCETSS – Programa de Control de Enfermedades de Transmisión Sexual y SIDA. Este programa se creó durante el gobierno de Alberto Fujimori (1990-2000) para unirse a las iniciativas transnacionales que intentaban mitigar los efectos de la pandemia por el VIH.

interna. Como resultado del terruqueo, todos los cuerpos que también son parte de las vidas que fueron segadas en medio de la lucha, en medio de la guerra civil, los cuerpos muertos de los cuerpos subversivos tampoco tenían derecho a la muerte, ni a la dignidad de la muerte⁷. No tenían derecho al entierro. Pero eso no es una excepción, de estos cuerpos o de las víctimas de los grupos llamados “terroristas”. Independientemente del juicio que la historia puede hacer, del error o de los crímenes que se cometieron, todas las muertes tienen derecho a ser lloradas.

...yo quisiera relacionar eso que estás diciendo sobre la dignidad de la muerte, pensando en *Pachacabrilla* y esos cuerpos maricas siendo desterrados a la errancia...

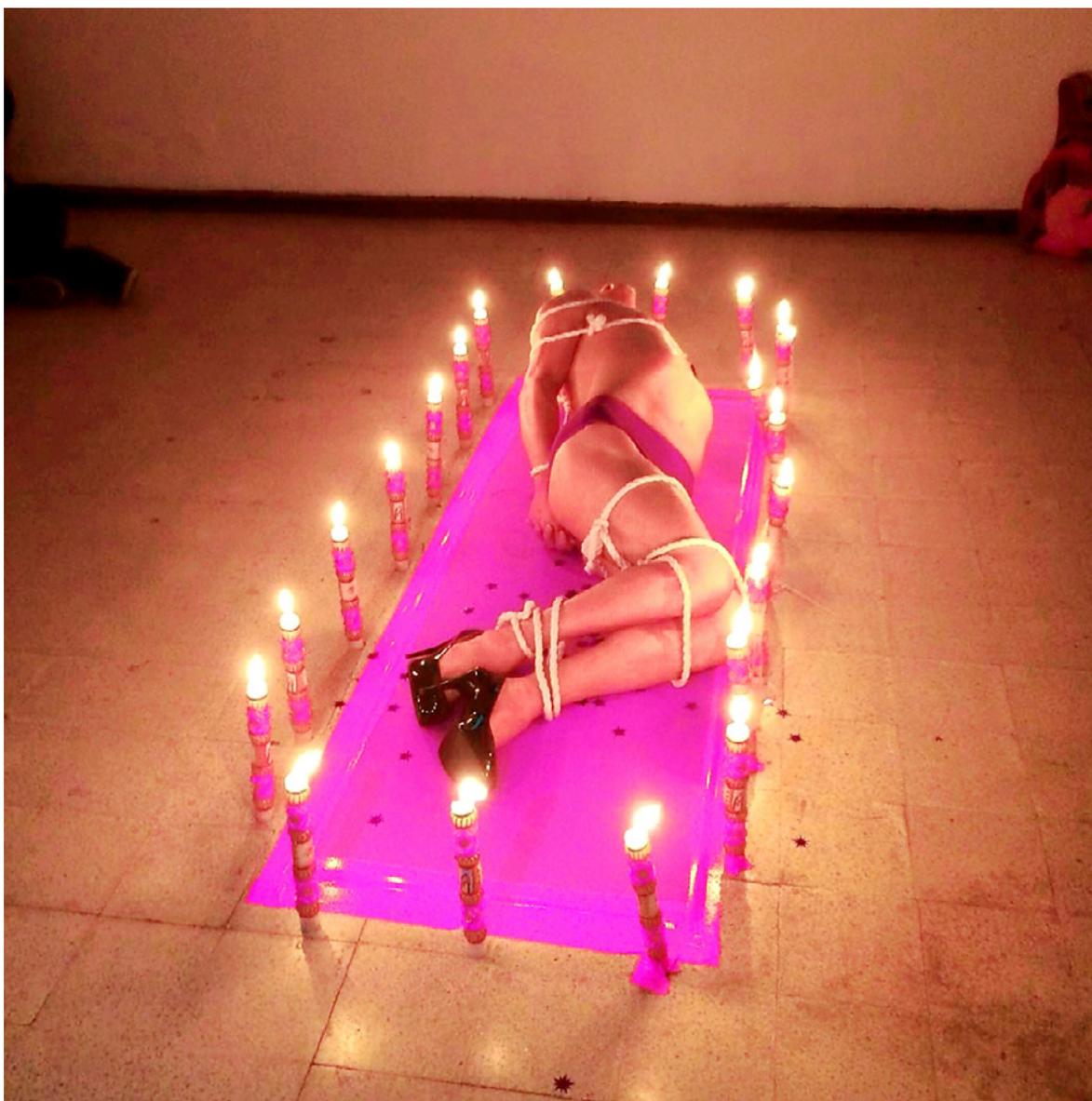
Nosotros vivimos en sociedades que son tan altamente discriminadoras que los hospitales del Estado son lugares de muerte, como decía el escritor Mario Bellatín en *Salón De Belleza*, morideros. Morideros, donde la gente va a solo a morir, porque la atención que se recibe no es comparable con la atención que en las clínicas de primer mundo reciben los cuerpos privilegiados. Porque los hospitales del Estado aquí son hospitales básicamente geriátricos donde los adultos mayores esperan solamente la llegada de la muerte. Hospitales rebasados por la muerte y la enfermedad. Hospitales que no se dan abasto, con equipos, con instalaciones y en condiciones que ningún cuerpo debería de aceptar. Se recibe una atención indigna de todo cuerpo que se considere humano, que se considere persona. Lo que yo me preguntaba precisamente con *Pachacabrilla* es qué cuerpos pueden llevarse en procesión. Porque *Pachacabrilla* es el travestimiento del único cuerpo que se reconoce como mártir, que entrega su cuerpo para salvarnos. Este único cuerpo que, travestiendo la adoración del dios [prehispánico] Pachacamac, sale todos los años en el Perú, en una de las procesiones más grandes que es el Cristo Morado, el Cristo de Pachacamilla, el Señor de los Milagros. Es una monumentalidad que nos habla desde el dolor: esta imagen puede ser sacada en procesión y nuestros cuerpos no pueden recibir la dignidad de ser cargadas en procesión.

¿Y *Pachacabrilla* condensa estos cuerpos? ¿Cómo se relaciona con el público?

Las distintas fases de esta acción empiezan fotografiando mi cuerpo vestido de color morado. El color distintivo del mes de octubre es el mes en el que sale el Señor de los Milagros, el Cristo de Pachacamilla, es el color morado, y es el color de los hábitos que llevan los devotos. Lo primero que yo hago es usar el hábito, el color morado, para fotografiarme maquillado con una cruz. La primera intervención pública que hice fue pegándome cruces en el cuerpo, como apósitos, como vendajes. Cuando tú curas una herida, el vendaje lo pones muchas veces en forma de cruz. La primera intervención fue ponerme estas cruces, pintar mi cuerpo sobre ellas con pintura de color fucsia fosforescente; pintar sobre estas cruces y después quitarme el apósito para que quedara la impresión en negativo de la cruz, como el rastro y el rostro de esos muertos que yo llevo sobre mi cuerpo. Un cuerpo como camposanto. Yo pensaba, si yo no puedo salir, no podemos nosotros pasear nuestros cuerpos, hacerles un homenaje a nuestras muertas, llevarlas en procesión, hay que llevarlas sobre el propio cuerpo. Hay que tatuar la herida en el cuerpo. Una herida que no cierra.

7 El término “terrúqueo” refiere a la acusación de “terrorista” hacia cualquier persona que cuestione las decisiones de los gobiernos de derecha —desde defensores de derechos humanos hasta artistas unidos contra la dictadura. El linaje de este término proviene del fujimorato, cuando fue usado como una forma de control y opresión a través del miedo.

Y dejo la imagen de las cruces sobre el cuerpo para otra acción, para otra performance que se llama *Fantasma(ale)górica Escarpela Apósitos Patrios*. En ella, también se plantea la idea de qué cuerpos que pueden ser dignificados a través de un acto heroico, interpelando la valía de los signos patrios y los rituales de conmemoración de nuestra independencia, si nos contienen también a nosotros. En realidad, todas mis performances están mezcladas. Hay alguna cosa de otra y esa de repente abre el espacio a otra. Yo podría decir que son las distintas pelucas de un mismo cuerpo travesti. Distintos maquillajes de un mismo cuerpo travesti, un cuerpo que cambia siempre.



▲ *Figura 3. Pachacabrilla: La Patética. Ejecución 1, performance de Germain Machuca, Centro Cultural de Bellas Artes. Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Alonso Rivas Avalos (2017).

Quisiera cerrar esta conversación precisamente con una performance que continúa estos diálogos estético-políticos, *Cuerpx en Vela*. Esta performance con la que lograste acompañar una de las protestas masivas que hubo hace unas semanas. Esta performance en donde tú tienes este tocado en tu cabeza con velas, y que invita a las personas en las marchas a encender estas velas en tu cabeza, en tu cuerpo. Seguimos hablando de la muerte, seguimos hablando de ritualidades invertidas, el duelo, pero también estamos hablando de las complejidades del Perú como nación. Pero además estar en comunión, también, con quienes protestaban en las calles.

La presencia de la muerte es una presencia que paradójicamente, está muy viva en mi trabajo, que lo atraviesa. Cuando apareció esta epidemia que generó que precisamente los cuerpos racializados, los cuerpos marginados, los cuerpos precarizados socialmente, sin recursos, yo pensé en esta acción precisamente como un cuerpo país que está en constante duelo. Algo que podría explicar también las estrategias que utilizo para mis intervenciones es el generar una respuesta a la ritualidad religiosa, católica, otras formas de ritualidad invertida. Otras eucaristías. Eucaristías maricas. Eucaristías travestis. *Cuerpx en Vela*, como *Fantasmagórica*, como *Pachacabrilla* también va a proponer una eucaristía, que son estas maneras en que yo hago que la gente participe, que la gente sea un agente importante, le d sentido y termine y cierre la acción, complete la acción de la performance. Sin la gente, mi acción no tendría sentido. Yo no apelo a un espectador distante sino a un espectador actuante, participante de la acción, del hecho mismo. El público es actor de la performance. En *Cuerpx en Vela* aparezco como un cuerpo travestido, con corsé blanco, con ropa interior blanca y con el resto del cuerpo desnudo, llevando el rostro vendado con una venda roja. Y, el artefacto que completa esta imagen es una especie de altar de velas rojas sobre mi cabeza. La acción es muy sencilla. Este cuerpo aparece, es una presencia. Yo lo llamo una presencia, un saber-estar. Esta presencia irrumpe en el espacio y se integra a él invitando a la gente. Llevo en las manos la bandera del Perú baleada, llena de orificios que aluden a la cantidad de muertos en lo que va de este gobierno, de esta dictadura que estamos viviendo actualmente en el Perú. Llevo esta bandera como cargando un cuerpo, como llevando un muerto en brazos. En las manos llevo una caja de fósforos y en la otra un cerillo. Sin decirle ni indicarle nada a la gente, la gente va tomando un cerillo, prende y enciende las velas. Y la gente va acercándose y enciende una vela y otra y otra y otra. Y este cuerpo se queda. Solamente se queda y permanece. Mientras las velas se van apagando y las vuelven a encender, y se apagan, y se vuelven a encender, y finalmente las velas se van consumiendo y la cera de las velas que conforman una especie de tocado sobre la cabeza, a modo de corazón sangrante, se derriten y van cayendo estas gotas sobre mi cuerpo. Un cuerpo que se derrite, un cuerpo que se deshace, que se desangra. Una patria en llamas, una justicia ciega que carga los muertos, que no quiere ver. Un duelo que no cesa, una vigilia constante. Eso es *Cuerpx en Vela*, una acción que le rinde homenaje a los muertos, a nuestros muertos, a la brutalidad de la violencia que estamos viviendo hoy en un país fracturado, que no les reconoce dignidad a nuestros cuerpos, a los cuerpos que están saliendo legítimamente a protestar y que, por el contrario, nos prefieren muertos. Nos prefieren ya no callados, ya no solo negados o invisibilizados, o postergados, o perseguidos o proscritos. No. Nos quieren muertos. Esta performance les rinde homenaje a todos los muertos que el estado nación, a través de sus necropolíticas, ha venido ejecutando.





▲ *Figura 4. Cuerpx en vela, performance de Germain Machuca, Museo del Grabado del ICPNA, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Elie Angles-Arrué (2023).

Pensando en estas relaciones con el público y las protestas masivas, hay un diálogo entre todo tu trabajo, toda tu trayectoria, y también diálogos constantes con varios artistas y activistas.

Por ejemplo, recuerdo el trabajo de [la antropóloga] Karen Bernedo, que empezó a buscar en las calles dónde es que había monumentos que representaran u homenajearan a mujeres que hubieran sido parte importante de nuestra historia, que hubieran aportado en la construcción de una identidad nacional. Entonces, menciono estos otros trabajos porque, yo me pregunto, ¿nosotras las maricas y las travestis, en qué calles estamos? ¿En qué lugares estamos? Si no somos tampoco reconocidas. Si nuestras muertes tampoco pueden recibir el honor de la dignidad heroica. De esa especie de entrega por el otro. Esos cuerpos travestis que mueren, que se encuentran en una esquina. Quizás no en el centro de una plaza, sino que se encuentran y se reúnen bajo una luz tenue de un poste de luz.

Conversar con Germain implica seguir un tren de pensamiento que no es lineal, sino que hace eco de la circularidad de las culturas orales tradicionales. También implica que algunos giros lingüísticos/poéticos conlleven reflexiones filosóficas, estéticas y políticas. El lenguaje del cuerpo, así como la relación entre cuerpo y lenguaje, son integrales en su arte de performance y su investigación. Así, las performances de Germain incluyen poemas que acompañan su proceso creativo; algunas veces los poemas son leídos durante las performances, a veces, impresos y, a veces, simplemente son llevados en la memoria corporal de Germain. En cualquiera de sus formas, son documentos que testifican la centralidad de su cuerpo: vulnerable y fuerte, atacado y rebelde al mismo tiempo. Aunque algunos juegos de palabras son complejos, difíciles de seguir e incluso intraducibles, la musicalidad y la repetición, y el ritmo contundente de los versos, resuenan con un cuerpo que persiste como un desafío frente a la violencia estructural y la muerte.

Te voy a leer unas líneas de *Cuerpx en vela* que dicen “...cuerpo que enciende la mecha de un duelo constante que arde. Si el campo está minado, que mi cuerpo estalle y contamine el aire, que infecte a todo aquel que sobreviva la ignominia. Un cuerpo en capilla ardiente”.

Y pienso en el poema como obituario, como epitafio... para *Fantasma(ale)górica Escarapela Apósitos Patrios* es “escara que viste el moño falso de su escarapela. Piel de gallina que agita el cuerpo en disputa. Escándalo como artimaña. Manoseo que escarba, desconcha y se deschava. Deschavetarse. Descascarada, apelarse, a pelo”⁸.

¿Y dices que te gustaría que ese sería tu obituario?

Sí. Porque lo que estoy diciendo ahí es que el ejercicio de la memoria es un acto de reivindicación del deseo, a los cuerpos a los que se nos ha querido negar el deseo; hacer memoria es un acto de masturbación, es un acto de placer, es un acto político de placer. Todos hablamos de lo importante que es la memoria, pero la memoria también vinculada al deseo y al placer. Cómo podemos imaginar la memoria también como un acto profano, un acto de masturbación. Pero habla de la herida, del escarbar.

8 “Deschavetarse” es un juego de palabras que refiere a “quitarse el puñal [que hierde]” y a la vez “liberarse” o “dejar que salga tu marica interior”.

También del descascare como cuerpo que se desintegra.

Hablar de la piel es también hablar de pelar, de descascarar la herida, rascarla para no olvidarla, horadarla como quien horada nuestros orificios para darnos placer. Es mantener vivo el recuerdo de nuestros muertos también. Nuestros cuerpos desechables. Vidas que se fueron, vidas que se van, pero que se van, como decía al inicio, con delirio. Ese es un manifiesto que yo tengo, que dice “a ellas las invoco, a ellas las proclamo, a las que muertas de miedo no callan. A las que con delirio se rebelan con escandalosa locura”. Ese pequeño obituario es eso. Es como el cierre que habla de deschavetarse. De quitarse el puñal.

Gracias, Germain.



▲ *Figura 5. Cuerpx en vela, performance de Germain Machuca, Museo del Grabado del ICPNA, Lima, Perú.*

Nota. Fuente: Elie Angles-Arrué (2023).

Entrevista

ROMPER EL SILENCIO ES PERSONAL, POLÍTICO Y COLECTIVO

**ELIANA MONTEIRO, EN
CONVERSACIÓN CON SANDRA
BONOMINI MARTÍNEZ¹**

NOTA SOBRE LA AUTORA

Sandra Bonomini Martínez 

Universidad Federal del Estado de Rio de Janeiro (UNIRIO), Brasil.
Correo electrónico: bonominisan@gmail.com

¹ La versión original de esta entrevista está en portugués y forma parte de los anexos de la tesis doctoral de la autora. Traducción libre de la autora. Esta conversación data del 31 de marzo de 2021.

SOBRE ELIANA MONTEIRO

Eliana Monteiro es magíster en Artes Escénicas por la Universidad de São Paulo (USP), directora del *Teatro da Vertigem* desde hace 26 años. Es pedagoga teatral y curadora de festivales. Recientemente, dirigió los siguientes espectáculos: *Intervención Florestania*, *Autoexamen de cuerpo de delito* y la obra *Levante*, un proyecto sobre amor y resistencia de parejas de mujeres lesbianas a lo largo de la historia reciente de Brasil.

Palabras clave: Performance, Feminismos, Autobiografía, Violencia de género, Colectividad.

ROMPER O SILÊNCIO É PESSOAL, POLÍTICO E COLETIVO

SOBRE ELIANA MONTEIRO

Eliana Monteiro é mestre em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP), diretora do *Teatro da Vertigem* há 26 anos. É pedagoga teatral e curadora de festivais. Recentemente tem dirigido os espetáculos *Intervenção Florestania*, *Autoexame de corpo de delito* e a peça *Levante*, um projeto sobre amor e resistência de casais de mulheres lésbicas ao longo da história recente do Brasil.

Palavras-chave: Performance, Feminismos, Autobiografia, Violência de gênero, Coletividade.

BREAKING THE SILENCE IS PERSONAL, POLITICAL, AND COLLECTIVE

ABOUT ELIANA MONTEIRO

Eliana Monteiro holds an MA in Performing Arts from Universidad de São Paulo (USP), and she has been *Teatro da Vertigem's* director for the past 26 years. She is a theater educator and art/performance festivals curator. Her most recent work as a director includes the following productions: *Intervención Florestania*, *Autoexamen de cuerpo de delito*, and *Levante*, a project about love and resistance in lesbian women's couples throughout Brazil's recent history.

Keywords: Performance, Feminisms, Autobiography, Gender violence, Collectivity.



ROMPER EL SILENCIO ES PERSONAL, POLÍTICO Y COLECTIVO

Sandra Bonomini: Eliana Monteiro es curadora del colectivo *Mujeres en cuarentena*, creado durante el confinamiento por la COVID-19 y conformado por artistas escénicas, *performers*, cineastas, músicas, técnicas, etc. El proyecto de performance *E o que restou do barro silenciou a mulher (Lo que restó del barro silenció a la mujer)*, creado por Monteiro y presentado durante la pandemia, por primera vez en diciembre de 2020 de forma remota, es parte del colectivo *Mujeres en cuarentena* y de mi tesis doctoral. Fue en ese contexto que surgió esta entrevista/conversación con Eliana, vía Zoom por el confinamiento, para conversar no sólo de la performance, sino de sus impulsos y urgencias personales, a partir de los que surge una primera imagen, una primera acción y la necesidad de colectivizar un discurso. Esta pequeña entrevista/conversación es un fragmento, una parte de varios encuentros que tuvimos entre 2021 y 2023 para hablar de prácticas artísticas de cuidado durante la pandemia. Aquí, fue interesante cómo el contexto de emergencia sanitaria que se vivió modificó los planes, no solo de logística de lo presencial a lo remoto, sino de la propia obra, que pasó de ser una iniciativa individual a un gran proyecto necesariamente colectivo, bajo la premisa de Monteiro de que “no existe un dolor que sea solo mío y solas no saldremos del infierno”.

¿Cómo surge esta performance y a partir de qué momento sientes que necesitaba volverse una experiencia colectiva, compartida?

Eliana Monteiro: Bueno, estaba trabajando en la MITsp (Muestra Internacional de Teatro de São Paulo) y fui la persona encargada de acompañar a María Galindo, del colectivo boliviano Mujeres Creando, en un taller de una semana que ella iba a dar en el marco del festival, en marzo del 2020, un poco antes de la pandemia.

María Galindo está siendo fundamental en mi investigación y en estos momentos de pandemia.

Y fue muy interesante para mí, porque yo soy de hablar poco y escuchar más y Galindo con su forma de ser tan expansiva, habla, gesticula... y habla mucho en primera persona. Ese era el tema. María fue planteando varias cuestiones en las que yo me veía dentro, me veía dentro de ese patriarcado del que ella hablaba. Bueno, la tarea para el día siguiente, el segundo día de taller, era hacer un autorretrato. Nos preguntaba, ¿cómo se veía esa persona? Y no podía ser hablado, es decir, podíamos crear acciones, performance, poesía, etc.

Durante esa misma semana, yo también estaba a cargo de otro espacio de la MITsp para personas trans y debía recibir a Erika Malunguinho², entonces no podía llegar tarde. Cuando llegué a ese espacio vi a todas esas personas siendo lo que son, libremente, en una fiesta, conversando, comencé a recordar a María Galindo y la importancia de hablar en primera persona, y empecé a percibirme a mí misma ante todo ese grupo de gente. Para mí es mucho más difícil hablar, sin embargo, las cosas se sintetizan muy bien en imágenes. En ese grupo, había sobre todo mujeres trans, también algunos hombres, pero la mayoría eran mujeres hablando discursos políticos muy fuertes y también estaba María, todopoderosa como es.

2 Erika Malunguinho es artista y política. Fue la primera mujer trans en ocupar la Asamblea Legislativa de São Paulo siendo electa diputada en el año 2018. Al momento de la entrevista con Eliana y de la experiencia que cuenta, Erika era diputada.



▲ **Figura 1. Eliana Monteiro y Sandra Bonomini vía Zoom.**

Nota. Fuente: Elaboración propia.

Entonces fue ahí que pensé en hacer la tarea para el día siguiente. No era necesario, ¡yo solo estaba acompañando como productora! Pero tuve una imagen muy clara: vi mi cabeza llena de barro y yo intentando hablar, pero el barro no salía, no me dejaba.

Me sentí muy provocada por María. Entonces llamé a mi casa y le pregunté a mi hija si podía buscar arcilla para mí. Ella dijo que sí, que podía, y me compró seis kilos. A todo esto, ya eran alrededor de las 5 p. m. y tenía hasta el día siguiente si quería presentar, y me sentí tan provocada que no podía dejar de hacer esa... traducción, el autorretrato, de hablar en primera persona. Luego, seguí pensando y pensando y me imaginé que caía agua sobre mi cabeza. Mi cabeza llena de barro y gotas de agua cayendo, como si fuera una tortura, una tortura física. Solo que yo no soy *performer*, soy directora, así es que iba a estar pensando todo el tiempo... sin saber cómo hacerlo. Porque siempre ha existido un “policía” aquí (en la mente) diciéndome que eso era feo, que yo no podía, etc. Eran todas mis amputaciones gritando.

Decidí hacerlo. El espacio era el teatro de Heliópolis, lo conozco bien, ya he visto muchas obras. Bueno, al día siguiente, cuando María llegó, yo ya llevaba media hora haciendo la performance, no podía oír nada, mis oídos se llenaron de barro, estaba toda cubierta, apenas escuchaba el ruido del agua, había puesto barro en mi boca, porque no podía ser *fake*, eso tenía que estar adentro, tenía que ser un vómito. Cuando me puse barro en la boca, coloqué mucho más de lo que debería, así que la saliva se iba acumulando en la boca, no podía tragar, ya sentía el sabor del barro. Entonces, con ese sonido de tortura (gotas de agua cayendo) y ese barro en la boca, terminé olvidando completamente que estaba siendo vista. Entré en estado de performance. Cuando el barro comenzó a caer, empecé a hablar, hablar, hablar. Entré por la puerta del teatro y sé que dije muchas cosas.

En todas las obras que he dirigido, hasta “Mientras ella dormía”, la gente me preguntaba si estaba ejecutando algo de Tô (Antonio Araújo³), un proyecto de él, que él no pudo hacer... y somos muy amigos, nosotros somos hermanos, lo amo mucho y él me ama. Solo que escuchar eso todo el tiempo, y a partir de lo que decía María Galindo, comenzó a provocarme más y más.

3 Antonio Araújo y Eliana Monteiro son directores del *Teatro da Vertigem*, compañía teatral brasileña que actúa desde 1991 en São Paulo y se caracteriza, entre otras cosas, por su lenguaje experimental y múltiple.

¡Es el jodido patriarcado que dice que solo él puede hacer las cosas! Tô siempre me decía: “tienes que salir de la sombra de mi nombre, nadie sabe que eres tú quien dirige conmigo”. Fue él quien prácticamente me obligó a dirigir *Kastelo* la primera vez... Escuchar eso de la gente es muy difícil... “¿Estás en *Vertigem* desde cuándo? ¿Estás en *Vertigem*?” Y ahí comencé a darme cuenta de que también era un problema mío, porque no hablaba. Y cuando hacía las cosas, no siempre quería dar entrevistas, porque tenía vergüenza, porque había esa “policía” que decía “eso está mal...”, por eso yo no me quedaba hasta el final de las obras, faltando un minuto para que terminaran, me iba al camerino. Era una locura pensar que no eres lo suficientemente buena...

Esa primera vez que hice la performance en el taller de María, estaba en pantalones y una camiseta. En el último día del taller con Galindo, ella presentó la performance *La Jaula*, y ante todos —estaba lleno— dijo que esa era la última vez que hacía esa performance, porque a partir de lo que presenté, ella dijo que sintió algo tan profundo (y hacía un gesto con la mano en el estómago), que creía que tenía que repensar... Todo lo que ella dijo me conmovió mucho, pero lo que yo hice la conmovió mucho a ella. Aún quiero hacer esa performance, ya estoy pensando en cómo ampliarla... solo que cuando llegó la pandemia, Sandra, y empecé a ver esos números de mujeres siendo violentadas dentro de casa, comencé a ver las noticias...

Es muy impresionante el origen de esta performance del barro, es importantísimo tu proceso personal, el impulso de hacer y la necesidad de modificar los próximos pasos de ese trabajo dada la situación de pandemia.



▲ *Figura 2. Autorretrato de barro.*

Nota. Fuente: Fotografía por Joy Ballard (Archivo de Eliana Monteiro).

Entonces, una cosa que descubrí, que quería contarte, en “Mientras ella dormía”, creo que sí hay una diferencia entre Tô y yo dirigiendo, es que él piensa mucho en la ciudad, el espacio es muy importante para él, y para mí lo más importante en mi trabajo en *Vertigem*, y en mi propio trabajo, es el testimonio personal. Porque si hablas verdaderamente de tus amputaciones, de lo que te afecta, y no necesita ser solo porque lo viviste... Que yo recuerde, mi padre siempre fue una persona extremadamente sensible, en mi casa fue diferente, mi padre lloraba, mi madre era un poco más *sargentilla* y mi padre era el bueno. Él siempre me respetó mucho, siempre quiso que estudiara, que dirigiera, soy muy privilegiada en ese lugar con mi padre. Entonces, por ejemplo, que yo recuerde, nunca sufrí un abuso físico, ya el moral todas hemos tenido, y cuando escuchas a otras mujeres...

Así que, cuando llegó la pandemia, estaba pensando en cómo rehacer la performance, pensando en mis silenciamientos, en lo que me ahogaba. Cuando empecé a ver esos números de mujeres muertas, mujeres siendo violentadas día y noche en casa. Estuve en la comisaría femenina y las mujeres no hablan, y cuando hablan es muy bajito, ¡no tienen voz para hablar!

Por otro lado, ya había ayudado a Bruna Lessa con *Insuflação*⁴... (pero ahí es otra dimensión, ellas cuatro están juntas resistiendo y conviviendo en el departamento mientras el tipo —Jair Bolsonaro— dice que no hay gente muriendo y ellas llenando globos negros de aire, eso es extremadamente político). Así que pensando en cómo continuar con la performance del barro, sentí la necesidad de no hacerlo más sola, necesitaba hacerlo con más mujeres. Porque es casi como si estuviéramos creando una red, cada una hablando, vomitando todo lo que está ahogado. Hablé con Luciene Guedes, que hace la dramaturgia sonora y pensamos en un nombre: *Y lo que quedó del barro silenció a la mujer*. Comencé a hablar con algunas mujeres con las que ya había trabajado, pero en realidad todas tenemos algo que decir. Pudimos hacerlo por primera vez en la *Virada Cultural* (versión online por la pandemia), pensé en hacerlo con seis mujeres, y quedarnos 24 horas dando testimonios.

Muy simbólico ese tiempo, el tiempo del reloj, porque eso nunca para. La violencia continúa eternamente. Me encuentro pensando mucho en eso, que mientras estamos aquí conversando, mientras estoy escribiendo la tesis, mujeres y niños están siendo violentados, reflexionamos a partir de lo que ya ha sucedido, pero no tenemos cómo hacer para que pare. Por eso, siento que esta es una escritura que DUELE. La escritura duele.

Y ahí, en la segunda vez, hablé con una gran amiga que vive en Cuiabá, había la Ley Aldir Blanc⁵, la convocatoria estaba abierta, y Ariana, mi amiga, me dijo que quería mucho hacer la performance del barro allá, porque los feminicidios eran muchos. Ella quería hacerlo en una plaza pública, solo que por la pandemia nos dejaron hacerlo en espacio cerrado sin público. Entonces lo hizo en Cuiabá, y los testimonios de esa performance son de mujeres de allí. Yo aquí en São Paulo también había entrado con la Ley Aldir Blanc. Y dije que quería hacerlo con mujeres de otros estados. Entonces pedí a tres mujeres de Brasilia que lo hicieran. Una mujer blanca de la periferia, una mujer negra y una mujer trans. Ellas van a elegir el lugar de la performance y están respondiendo preguntas para Lu, porque ella va a continuar haciendo el audio.

4 Bruna Lessa es cineasta e idealizadora de la performance *Insuflación de una muerte crónica* (*Insuflação de uma morte crônica*), que también es parte del colectivo *Mujeres en cuarentena* y, por lo tanto, trabajó junto a Eliana.

5 La Ley Aldir Blanc es una ley de estímulos económicos para financiar proyectos artísticos y de todo el sector cultural. Surge por primera vez en el año 2020.



▲ *Figura 3. Performance Y lo que quedó del barro silenció a la mujer.*

Nota. Fuente: Fotografía por Joy Ballard (Archivo de Eliana Monteiro).

Y pedí a tres mujeres de Porto Alegre: una mujer blanca, lesbiana, gordita, una mujer negra hetero, y una mujer trans. Y ellas también están eligiendo el lugar allá, porque Porto Alegre es otro lugar donde el abuso femenino es constante. Voy a seguir luchando para conseguir fondos, porque quiero al final, tener una mujer, o más, por cada estado brasileño haciendo esa performance, como una geografía del dolor. Y a partir de esos testimonios quiero hacer una película que dure media hora. Lo más importante para mí es el testimonio personal de todas nosotras, incluso si no hemos sido violentadas físicamente. Pero ¿cuáles son las violencias que estamos pasando, no solo de ahora, pero principalmente de ahora?

Me interesa hablar de mi dolor y hacer una traducción artística sobre eso. Cuando Galindo me preguntó cuál era mi autorretrato, mi autorretrato era una persona sin rostro, deformada.

Una de las cosas que más me emociona del testimonio personal es que no sabes quién se sentirá tocada o tocado, afectada o afectado con tu relato, creo que el testimonio personal acaba siendo un eco de la sociedad. Es personal, es político y es colectivo.

Pues sí, hasta ahora ya son 12 mujeres (cis y trans) las que han performado, y pronto serán más.

FLUJO CONTINUO



LA INFLUENCIA DE LA MÚSICA CUBANA DE ORIGEN ABAKUÁ EN LA MÚSICA AFROPERUANA

Laureano Arturo Rigol Sera

NOTA SOBRE EL AUTOR

Laureano Arturo Rigol Sera 
Pontificia Universidad Católica del Perú.
Correo electrónico: lrigol@pucp.pe

Recibido: 29/03/2024

Aceptado: 17/07/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.008>

RESUMEN

El artículo se centra en la exploración de la presencia de elementos afrocubanos, específicamente de origen abakuá, en la música afroperuana, con un enfoque particular en dos producciones discográficas significativas: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana, y “Juan de Mata” (1978) del Conjunto Perú Negro. Tras un análisis exhaustivo de la producción musical de grupos vinculados al movimiento afroperuano posteriores a 1968, se destaca el interés en la propuesta artística del Conjunto Perú Negro. Si bien en su primer álbum, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), se encuentra una referencia a la temática abakuá en la canción “Canción para ekué”, es en su segunda producción, *Son de los diablos* (1974), donde se identifican más claramente elementos sonoros propios de la cultura abakuá en uno de los temas. A través de este estudio, se busca aportar a la comprensión de la influencia y la interacción entre las tradiciones musicales afrocubanas y afroperuanas. El análisis detallado de las composiciones seleccionadas permite revelar conexiones y similitudes, así como diferencias y evoluciones en la expresión musical de estas dos culturas afrodescendientes. El artículo busca profundizar en la comprensión de cómo estas influencias se entrelazan y se manifiestan en la música afroperuana, enriqueciendo así el conocimiento sobre la diversidad y la complejidad de las expresiones culturales afrodescendientes en América Latina.

Palabras clave: Afroperuano, Afrocubano, Abakuá, Música, Influencia cultural, Ritmos.

A INFLUÊNCIA DA MÚSICA CUBANA DE ORIGEM ABAKUÁ NA MÚSICA AFROPERUANA

RESUMO

O artigo foca na exploração da presença de elementos afrocubanos, especificamente de origem abakuá, na música afro-peruana, com um foco particular em duas produções discográficas significativas: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz e seu Conjunto Cumanana, e “Juan de Mata” (1978) do Conjunto Perú Negro. Após uma análise exaustiva da produção musical de grupos ligados ao movimento afro-peruano após 1968, destaca-se o interesse na proposta artística do Conjunto Perú Negro. Embora em seu primeiro álbum, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), haja uma referência à temática abakuá na música “Canción para ekué”, é em sua segunda produção, *Son de los diablos* (1974), onde são identificados mais claramente elementos sonoros próprios da cultura abakuá em uma das músicas. Através deste estudo, busca-se contribuir para a compreensão da influência e interação entre as tradições musicais afrocubanas e afro-peruanas. A análise detalhada das composições selecionadas permite revelar conexões e semelhanças, bem como diferenças e evoluções na expressão musical dessas duas culturas afrodescendentes. O artigo busca aprofundar a compreensão de como essas influências se entrelaçam e se manifestam na música afro-peruana, enriquecendo assim o conhecimento sobre a diversidade e complexidade das expressões culturais afrodescendentes na América Latina.

Palavras-chave: Afro-peruano, Afro-cubano, Abakuá, Música, Influência cultural, Ritmos.

THE INFLUENCE OF CUBAN ABAKUÁ MUSIC ON AFRO-PERUVIAN MUSIC

ABSTRACT

The article focuses on exploring the presence of Afro-Cuban elements, specifically of Abakuá origin, in Afro-Peruvian music, with a particular focus on two significant record productions: “Ritmos negros del Perú” (1968) by Nicomedes Santa Cruz and his Conjunto Cumanana, and “Juan de Mata” (1978) by Conjunto Perú Negro. After a thorough analysis of the musical production of groups associated with the Afro-Peruvian movement post-1968, the artistic proposal of Conjunto Perú Negro emerges as particularly interesting. While their first album, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973), contains a reference to the Abakuá theme in the song “Canción para ekué”, it is in their second production, *Son de los diablos* (1974), where elements specific to Abakuá culture can be more clearly identified in one of the tracks. Through this study, the aim is to contribute to understanding the influence and interaction between Afro-Cuban and Afro-Peruvian musical traditions. The detailed analysis of the selected compositions reveals connections, similarities, as well as differences and evolutions in the musical expression of these two Afro-descendant cultures. The article seeks to deepen the understanding of how these influences intertwine and manifest in Afro-Peruvian music, thereby enriching knowledge about the diversity and complexity of Afro-descendant cultural expressions in Latin America.

Keywords: Afro-Peruvian, Afro-Cuban, Abakuá, Music, Cultural influence, Rhythms.



INTRODUCCIÓN

Desde mi llegada a Perú procedente de Cuba en 1994, el contacto directo con músicos y agrupaciones dedicadas al arte afroperuano me ha permitido reconocer los fuertes nexos existentes en la práctica percusiva de ambos países. A lo largo de mis conversaciones con diversos percusionistas, he podido confirmar el impacto que ha tenido en la música afroperuana tanto los instrumentos de origen afrocubano como determinadas bases rítmicas asociadas a géneros musicales de la isla.

La influencia de la música cubana en la música afroperuana puede entenderse mejor al considerar que, desde los años veinte del siglo pasado, la música popular cubana ganó gran relevancia a nivel global gracias al respaldo de la industria discográfica. Como comenta Eli, “los géneros de Cuba, ‘cargados de tropicalismo’, lograron ser vendidos y difundidos como productos genuinos” (2007, p. 54). El resultado directo del gran número de ventas discográficas fue que agrupaciones y músicos de la isla ganaran popularidad; gracias a ello, en las décadas posteriores llevaron a los principales escenarios, tanto europeos como americanos, instrumentos, ritmos, bailes y un amplio repertorio de canciones, en el que la temática afrocubana ocupó un lugar destacado.

Asimismo, me sorprendió que los percusionistas peruanos mencionaran a un polifacético artista llamado Guillermo Nicasio Simons Regueira, “el Niño”, Nicasio (1900-1971) del cual no había escuchado hablar. Nacido en La Habana, llegó a Perú en la década de 1940 y dejó un legado significativo en la música afroperuana¹. Durante su estancia en Lima, entabló intercambios culturales con músicos y bailarines locales, compartiendo valiosos conocimientos sobre la ejecución de instrumentos como tumbadoras y bongós, además de enseñar canciones y bases rítmicas con intrincadas polirritmias, vinculadas con las prácticas percusivas de las religiones afrocubanas².

De igual manera, dentro del ámbito musical había notado que en el disco *Canto negro* (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su conjunto Cumanana, aparecen temas con referencias a ritmos provenientes del folclore afrocubano, los cuales están relacionados específicamente con las culturas yoruba y abakuá³. Esta última cultura, en comparación con otras de origen afrocubano, ha mantenido un marcado hermetismo en relación con su ritual, ritmos, cantos y bailes; incluso puede afirmarse que ha traspasado muy poco las fronteras de la isla. Entonces, ¿a qué obedece el hecho de que Nicomedes Santa Cruz las incluyera en su disco?⁴ Dentro de

- 1 Su paso por el conjunto Estrellas Negras, dirigido por el trompetista Benny Bustillo, lo lleva a emprender una gira artística por Sudamérica, inicialmente como bailarín. El propio Bustillo lo convocó como percusionista para su nuevo proyecto, la orquesta Habana Cubans, con la que llegó a Lima (G. Simons, comunicación personal, 7 de junio, 2020). Su importancia se aprecia en un comentario de Rony Campos, hijo menor de Ronaldo Campos, percusionista, bailarín y director actual de Perú Negro: “Yo crecí en Perú Negro, lo aprendí todo ahí y te puedo decir que el Niño fue de mucha influencia en el aspecto rítmico del grupo” (comunicación personal, 20 de agosto, 2020). De igual forma, tanto Feldman (2009) como otros autores (León, 2015, Rocca *et al.*, 2012; Santa Cruz, 2004; Tompkins, 2011) lo señalan como una figura relevante en cuanto a la influencia afrocubana dentro de la conformación de la música afroperuana.
- 2 Para mayores datos biográficos sobre Guillermo Nicasio Regueira, ver el Blog *Desmemoriados: Historias de la Música Cubana*, de Rosa Marquetti Torres: <https://www.desmemoriados.com/el-nino-regueira-un-conguero-cubano-en-la-historia-del-folklore-afro-peruano/>
- 3 Los temas referidos son los siguientes: tema 1: “Ritmos negros” (toque abakuá); tema 4: “Congo libre” (toque chachalokafun); tema 6: “El café” (toque a Obatalá); y tema 7: “La noche” (toque arará).
- 4 La importancia de Nicomedes Santa Cruz en el movimiento de revitalización de la música afroperuana, del cual fue pionero, ha sido investigada y documentada por varios autores (Tompkins, 2011; Feldman, 2009; Aguirre, 2013) sobre el proceso de reconstrucción del repertorio musical afroperuano, ver Romero (2017).

los varios factores a considerar, la presencia de “El Niño” Nicasio Regueira en la grabación de las percusiones es el factor más importante dentro de esta influencia. A partir de esta producción discográfica, las bases rítmicas abakuá se convirtieron en una fuente inspiradora para otros ritmos afroperuanos, luego de un proceso de adaptación y de algunas modificaciones. Sin embargo, y aunque la gran mayoría de los percusionistas con los que pude conversar reconocieron el importante aporte de “El Niño” Nicasio Regueira en la introducción de la rítmica abakuá en el contexto afroperuano, es importante señalar que el conocimiento sobre esta cultura y sus ritmos aún era escaso⁵.

Después de una revisión acuciosa de la producción musical de grupos relacionados con el movimiento afroperuano posterior al año 1968, me pareció de gran interés la propuesta artística del Conjunto Perú Negro. Si bien en su primer disco, *Gran Premio del Festival Hispanoamericano de la Danza y la Canción* (1973)⁶, hay una referencia a la temática abakuá en la letra del tema “Canción para ekué”, es en su segunda producción, *Son de los diablos* (1974), en la que se pueden identificar con mayor claridad elementos sonoros propios de la cultura abakuá dentro de uno de sus temas. En este artículo buscaré aportar en la búsqueda de elementos afrocubanos, específicamente de procedencia abakuá, en la música afroperuana, específicamente en dos canciones que figuran en los discos de larga duración (LP) antes mencionados y que marcaron diferentes momentos de asimilación de estos elementos: “Ritmos negros del Perú” (1968) de Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana, y “Juan de Mata” (1978) del Conjunto Perú Negro⁷.

ORÍGENES Y CARACTERÍSTICAS DE LA CULTURA ABAKUÁ

La presencia de esclavos africanos en Cuba es un hecho registrado desde el siglo XVI; sin embargo, es a fines del siglo XIX cuando esta presencia alcanza un número significativamente alto. Esta presencia estuvo integrada por múltiples grupos étnicos, los cuales se identificaron de manera genérica con diferentes denominaciones. Entre dichas denominaciones, destacaron las de arará, congo, gangá, lucumí, mandinga y carabalí. Esta última designaba a los esclavos llegados del territorio comprendido desde la margen este del río Níger, al sur de Nigeria, hasta el viejo Calabar. Al igual que las demás etnias africanas, los carabalíes fundaron en Cuba sus cabildos, que operaron como sociedades de ayuda, socorro mutuo y protección entre los hombres y mujeres de una misma etnia o nación. En ellos, además, se dio continuidad a las prácticas religiosas originarias de África: bailes, música, lenguaje y otras expresiones culturales (Neira⁸, 2011).

- 5 Durante mi formación musical, tuve la oportunidad de recibir clases de dos grandes maestros estrechamente relacionados con la temática abakuá: el musicólogo Lino Neira (1951-2019), pionero en las investigaciones sobre los instrumentos del ensamble propio de esta cultura, y Gregorio “el Goyo” Hernández (1936-2012), cantante, percusionista, bailarín, fundador del Conjunto Folclórico Nacional de Cuba y reconocido miembro de la sociedad abakuá. Desde sus diferentes perspectivas, ambos inculcaron en mí el interés, respeto y la admiración hacia las manifestaciones culturales afrocubanas, lo cual propició que incorpore sus bases rítmicas en mi práctica performativa.
- 6 Editado por la empresa discográfica El Virrey (Virrey-0000920.1) en Lima, Perú.
- 7 El disco *Canto Negro* por Nicomedes Santa Cruz y su Conjunto Cumanana [LP], fue editado en Lima por la empresa discográfica FTA Peru (FLSP-55). El disco *Son de los Diablos* por el Conjunto Perú Negro fue editado por la empresa discográfica Virrey (VIR-933) en Lima, en 1978.
- 8 Lino Neira (1951-2019) fue un percusionista y musicólogo cubano, Doctor en Ciencias sobre Arte. Tanto su tesis, *Caracterización de los instrumentos musicales de las sociedades abakuá*, como otros de sus trabajos relacionados con la percusión cubana, lo convierten en una importante referencia para este artículo.

Por otro lado, las principales referencias relacionadas al culto abakuá datan de 1836. Este se caracterizó por ser “una agrupación religioso-mutualista, masculina⁹, inicialmente solo para hombres negros, luego abierta a mestizos, chinos y hasta blancos; de franca oriundez africana, pero recontextualizada en el Caribe” (Torres, 2018, p. 5).

La primera sociedad secreta, fundada en el pueblo habanero de Regla, recibió el nombre de Efik Buton¹⁰. Esta inicialmente agrupó en sus filas no solo a hombres de un mismo origen étnico, sino también, en muchos casos, a aquellos relacionados laboralmente con actividades propias de la vida portuaria. Esto es una característica que se mantuvo durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, cabe mencionar que la composición y mezcla racial de sus practicantes, muchos de los cuales eran provenientes de los sectores populares de los barrios cercanos al puerto, su condición de sociedad secreta y su compleja organización jerárquica, entre otros elementos, generaron que la sociedad cubana se formara una imagen distorsionada de los miembros de Efik Buton. Tanto esta sociedad como todas las que funcionaron posteriormente en Cuba parecen tomar como modelo a la Sociedad Secreta de Ékpè, fundada en África. Su creación parte de una leyenda¹¹ con muchas versiones. Independientemente de las variaciones, su organización jerárquica se basa en los aspectos en común de esta leyenda.

Asimismo, la destacada investigadora cubana Lidia Cabrera afirma que, aparte de un número ilimitado de iniciados, “cada potencia¹² o grupo se compone de trece a veinticinco “Plazas” o dignidades, individuos que (...) desempeñan los cargos de su gobierno, asumen la jefatura con sus asistentes y ejecutan los ritos” (1975, p. 140). El máximo cargo lo ocupa Iyamba, acompañado por Nasakó, Isué, Ekuéñón, Embákara y Mokongo, entre otras jerarquías.

Desde su fundación, la sociedad abakuá ha procurado mantener sus inconfundibles rasgos con celosa fidelidad. Uno de ellos es su significativo proceso sincrético, que ha incorporado elementos del catolicismo: Abasí, su dios, es representado con un crucifijo, y en sus templos se utilizan imágenes católicas (Alvarado, 2016). Otros rasgos incluyen el culto a los antepasados y una escritura basada en la elaboración de signos o trazos mágicos, los cuales constituyen, junto a sus celebraciones, una parte fundamental de su actividad ritual. Las celebraciones más importantes reciben el nombre de plantes¹³. Con un carácter ritual y festivo, estos plantes son llevados a cabo por diferentes motivos, entre los que destacan la consagración de un nuevo ekue, la ceremonia de iniciación, la muerte de algún miembro, la exaltación de un practicante distinguido, y la fundación de nuevas agrupaciones, entre otras.

9 “Las mujeres no pueden pertenecer al abakuá. Es verdad que Sikán encontró el Poder y que ella es nuestra Madre, pero el poder pasó a mano de los hombres, y solo los hombres estamos preparados para acercarnos a Ekue” (Cabrera, 1970, p. 218).

10 “Fue el mismo Efik Butón Efí Aroró, el primer juego que nació en Cuba, apadrinado por los Efo, en Regla” (Cabrera, 1970, p. 50).

11 Una de las leyendas cuenta la historia de la princesa Sikán, una mujer de la tribu de Efor, hija de Mokuire y de Isún Bengué, y hermana del rey Awaná Teni Tenitén. Ella vivía cerca del río y cada día iba a buscar agua para los quehaceres y necesidades de su casa. Llevaba una güira grande vacía y la sustituía por una llena. Una mañana, retiró la que había dejado durante la noche y la colocó sobre su cabeza. Al caminar de regreso a casa, sintió algo que se agitaba y generaba un extraño sonido dentro del recipiente: era el pez Tánze, que durante la noche se había introducido en la güira. Al llegar a la aldea, su padre, sabiendo que quien encontrara el “secreto” sería sacrificado, le pidió que no contara a nadie lo acontecido mientras la llevaba al templo del adivino Nasakó. Este lo examinó y comprobó que el pez era el esperado. Sikán quedó prisionera y el pez murió, al no poder permanecer cautivo. Finalmente, Sikán fue sacrificada. Sobre el cuero del pez, Nasakó inició a los Siete Hijos de Ekue, los fundadores (Cabrera, 1970, p. 83-93).

12 Las sociedades abakuá surgieron por el apadrinamiento sucesivo de una hermandad a otra. Se nombraron a sí mismas juegos, potencias, naciones, partidos o tierras (Neira, 2011).

13 Los plantes son funciones públicas en las que los concurrentes, sean o no miembros de la sociedad, intervienen cantando, bailando o tocando instrumentos musicales (Quiñones, 2017).

Estos rituales, que suceden en dos escenarios diferentes, por momentos se desarrollan de forma simultánea. Uno de ellos, de carácter sagrado y litúrgico¹⁴, tiene lugar a puerta cerrada, en el interior del fambá¹⁵, donde los principales jerarcas ejecutan un complejo y hermético ritual caracterizado por una exclusiva teatralidad y dramaturgia. El otro corresponde a una ceremonia externa de carácter festivo en la que participan los fieles (obonekues) y sus invitados, incluyendo mujeres y niños.

La aparición del diablito o íreme¹⁶, ente sobrenatural que representa el alma de un antepasado durante la ceremonia, es una parte fundamental del ritual, dado que este comprueba si todo se está realizando correctamente o no. Estos “espíritus” danzantes, provenientes de la tradición africana, bailan al ritmo de la percusión; sus gestos y coreografías son su única forma de expresarse, dado que no pueden comunicarse con palabras. Siendo considerados elementos simbólicos dentro del ritual, representan la esencia misma de la naturaleza, y constituyen hoy un símbolo importante en el folclore cubano.

PRINCIPALES INSTRUMENTOS Y BASES RÍTMICAS ABAKUÁ

Desde el punto de vista instrumental, los abakuá utilizan dos tipos de ensambles percusivos. Para la parte ceremonial y litúrgica, se utilizan tambores que tienen un carácter simbólico. De estos destacan dos: el ekue o ekué¹⁷, tambor que con su peculiar sonido representa la “voz” del misterio abakuá; y el sese, eribó, seseribó o senseribó, tambor que constituye la pieza más venerada del altar y de las procesiones (Neira, 2011).

Para las ceremonias externas y públicas, se utiliza un conjunto instrumental llamado biankomeko, el cual acompaña al cantante, denominado moruá yuansa. Este conjunto está conformado por siete elementos: un tambor mayor (bonkó-enchemiyá); tres tambores menores (nkomos), llamados (de mayor a menor) obí-apá, cuchí-yeremá y biankomé; un cencerro (ekón); dos palos percutientes (itones); y unas sonajas (erikundi). Todos estos instrumentos tienen su propia función y forma de ejecución. Los tres tambores pequeños se sostienen bajo el brazo (tambores axilares) y desarrollan una polirritmia acompañante. Una de las manos ejecuta los principales golpes mientras la otra genera patrones acompañantes de menor volumen sonoro (Neira, 2011).



▲ *Figura 1. Ejemplo de la combinación de alturas resultante de los golpes abiertos en los tres tambores (versión Habana).*

Nota. Elaboración personal.

14 Dentro de esta ceremonia solo pueden participar los iniciados; su divulgación a profanos está estrictamente prohibida (Quiñones, 2017).
 15 El fambá es un cuarto sagrado destinado al secreto.
 16 Quienes representan a los íremes visten el akanaguán o mokondó (traje rústico tradicional), el itán musón (capuchón con el sombrero), la ekaniká (cencerros en cintura y tobillos), el itón (palo de madera) en una mano, y el ifán (rama vegetal) en la otra. Los tres íremes más importantes son Nkóboro, Eribangandó y Nkanila (Castellanos y Castellanos, 1992).
 17 Ekue o Ekué: Según Argeliers León, “se ejecuta mediante la fricción de la mano al frotar una varilla que se apoya sobre el parche, actuando el tambor como caja de resonancia”. Produce un sonido bronco (Orovio, 1992, p. 154).

Musical score for Abakuá in La Habana, featuring five parts: Ekón, Biankomé 1, Cuchí-Yeremá 2, Obí-Apá 3, and Erikundi. The score is written in 6/8 time and consists of four measures. Ekón and Erikundi have a similar melodic pattern of quarter notes with rests. Biankomé 1 features a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks. Cuchí-Yeremá 2 has a pattern of eighth notes with accents. Obí-Apá 3 has a pattern of quarter notes with accents and rests.

▲ *Figura 4. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en La Habana.*

Nota. Elaboración personal.

Musical score for Abakuá in Matanzas, featuring five parts: Cowbell, Conga Drums 1, Conga Drums 2, Conga Drums 3, and Shakers. The score is written in 6/8 time and consists of four measures. Cowbell and Shakers have a similar melodic pattern of quarter notes with rests. Conga Drums 1 has a complex rhythmic pattern with accents and 'x' marks. Conga Drums 2 has a pattern of eighth notes with accents and 'x' marks. Conga Drums 3 has a pattern of quarter notes with accents and rests.

▲ *Figura 5. Ejemplo de patrón rítmico del abakuá ejecutado en Matanzas.*

Nota. Elaboración personal.

De igual manera, la rumba cubana, en especial el guaguancó y la tradicional comparsa, se estructuran sobre bases sonoras que toman de los patrones rítmicos provenientes del conjunto biankomeko abakuá muchos de sus ritmos. Desde el punto de vista coreográfico, tanto el guaguancó como la columbia han recibido la influencia de los movimientos desarrollados por el íreme.

Por otro lado, algunos términos abakuá se han mantenido presentes en el lenguaje oral cotidiano de los cubanos. Así encontramos, por ejemplo, palabras como asere²⁰, monina²¹, paripé²², nagüe²³, chévere²⁴, entre muchas otras.

Estas influencias también se manifiestan en la literatura, la danza, el teatro, las artes plásticas y el cine, y corroboran los incontables aportes de esta cultura. Por ello, la cultura abakuá es reconocida como una pieza fundamental en la conformación de la cubanía.

LO ABAKUÁ EN PERÚ

Si bien la llegada al Perú de esclavos procedentes del Calabar es un hecho documentado históricamente, no existen evidencias de que el culto abakuá y todo su ceremonial se haya practicado en estas tierras. En ese sentido, se ha considerado a Cuba como el único lugar donde se ha desarrollado su práctica. Existen varias razones por las que ha resultado difícil que el fenómeno abakuá se expanda fuera de las fronteras de la isla.

Una primera razón a tomar en cuenta es la naturaleza privada y casi secreta de su culto. Vinculado a esto, otro factor relevante es que, para reclutar a sus miembros, se debe investigar su vida, y esto se realiza exclusivamente en los barrios de las ciudades donde se practica el culto, que son básicamente La Habana y Matanzas. Otra razón, relacionada al propio ritual, es que la tradición indica que los iniciados nacen de un tambor que no puede cruzar el mar sin perder su eficiencia. No obstante, muchos practicantes han llevado consigo elementos fundamentales de la práctica abakuá a las diferentes partes del mundo donde han establecido su residencia (Morel, 2011), principalmente a países de Europa y Norteamérica. Dentro de estos casos, destaca el del reconocido percusionista Luciano “Chano” Pozo (1915-1948), considerado uno de los precursores del jazz afrocubano, quien revolucionó el sonido de Nueva York por su creatividad y virtuosismo rítmico. Se dice que el gran Dizzy Gillespie comentó sobre él: “Es el tamborero más grande que he oído en mi vida” (Bianchi, 2003).

En el caso de Perú, la presencia del percusionista Guillermo “el Niño” Regueira es fundamental, ya que él se encargó de enseñar a sus colegas músicos las bases rítmicas principales, los conceptos sonoros, los cantos y los pasos de baile abakuá. Su participación en el disco de Cumanana *Canto negro* (1968) es una muestra puntual de lo dicho anteriormente. El tema “Ritmos negros del Perú”, que inicia este disco, sirve de acompañamiento a la intervención de Nicomedes Santa Cruz, mientras este declama una de sus populares décimas. En el tema, el Niño participa junto a otros percusionistas, a los que orienta en la correcta ejecución de la

20 Asere o acere es un cubanismo que significa amigo, socio o hermano.

21 Se suele usar en Cuba para decir hermano.

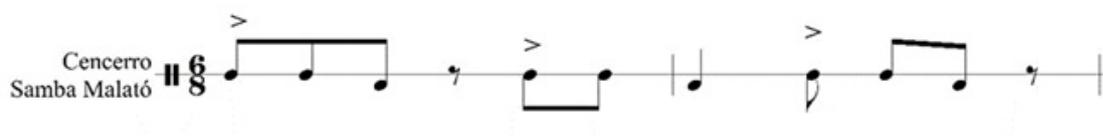
22 Amago es un término que implica pretender hacer algo o mostrar algo que no se hace o no se tiene.

23 Nagüe significa amigo o socio.

24 Bonito, bueno, elegante, gracioso.

rítmica abakuá. Macario Nicasio, hijo del Niño, refiere: “Mi papá les dio los toques, cómo tenía que tocar Ronaldo y mi tío Abelardo. Él toca ahí el bongó y canta un tema abakuá” (comunicación personal, 7 de junio, 2020). El canto al que se refiere está dedicado al tambor sagrado eribó²⁵ y su inmortalidad: “Eribo maka, maka Eribo / Eribo makatereré²⁶, Bario!”²⁷.

La colaboración entre el Niño y Nicomedes, que venía de años antes, puede haber condicionado la aparición de algunos conceptos sonoros vinculados al abakuá en los procesos de construcción rítmica del género landó. En el tema “Samba malató”, incluido en el disco *Cumanana: poemas y canciones* (1964), el cencerro propone un ritmo similar al interpretado por el ekón abakuá. Este tiene un diseño sonoro en el cual los golpes superpuestos sobre un patrón rítmico regular ejecutado por los otros instrumentos del ensamble generan un complejo contrapunto sonoro²⁸.



▲ **Figura 6. Cencerro. “Samba malató”.**

Nota. Elaboración personal.

El mismo Santa Cruz aborda la presencia del abakuá cuando señala que en el famoso panalivio “A la Molina” aparecen palabras en lengua ñáñiga y menciona que un profundo estudio de la canción “nos podría llevar al hecho de que en el Perú se haya practicado el ñáñiguismo en algún ‘fambá bajo pontino’ o en la misma hacienda La Molina” (Santa Cruz, 2004, p. 61). El músico sugiere, incluso, que la danza del Son de los diablos podría tener relación con los diablitos de la sociedad secreta abakuá. No obstante, es necesario mencionar que estos comentarios se basan solo en suposiciones y no han sido respaldados hasta el día de hoy por investigaciones.

ANÁLISIS DE LOS TEMAS “RITMOS NEGROS DEL PERÚ” Y “JUAN DE MATA”

Tomando en consideración que los instrumentos de percusión que se analizarán pertenecen a la categoría de membranófonos e idiófonos de afinación indeterminada, presentamos la siguiente leyenda con las ubicaciones y símbolos de los principales golpes sonoros, para una mejor comprensión de los mismos:

25 Este tambor, al que se hizo referencia anteriormente, tiene la particularidad de no tocarse durante el ritual.

26 “Makatereré” significa imperecedero.

27 Al ser canciones aprendidas de forma empírica, la letra puede sufrir transformaciones.

28 Esta forma rítmica es conocida musicológicamente como *rítmica en cruz*. El término, usado por primera vez en 1934 por el musicólogo Arthur Morris Jones, constituye la base del ritmo subsahariano.



▲ *Figura 7. Ubicaciones y símbolos de los principales golpes sonoros.*

Nota. Elaboración personal.

En un primer momento, se puede percibir que en las canciones “Ritmos negros del Perú” y “Juan de Mata” el concepto sonoro muestra una influencia de las bases rítmicas representativas de la cultura abakuá, aun cuando el instrumental es otro. Esto se debe a que en Perú no se contaba con el ensamble de tambores propios de esta cultura. Asimismo, el hecho que en el disco de Nicomedes Santa Cruz aparezca intencionalmente declarada la base abakuá le da una especial significación, dado que esto la convierte en la primera experiencia registrada fonográficamente en este país en la que se incluyen elementos propios de esta cultura. Se debe considerar además que entre este tema y “Juan de Mata” existen reconocibles puntos de encuentro, manifestados tanto en la estructura musical, como en la similitud de determinadas bases rítmicas y en el hecho que en la grabación de ambas canciones participaron, con algunas excepciones, los mismos músicos. Los análisis obtenidos de la comparación de las bases rítmicas de ambos temas y su contraste con las originales practicadas en la isla, favorecen las conclusiones de este artículo.

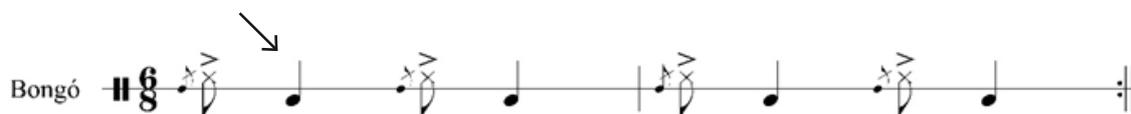
Tanto “Ritmos negros del Perú” como “Juan de Mata” inician con la intervención de instrumentos de percusión que presentan, de forma progresiva, bases rítmicas puntuales y repetitivas. Se debe destacar que “el uso de estructuras rítmicas múltiples es muy normal en la práctica musical africana” (Nketia, 1974, p. 133). Como se puede apreciar en los siguientes esquemas, el formato instrumental incluye bongó, tumbadoras, cajón, cencerro (campana), quijada de burro y guitarra. En ambos casos, el bongó, como instrumento más agudo del ensamble, da inicio a los temas. El siguiente motivo es utilizado en “Ritmos negros del Perú”:



▲ *Figura 8. Bongó en “Ritmos negros del Perú”.*

Nota. Elaboración personal.

Por otro lado, en “Juan de Mata” se propone la misma célula rítmica, con un pequeño cambio en el registro sonoro y un énfasis en el tiempo fuerte del compás apoyado con un adorno (mordente):



▲ **Figura 9. Bongó en “Juan de Mata”.**

Nota. Elaboración personal.

La intencionalidad en la acentuación del tiempo fuerte es común en ambos casos; sin embargo, un detalle que salta a la vista es que la estructura rítmica de este tema indica que “El Niño” Regueira, encargado de grabar el bongó en ambos temas, realiza en este una simplificación sonora, desarrollando en este instrumento una combinación del patrón que en la base abakuá tradicional propone el biankomé, tambor agudo del ensamble, con el obí-apá, tambor grave. A continuación, presentamos ambas bases rítmicas:



▲ **Figura 10. Biankomé (Tambor de registro agudo).**

Nota. Elaboración personal.



▲ **Figura 11. Obí-Apá (Tambor de registro grave).**

Nota. Elaboración personal.

Se debe considerar la diferencia que genera en la ejecución el hecho que tanto el biankomé como el obí-apá son tambores axilares, mientras que el bongó se sostiene entre las piernas del ejecutante. La técnica de ejecución de estos tambores abakuá implica que una de las manos percute los principales golpes mientras la otra genera patrones acompañantes de menor volumen sonoro. Por lo tanto, en el caso del biankomé, el golpe abierto, con una marca constante del tiempo fuerte, constituye su principal aporte dentro del ensamble rítmico. El obí-apá, en cambio, genera con sus golpes graves una figura sincopada, ejecutada en la última negra de cada compás y que sirve de sostén al resto del tejido rítmico. En los temas analizados el bongó asume ambas funciones.



▲ **Figura 12. Cencerro.**

Nota. Elaboración personal.

A continuación, analizaremos que en “Juan de Mata” aparece un cencerro doble, con un registro tanto agudo como grave. En el ejemplo anterior, los dos registros sonoros del cencerro permiten una función melódica, que hace posible un diálogo con el resto de los instrumentos mientras recrea algunos golpes del ekón. Cabe señalar que, en Cuba, el empleo del ekón jimagua fue muy frecuente en la música abakuá (Torres, 2018). En la segunda parte del tema, el cencerro comienza a ejecutar el patrón de la clave afrocubana. La secuencia de acentos demuestra la relación entre la clave abakuá y este patrón rítmico, relacionado con diversos géneros de la música sagrada africana:



▲ **Figura 13. Cencerro 2.**

Nota. Elaboración personal.

Por otro lado, en el tema “Ritmos negros del Perú” el cencerro propone una variación rítmica del patrón anterior:



▲ **Figura 14. Cencerro.**

Nota. Elaboración personal.

Cabe recordar que la música de ascendencia africana arma su discurso sonoro esencialmente con base en la repetición de segmentos rítmicos breves. Una de estas pequeñas unidades rítmicas es la *clave*. Caracterizada como una estructura binaria y repetitiva, toda la música tradicional cubana y afrocubana funciona a partir del conocimiento y ejecución de esta. “Las claves encarnan la tiranía rítmica de nuestro canto y dirigen los pasos de nuestros bailarines que siguen las claves tan de cerca como la sombra sigue al cuerpo” (Grenet, 1939). Además, no existe un único patrón de clave, sino una serie de patrones relacionados entre sí, entre los que destacan la clave de *son* y la de *rumba*:



▲ **Figura 15. Clave de son.**

Nota. Elaboración personal.



▲ **Figura 16. Clave de rumba.**

Nota. Elaboración personal.

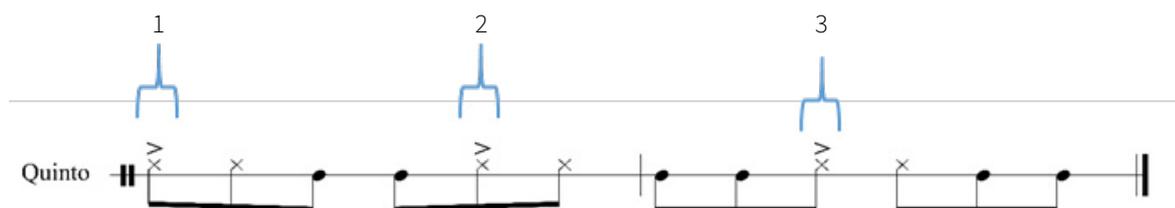
La clave de rumba tiene su análogo ternario en la clave abakuá. Ejecutada por el ekón, presenta un patrón de gran relevancia en la conformación del discurso rítmico propio de esta música.



▲ **Figura 17. Clave abakuá.**

Nota. Elaboración personal.

Tomando aquello en cuenta, podemos notar que una tumbadora aguda (quinto)²⁹ desarrolla la siguiente base en el tema “Ritmos negros del Perú”:

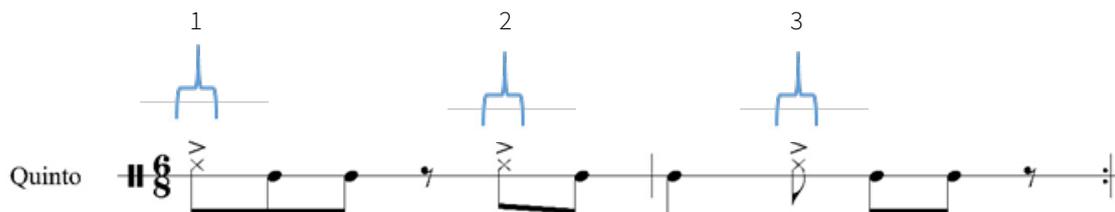


▲ **Figura 18. Quinto en “Ritmos negros del Perú”.**

Nota. Elaboración personal.

El desplazamiento de los acentos en los golpes cerrados del armado rítmico propicia la aparición de un valor irregular, un amplio tresillo que se mueve entre los dos compases, brindándole al discurso sonoro una llamativa tensión rítmica. En “Juan de Mata”, por su parte, el mismo instrumento (quinto) se suma al bongó y cencerro con el siguiente planteamiento rítmico:

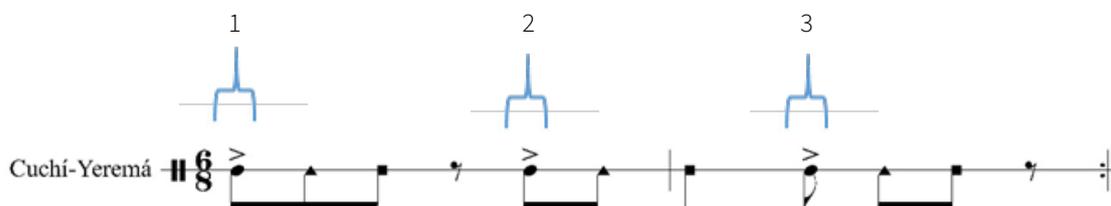
29 A partir de los años 1940 se popularizó el uso del vocablo criollo afrocubano “conga” para designar ese instrumento. De acuerdo con su afinación, las más utilizadas se nombran: Quinto (aguda), Conga, Macho o 3-2 (media), Hembra o Tumba (grave).



▲ **Figura 19. Quinto en “Juan de Mata”.**

Nota. Elaboración personal.

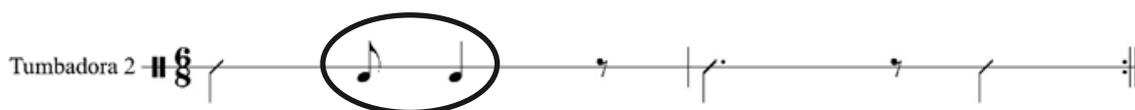
Es evidente la similitud entre estos patrones, no solo por ser ejecutados en el mismo instrumento, sino también porque desarrollan un ritmo peculiar y con pocos puntos de contacto con otras bases sonoras afrocubanas, salvo la desarrollada por el cuchí-yeremá. Este es un tambor de afinación media dentro del ensamble abakuá, que, en su versión de La Habana, usa el mismo criterio de desplazamiento de acentos, en este caso con golpes abiertos:



▲ **Figura 20. Cuchí-Yeremá (Tambor de registro medio).**

Nota. Elaboración personal.

En “Ritmos negros del Perú” aparece una segunda tumbadora que alterna sus improvisaciones con el siguiente ritmo:



▲ **Figura 21. Tumbadora 2.**

Nota. Elaboración personal.

En el ensamble abakuá esta función de improvisación la cumple el bonkó-enchemiyá, con la particularidad que la misma base, tomando en consideración la clave, es tocada de forma invertida³⁰:

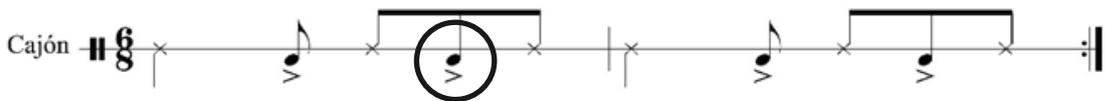
30 Es común que las bases de estos ritmos presenten algunas diferencias, dado que son aprendidas de forma empírica. Al momento de esta grabación, “El Niño” Regueira llevaba más de 20 años en el Perú y no contaba con los instrumentos habituales, debiendo adaptar la rítmica al instrumental del que disponía. Por otro lado, debía enseñarle los patrones a percusionistas que no estaban familiarizados con los mismos.



▲ **Figura 22. Bonkó-Enchemiyá (Tambor mayor).**

Nota. Elaboración personal.

En “Juan de Mata”, se prescinde de este instrumento, ocupando el lugar, con su peculiar timbre, el cajón afroperuano. Este desarrolla una base en la que alternan conceptos rítmicos y adornos utilizados en la zamacueca, con improvisaciones:



▲ **Figura 23. Cajón.**

Nota. Elaboración personal.

La función rítmica encargada al cajón, además de su protagonismo como solista, es la de generar con sus golpes graves una figura sincopada que sirve de sostén al resto del tejido rítmico, función que en el ensamble abakuá le corresponde al tambor obí-apá, comentada al inicio de este análisis.

Por otro lado, la aparición en “Juan de Mata” de la quijada de burro aporta al ensamble un sonido característico de la cultura afroperuana. Este desarrolla un patrón principal basado en la alternancia de dos sonidos: la vibración de la dentadura mediante golpes, y los rasgueos producidos en la misma con una baqueta pequeña de madera. A diferencia del resto de instrumentos, que tienen bases reiterativas, la quijada propone pequeñas variaciones rítmicas a lo largo de su intervención:



▲ **Figura 24. Quijada.**

Nota. Elaboración personal.

En el instrumental abakuá, esta función le corresponde a las erikundi, sonajeros tejidos que producen su sonido al ser sacudidos:



▲ **Figura 25. Erikundi (sonajas).**

Nota. Elaboración personal.

Desde el punto de vista morfológico, la quijada y las erikundi difieren, pero el efecto tímbrico que producen, basado en la vibración (en un caso de dientes y en el otro de semillas), es similar. En los ejemplos anteriores se evidencia la similitud entre las figuras rítmicas que se ejecutan en ambos instrumentos.

En el caso de “Ritmos negros del Perú”, el planteamiento rítmico de la quijada es simple y reiterativo:



▲ *Figura 26. Quijada.*

Nota. Elaboración personal.

Finalmente, tanto el ensamble utilizado en “Juan de Mata” como en “Ritmos negros del Perú” prescindien de un instrumento con las características propias de los itones. Tomando en cuenta que la base rítmica de estos es semejante a la utilizada por las erikundi, sin embargo, se sugiere que la quijada, con sus particularidades sonoras, asume ambas funciones.

Unos compases más tarde en “Juan de Mata” se incorpora la voz, con frases cortas al estilo del guapeo criollo, y la guitarra, que, con una línea rítmico-melódica simple, sirve de complemento sonoro para el desarrollo de las improvisaciones de cajón y tumbadora (quinto).

INTERPRETACIÓN Y AGÓGICA

El concepto interpretativo de estas improvisaciones está condicionado por el hecho que tanto “Ritmos negros del Perú” como “Juan de Mata” tienen un marcado carácter bailable, al igual que las marchas abakuá. Esto condiciona al solista a establecer una interacción cercana con el bailarín, en la cual los movimientos de este último se convierten en generadores de nuevas ideas rítmicas, y viceversa.

Independientemente de la libertad interpretativa que gozan los músicos en sus solos, existen determinados motivos y frases que en el abakuá son asumidos por el bonkó-enchemiyá y que en estos temas son ejecutados por el cajón, la tumbadora y más adelante el bongó, con similares criterios de construcción sonora.

Uno de estos criterios interpretativos se manifiesta en la agógica de la ejecución. En esta, se puede percibir alteraciones en la velocidad de algunos motivos rítmicos que están directamente relacionados con los movimientos de los bailarines, representados en el abakuá por la figura del diablito o íreme. Esto se pone de manifiesto en el tema “Juan de Mata” durante la intervención del cajón en los compases 68-69, 76-77 y 109-110.

SECCIÓN DE SOLOS INSTRUMENTALES

La estructura de los solos resulta de interés para este estudio. Las improvisaciones de cajón, tumbadora y bongó en “Juan de Mata” se sostienen sobre el siguiente motivo rítmico, recurrente en la interpretación del abakuá:



▲ *Figura 27. Motivo rítmico.*

Nota. Elaboración personal.

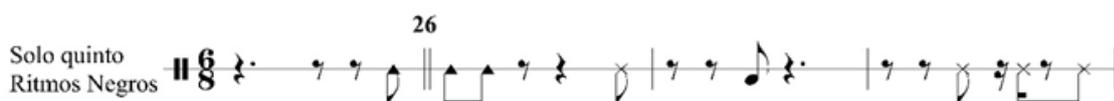
Cabe indicar que el mismo concepto rítmico es utilizado recurrentemente por el ekón, que hace uso del mismo en combinación con el ritmo de la clave:



▲ *Figura 28. Variación ekón (cencerro).*

Nota. Elaboración personal.

Sin perder su concepto inicial, este motivo puede pasar por un proceso de variación, condicionado por el nivel creativo y técnico-interpretativo del percusionista ejecutante. En este sentido, el músico puede generar cambios en el registro sonoro, inserta adornos como mordentes o apoyaturas breves, y agrega, suprime o modifica golpes. El “Niño” Nicasio en “Ritmos negros del Perú” lo propone desde el inicio de su improvisación:



▲ *Figura 29. Solo del quinto “Ritmos negros del Perú”.*

Nota. Elaboración personal.

En “Juan de Mata”, por otro lado, el mismo motivo aparece de manera reiterada en los discursos de improvisación de los diferentes instrumentos. Por ejemplo:



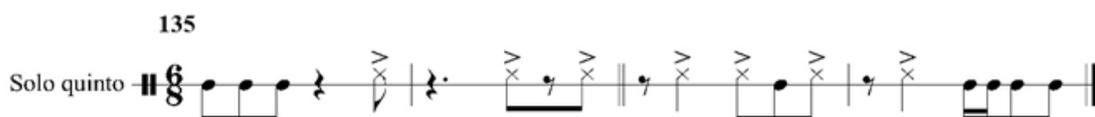
▲ *Figura 30. Solo cajón.*

Nota. Elaboración personal.



▲ **Figura 31. Solo cajón.**

Nota. Elaboración personal.



▲ **Figura 32. Solo cajón.**

Nota. Elaboración personal.

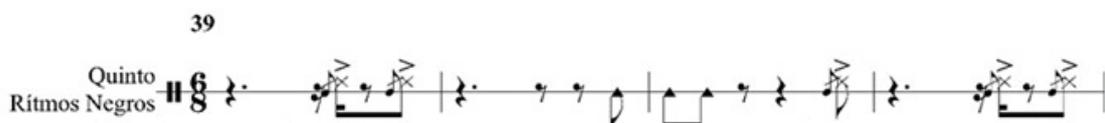
La constante combinación de complejos motivos sincopados y golpes que enfatizan tanto el tiempo como la subdivisión rítmica, es otra de las características presentes en el concepto sonoro de la improvisación abakuá. El “Niño” Nicasio propone lo siguiente en “Juan de Mata”:



▲ **Figura 33. Solo quinto.**

Nota. Elaboración personal.

Aquí, el percusionista recurre a la repetición del golpe que marca el tiempo fuerte, con un ostinato que brinda a su discurso sonoro una estabilidad que termina bruscamente con la aparición de un grupo de golpes sincopados:



▲ **Figura 34. Solo quinto.**

Nota. Elaboración personal.

En “Juan de Mata”, Ronaldo Campos establece un concepto similar en su ejecución del cajón, comenzando las frases con una marca reiterativa del tiempo, que posteriormente transforma con valores sincopados:

Three staves of musical notation for Cajón Juan de Mata. The first staff is labeled '80' and shows a sequence of notes and rests. The second staff is labeled '108' and continues the sequence. The third staff is labeled '116' and shows a similar rhythmic pattern. The notation includes various note values and rests, with some notes marked with 'x' to indicate specific rhythmic patterns.

▲ **Figura 35. Cajón Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

El quinto, ejecutado en este tema por Macario Nicasio, utiliza virtuosas síncopas:

A single staff of musical notation for Quinto Juan de Mata, labeled '130'. It features a complex rhythmic pattern with many syncopated notes and rests, characteristic of the instrument's style.

▲ **Figura 36. Quinto Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

Esto lo contrasta con golpes continuos que estabilizan el tiempo:

A single staff of musical notation for Quinto Juan de Mata, labeled '143'. It shows a rhythmic pattern consisting of a series of 'x' marks, representing continuous strikes that stabilize the tempo.

▲ **Figura 37. Quinto Juan de Mata.**

Nota. Elaboración personal.

En una segunda parte, este tema plantea una aceleración del *tempo* musical en la cual cambia el armado rítmico, estableciéndose una típica base de festejo que justifica la aparición de un largo diálogo entre el cajón, la tumbadora (quinto) y el bongó. Aquí, los instrumentos solistas recurren a algunas ideas musicales planteadas en sus intervenciones anteriores, combinando frases rítmicamente estables con otras en donde las figuras sincopadas cobran protagonismo. Los compases finales de “Ritmos negros del Perú” también presentan un ritmo de festejo, siendo el cajón, con un pequeño solo, el que marca el final del tema.

En resumen, este análisis musical demuestra la marcada influencia de los ritmos y conceptos tímbricos de la cultura abakuá en la música afroperuana. El gran mérito de los percusionistas peruanos, dentro de los que destacan Ronaldo Campos (1927-2001), “Caitro” Soto (1934-2004), “Lalo” Izquierdo (1950-2022), Julio “Chocolate” Algendones (1934-2004), Eusebio “Pititi” Sirio (1937-2006) y Macario Nicasio (1949), fue tomar estos colores sonoros e intrincadas polirritmias como punto de partida para desarrollar una amplia gama de patrones y combinaciones sorprendentes que han elevado la percusión afroperuana a un estatus mundialmente reconocido. Percusionistas de una generación posterior, como los hermanos Marcos y Rony Campos, Juan Medrano “Cotito”, “Juanchi” Vásquez, Leonardo “Gigio” Parodi y Marcos Mosquera, entre otros, han continuado esta tradición, contribuyendo desde sus propias innovaciones al desarrollo de la percusión afroperuana, reafirmando con ello que la música sirve de puente entre diferentes culturas, y enriqueciendo nuestra comprensión musical al destacar la importancia del intercambio cultural en el ámbito musical global.



REFERENCIAS

- Aguirre, C. (2013). Nicomedes Santa Cruz: la formación de un intelectual público afroperuano. *Histórica*, 37(2), 137-168. <https://doi.org/10.18800/historica.201302.004>
- Alvarado, J. (2016). *La huella africana en Cuba*. Rodes Printing, Corp.
- Bianchi, C. (2003). Chano Pozo, ¿quién eres tú? *La Jiribilla. Revista Digital de Cultura Cubana*, 135.
- Cabrera, L. (1970). *La sociedad secreta abakuá narrada por viejos adeptos*. Editorial C.R.
- Cabrera, L. (1975). *Anaforuana: ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakuá*. Ediciones R.
- Castellanos, J. y Castellanos, I. (1992). *Cultura afrocubana. Las religiones y las lenguas* (Vol.3). Ediciones Universal.
- Eli, V. (2007). Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 16, 43-58. <https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/61146>
- Feldman, H. (2009). *Ritmos negros del Perú: reconstruyendo la herencia musical africana*. Instituto de Etnomusicología PUCP / IEP Ediciones.
- Grenet, E. (1939). *Música popular cubana: 80 composiciones revisadas y corregidas, con un ensayo sobre la evolución musical en Cuba*. Carasa y Cia.
- León, J. (2015). El desarrollo de la música afroperuana durante la segunda parte del siglo veinte. En R. Romero (Ed.), *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo* (pp. 220-256). Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Miller I. (2000). A Secret Society Goes Public: The Relationship Between Abakuá and Cuban Popular Culture. *African Studies Review*, 43(1), 161-188. <https://doi.org/10.2307/524726>
- Morel, G. (2011). Transnacionalismo y lugar de poder: el cuerpo como sede de la identidad. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 85-90). Ciencias Sociales.
- Neira, L. (2011). La percusión abakuá, paradigma de una cultura religiosa afroamericana. En R. Torres (Ed.), *La sociedad abakuá: los hijos de Ekpé* (pp. 41-60). Ciencias Sociales.
- Nketia, J. H. (1974). *The music of Africa*. W. W. Norton and Company, Inc.
- Orovio, H. (1992). *Diccionario de la música cubana*. (2.ª ed.). Editorial Letras Cubanas.
- Quiñones, S. (2017). *Afrodescendencias*. Ediciones Aurelia.
- Rocca Torres, L., Figueroa, E., & Arteaga, S. (2012). *Instrumentos musicales de la diáspora africana y museología*. Museo Afroperuano.

Romero, R. (2017). Música Negra e Identidad en el Perú: Reconstrucción y resurgimiento de las tradiciones musicales afroperuanas. En R. Romero (Ed.), *Todas las músicas: diversidad sonora y cultural en el Perú* (pp. 215-238). Instituto de Etnomusicología de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Santa Cruz, R. (2004). *El cajón afroperuano*. Cocodrilo Verde Ediciones.

Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. CEMDUC—PUCP.

Torres, R. (2018). *Abakuá: (de)codificación de un símbolo*. (2.ª ed.). Aurelia Ediciones.



“QUIERO DESPATRIARCALIZAR MI ESTANTERÍA” O LA ESTÉTICA TEATRAL EN LA DRAMATURGIA DE MARÍA VELASCO

Markel Hernández Pérez

NOTA SOBRE EL AUTOR

Markel Hernández Pérez 
Universidad de Granada, España.
Correo electrónico: markel@ugr.es

Recibido: 08/05/2023

Aceptado: 15/07/2024

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202401.009>

RESUMEN

En el siguiente artículo, se analizarán dos de las obras teatrales de una de las dramaturgas españolas contemporáneas más reconocidas, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) y *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), ambas estrenadas y aplaudidas por la crítica teatral, así como también galardonadas. El punto de convergencia de estas dos obras es una estética performativa de lo teatral y una mirada poética sobre la realidad de sus protagonistas. Ambas propuestas dramáticas tienen una estética escénica innovadora y contemporánea, por lo que nos acercaremos a ellas a través de los paradigmas del teatro performativo, el teatro liminal y la autoficción, en tanto que son obras que escapan de interpretaciones reduccionistas por tener una naturaleza pluridimensional. De este modo, se comprobará que la finalidad de las piezas es retratar una estructura política, sin que por ello se renuncie al uso de un amplio abanico de posibilidades dramáticas planteadas desde los textos, las acotaciones y la propuesta escénica consiguiente.

Palabras clave: Teatro, Dramaturgia, Cuerpo, Poesía, Performance, Perfopoesía

“QUERO DESPATRIARCALIZAR MINHA ESTANTE” OU A ESTÉTICA TEATRAL NA DRAMATURGIA DE MARÍA VELASCO

RESUMO

No presente artigo, serão analisadas duas peças teatrais de uma das dramaturgas espanholas contemporâneas mais reconhecidas, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) e *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), ambas estreadas e aplaudidas pela crítica teatral, bem como também galardoada. O ponto de convergência dessas duas obras encontra-se em sua estética performativa e na visão política e poética com a qual retratam a situação de seus protagonistas. Ambas propostas dramáticas tem uma estética cênica inovadora e contemporânea, por isso nos aproximaremos delas através dos paradigmas do teatro performativo, teatro liminal e perfopoesia, enquanto ambas são um objeto artístico que escapa de interpretações reducionistas por ter uma natureza pluridimensional. No entanto, será verificado que a finalidade das peças é retratar uma estrutura política, sem que nenhuma delas renuncie ao uso de uma ampla gama de possibilidades dramáticas propostas a partir do texto, acotações e a proposta cênica correspondente.

Palavras-chave: Teatro, Dramaturgia, Corpo, Poesia, Performance, Perfopoesia

“I WANT TO DEPATRIARCHALIZE MY BOOKSHELF” OR THE THEATRICAL AESTHETICS IN MARÍA VELASCO’S DRAMATURGY

ABSTRACT

In the following article, two theatrical works by one of the most recognized contemporary Spanish playwrights, María Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) and *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2022), both premiered and applauded by theater critics, as well as awarded, will be analyzed. The point of convergence of these two works is found in their performative aesthetic and the political and poetic perspective with which they portray the situation of their protagonists. Both dramatic proposals have an innovative and contemporary scenic aesthetic, so we will approach them through the paradigm of performative theater, liminal theater, and perfopoetry, since both are an artistic object that escapes reductionist interpretations due to their multidimensional nature. However, it will be verified that the purpose of the pieces is to portray a political structure, without any of them renouncing the use of a wide range of dramatic possibilities proposed from the text, stage directions, and the corresponding scenic proposal.

Keywords: Theater, Playwriting, Body, Poetry, Performance, Perfopoetry



1. INTRODUCCIÓN

María Velasco (Burgos, 1984) se ha convertido en una de las figuras imprescindibles de la dramaturgia española contemporánea por su lenguaje y propuesta estética. Hasta la fecha, ha estrenado y publicado más de una docena de textos teatrales, algunos traducidos también al euskera, catalán, inglés, francés, italiano, alemán y turco, y ha obtenido reconocimientos prestigiosos como el Accésit del Premio Marqués de Bradomín por *Los perros en danza* (2010), el Premio de Teatro Max Aub (Premios Literarios Ciutat de València) por *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* (2020), y el XXXI Premio SGAE de Teatro Jardiel Poncela 2022 por su obra *Primera Sangre* (2022).

En el siguiente artículo, analizaremos dos de las obras teatrales de Velasco, *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* (2015) y la ya mencionada *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*. El motivo de elección de estas obras responde a que ambas son ejemplos paradigmáticos de la dramaturgia más reciente de la autora, siendo la última su creación más reciente al momento de redacción de este artículo. Empezar el análisis por una obra previa nos ayudará a comprobar de qué manera la autora subvierte los códigos tradicionales de la escritura teatral, cuáles son sus temáticas fundamentales y a qué público se dirige; en definitiva, nos servirá para establecer algunas tendencias dentro de la producción teatral de la autora. Ambas piezas suponen un acercamiento particular a una realidad política concreta -respectivamente, el racismo y la violencia de género-, a través de una aproximación que no abandona el lenguaje poético ni la estética performativa, de manera que la denuncia social está integrada en el dispositivo teatral y no se muestra en ningún momento como un panfletarismo superfluo. Igualmente, ambas piezas han recibido poca atención crítica de parte de la academia; en el caso de *Talaré*, solo debido su reciente estreno y publicación; en el caso de *Líbrate*, nos resulta llamativo la ausencia de estudios académicos sobre ella¹. Esto contrasta con los numerosos comentarios críticos que es posible hallar sobre otras obras más populares de la dramaturga, como *La soledad del paseador de perros* (2017).

De tal manera, los objetivos de este estudio son tres: primero, determinar las similitudes y diferencias entre las dos obras dentro de las tendencias dramáticas de la autora; segundo, profundizar en los textos y su escenificación a través de la recopilación de enfoques teóricos diversos; y tercero, desarticular los distintos usos del recurso dramático de la autoficción para comprobar la novedad de su escritura en el panorama teatral. El trabajo se estructurará en cuatro apartados principales, que corresponden a: la descripción de la metodología empleada, desde la cual nos acercaremos a las dos obras -utilizando los conceptos de teatro posdramático, liminal, performativo y autoficción-; el estudio de las obras en cuestión, contando cada una con un apartado; y, por último, a las conclusiones, en las que se dará respuesta a los objetivos planteados en esta introducción.

1 Tan solo hay constancia de dos artículos académicos en torno a esta obra (Ladra, 2015; Fox 2016), que no se centran en los mismos aspectos que aquí se tratarán, y de algunos comentarios en el estudio de Fernández Valbuena (2018), que analiza la obra general de la autora, pero termina con un enfoque particular en *La soledad del paseador de perros*.

2. METODOLOGÍA

Para aproximarnos al teatro de Velasco, debemos considerar en primer lugar que su estética se adscribe a la categoría de teatro posdramático (Lehmann, 2006), cuyas claves vertebradoras son:

ambiguity; celebrating art as fiction; celebrating theatre as process; discontinuity: heterogeneity; non-textuality; pluralism; multiple codes; subversion; all sites; perversion; performer as theme and protagonist; deformation; text as basic material only; deconstruction; considering text to be authoritarian and archaic; performance as a third term between drama and theatre; anti-mimetic; resisting interpretation [...] mediation, gestuality, rhythm, tone. Moreover: nihilistic and grotesque forms, empty space, silence. (p. 25)

Este tipo de teatro, por lo tanto, es “pura representación, una ‘presentización’ del teatro que borra toda idea de reproducción, de repetición de lo real” (Sarrazac, como se citó en Lehmann, 2006, p. 14). Esta pluralidad de códigos será comprobada en ambas obras, en las que corroboraremos, por ejemplo, la importancia del cuerpo del actor y su presencia escénica más allá del texto, considerando este como el punto de partida de la creación teatral y no como el fin último. También es importante la mezcla de ficción y realidad en el uso de la autoficción, así como la mirada grotesca y obscena de la realidad que se da, principalmente, desde el giro lingüístico hacia lo subjetivo (González, 2013), el cual le otorga a la perspectiva individual el mismo valor que tiene la colectiva.

Asimismo, este teatro es posdramático en tanto opera más allá del drama: el drama, la fábula narrativa y los pilares dramáticos básicos (personajes, tiempo, espacio, acción) están en un segundo plano: son elementos discontinuos y no lineales, abstracciones que se concretan en una escena y se rompen en la siguiente. Solo los protagonistas son estables. En consecuencia, este formato aprovecha la potencia de otros recursos, especialmente la palabra y la imagen. Esto último nos demuestra el uso de una dimensión performativa de la escena, donde la *performance* “sustituye a la actuación mimética, un teatro con textos poéticos en los que casi ninguna acción se ilustra” (Lehmann, 2006, p. 49).

Féral prefiere referirse a esta categoría teatral como performativa, más que como posdramática, ya que mezcla los códigos de la *performance*:

Actor convertido en creador, el acontecer de una acción escénica en lugar de su representación o de un juego ilusionista, espectáculo centrado ya no en un texto sino en la imagen y en la acción, llamado a la receptividad del espectador, de naturaleza esencialmente especular, o a los modos de percepción propios de las tecnologías. (2017, p. 26-27)

En este teatro, por lo tanto, se valora la representación por encima de la acción mimética, ya sea a través de la palabra o de la imagen, al margen de la existencia de una narrativa.

La *performance*, siguiendo el postulado principal de Schechner (2008), implica al menos tres operaciones: “1. ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*); 2. hacer (do) (...) 3. “*showing doing*”, consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse)” (p. 29-31). El caso más paradigmático de Velasco y su relación con la *performance* se da en la pieza *Los dolores redondos* (2013), en la que la propia autora cuenta su experiencia biográfica de un proceso de creación en el Centro Dramático Nacional, mientras le tatúan en su piel la referencia baudelairiana, *Les fleurs du mal*. Este ejercicio metadiscursivo no guionizado (aunque sí pautado) en el que la autora es sujeto de su acción performativa demuestra el carácter efímero e irreproducible de este género, en el cual convergen el código literario y el escénico. En palabras de Ubersfeld:

à la fois production littéraire et représentation concrète; à la fois éternel (indéfiniment reproductible et renouvelable) et instantané (jamais reproductible comme identique à soi) (...) Art du raffinement textuel, de la plus haute et de la plus complexe poésie. (1977, p. 13- 14)

Con todo, este teatro contemporáneo y performativo es lo que Dubatti (2016a) denomina *teatro liminal*, aquel que nos hace interrogarnos y reflexionar sobre si el espectáculo es teatro o no:

Liminalidad es la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste); representación / no-representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio; dramático / no-dramático. (p. 5-6)

La liminalidad teatral, en ese sentido, es lo que nos lleva a preguntarnos si es teatro lo que acontece o si es la propia vida, con todo lo que le rodea. El teatro de Velasco es liminal por su convergencia entre vida y ficción (un rasgo que está presente en su obra desde *Perros en danza* (2010), que recoge testimonios documentales de ancianos sobre la Guerra Civil), en la cual el cuerpo de los actores juega un papel performativo en el escenario, combinando lenguajes teatrales como el teatro físico y la danza. Además, la autora combina el cuerpo físico con otras disciplinas artísticas, la plástica y las artes audiovisuales, procurando ofrecer un espectáculo de teatro total.

De acuerdo con Dubatti (2007), el teatro es *convivio* (reunión de los cuerpos), *expectación* (un acontecer) y *poiesis* (el estado no natural del cuerpo y la palabra). Estas tres ideas se manifiestan en la puesta en escena de Velasco, en la que emplea elementos autobiográficos para establecer una comunicación íntima con el espectador, sin cuya presencia el teatro de la autora no cobraría sentido. De hecho, podemos afirmar que, en este teatro, la experiencia personal compartida con los espectadores inicia una “circulación afectiva” (Gázquez Pérez, 2016), un intercambio emocional que se fundamenta en el encuentro de la intimidad. Por ello, la trama no es importante por la forma en que la transmite; el acontecimiento es la reunión, la acción performativa y la recepción estética del público (si volvemos al ejemplo de *Los dolores redondos*, el acontecimiento sería el acto de tatuarse en directo). Todo ello está filtrado a través de una actitud *poiética*, desde el habla de los personajes (dotados no de una palabra comunicativa, social, sino de una palabra retórica), su forma de estar en escena y de moverse

dentro de ella. El cuerpo teatral no puede ser el mismo que el cuerpo natural (el exterior a la escena), dado que lo que ocurre dentro del teatro debe ofrecer una nueva visión de la realidad y, para ello, su disposición tiene que ser diferente. Veamos ahora cómo se muestran estas ideas en un fragmento de la mencionada obra *Los dolores redondos*:

La duración de la pieza, / ha de igualar a la del tatuaje, / por tanto, vamos a hacerlo como cuando, en la escuela, / te marcabas el nombre / del chico que te gustaba / con el compás de dibujo técnico. / (Empieza a tatuar) / El dolor, generalmente, / se asocia a lo punzante, / lo agudo, / pero este dolor, / punzadas o picaduras, / previamente dispuestas, / puede resultar incluso mullido. / Como el dentista. / Hay veces que un dolor saca otro dolor. / Dolores soportables, / deliciosamente culpables / en reemplazo de otro no electos. / Dolores que dejan una huella indeleble, / que escriben sobre el cuerpo. / Estos son «los dolores redondos». (Velasco, 2013, s.p.)

El lenguaje fragmentario, versificado, coherente, pero abstracto, y lírico sirve para reflexionar sobre el dolor, mientras el dolor real (el tatuaje) ocurre en escena; de esta manera, aspira a ser un dolor universal, que pueda ser sentido por todo espectador. El dolor de la protagonista es la sinécdoque de todos los dolores.

Como último punto dentro de este apartado metodológico, es necesario identificar el recurso esencial de la autora, presente en gran parte de su obra: la mezcla de lo autobiográfico y lo ficcional. Velasco a menudo se inserta en sus piezas, ya sea en la forma de un personaje basado en ella misma o como actriz, interpretándose a sí misma. La obra más representativa de esta tendencia es *La soledad del paseador de perros* (2017), subtitulada como “diario dramático” y basada en un relato visceral en el que expone la relación tóxica que mantuvo con un hombre. A pesar de la inspiración autobiográfica, no debemos etiquetar estas piezas (y las que estudiaremos a continuación) bajo la categoría del biodrama², sino que debemos considerarlas como obras de autoficción, un término acuñado por Serge Duobrovsky en 1977 para referirse a la combinación de elementos ficcionales con elementos reales pertenecientes a la vida del autor. El dramaturgo Sergio Blanco (2018) lo define con los siguientes rasgos: a) generar incertidumbre respecto a lo verdadero y lo falso: “No estamos ante la disyuntiva de ‘ser o no ser’, sino ante la certeza de ‘ser y no ser’ en un mismo tiempo” (p. 23); b) basarse en un “pacto de la mentira”, en oposición al “pacto de verdad” característico de los textos documentales: “El lado oscuro –u oculto– de la autobiografía: allí donde la autobiografía pacta fidelidad y lealtad a la verdad, la autoficción jura infidelidad y deslealtad al documento” (p. 24); y c) partir de uno, pero dirigirse a la búsqueda de otro con quien entablar comunicación; esto es, buscar la suma de un yo y la alteridad.

Ros-Berenguer opta por el término “dramaturgia del yo” para referirse al uso de la autoficción en el teatro³, cuando la obra trata de la presencia del encuentro comunicacional entre el yo de la autora y el yo del espectador, y la caracteriza de la siguiente forma:

2 El biodrama es un recurso teatral definido por Koss (2010) en referencia a la escritura de la dramaturga Vivi Telas, en la que la autora expone elementos de su vida íntima para investigar la tensión entre lo público y lo privado.
3 Ros-Berenguer sitúa en esta categoría a otras autoras contemporáneas como Angélica Liddell y Lola Blasco.

Caracterizada, en general, por construir la identidad del sujeto que está sobre la escena en el momento de la enunciación, de forma que lo que muestra de sí mismo, su mundo interior, sus obsesiones, sus dudas, tienen un punto de partida en el yo y un punto de llegada en el otro, mostrándose, pues, inacabado. (2017, p. 230)

Velasco utiliza su propia historia para dotar de mayor realidad al teatro; su experiencia individual es la síntesis de la experiencia colectiva. Para evitar lo abstracto e indefinido, ella opta por la concreción y por mostrar “cuerpos reales y sitios sociales”⁴ (Urraco Crespo, 2011, párr. 2). Su experiencia se cuenta desde el aquí y ahora, y a partir de ella misma⁵, a través de un yo subjetivo que procura una “sanación identitaria” (Sarló, 2005). En otras palabras, su dramaturgia busca suscitar la redención personal de nuestro pasado a través de la proyección íntima. A nivel formal, la autoficción opera a través de varias técnicas de escritura y montaje. Estas son: “a) La recuperación de lo épico y lo poético, al servicio de un yo escindido [;] b) El desorden aparente [;] c) La coralidad de voces [; y] d) La estructura fragmentaria” (Fernández Valbuena, 2018, s.p.). En los siguientes apartados, analizaremos estas cuatro técnicas discursivas de autoficción y demostraremos la presencia de las nociones teóricas anteriores (el teatro posdramático y performativo) en las obras seleccionadas de Velasco.

3. LÍBRATE DE LAS COSAS HERMOSAS QUE TE DESEO

María Velasco estrena en 2015 en la sala Cuarta Pared de Madrid la obra *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*. En ella, la autora habla de la relación de poder entre España y África a través de la relación sentimental que entabla Pap, un senegalés, con el personaje de María, basado en la propia autora.

Antes de profundizar en esta obra, hablemos del asunto de la migración, en la medida en que la violencia de poder en la sociedad contemporánea dentro de las dinámicas neoliberales y el capitalismo es una constante en la dramaturgia de la autora. Tanto esta obra como la que analizaremos luego se inscriben en un contexto histórico español contemporáneo, en el que existen mayores condiciones de igualdad laboral entre dramaturgas y dramaturgos en el país (Oliva, 2006). Serrano (1997) apunta que, aunque la nueva generación de dramaturgos no vivió los estragos de la posguerra española como sus predecesores, sus conflictos son más de índole personal, como el efecto de la recuperación económica del país sobre los individuos o la búsqueda del bienestar propio y familiar ante una sociedad deshumanizada: “En realidad es la dramaturgia del perdedor en una sociedad que aparentemente ofrece la igualdad de oportunidades” (p. 80). En todo caso, existe en este contexto una mayor difusión y representación de las autoras; de igual manera, existe un mayor desarrollo del lenguaje en su escritura, que lleva los textos a un lugar más cruel y doloroso que al que llegaron sus predecesoras: “En contraste con las formas melodramáticas y el tono patético de las primeras generaciones de autoras teatrales, las dramaturgas de hoy trabajan con lenguajes ásperos, situaciones atroces y personajes sórdidos” (Gutiérrez Álvarez, 2019, p. 205-206). El melodrama dio paso a la actitud beligerante; dramaturgas como Angélica Liddell, Gracia Morales, Laila Ripoll o, en nuestro caso,

4 Entendiendo este último concepto en referencia a espacios físicos y sociales, en los que se despliega la intimidad: el ambiente familiar, las relaciones sexuales, la consulta médica y sexológica, etc.

5 De todas las obras mencionadas en este artículo, Velasco ha participado como actriz en *Los dolores redondos* y *La soledad del paseador de perros*, y ha sido la directora de todas las demás, excepto de *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo*.

María Velasco, convierten el teatro en un campo de batalla, escriben sobre las agresiones de los hombres, los feminicidios, los abusos de poder ante la impasibilidad del mundo actual y otras temáticas sociales, como la migración y las violencias de poder contra aquellos sujetos que viven en la periferia de lo social:

Aquellos seres que en la sociedad del bienestar tienen difícil la subsistencia, inmersos en un mundo egoísta y deshumanizado, constituyen la nueva tipología en la que centran su atención el teatro español y el extranjero del último decenio. Si en otros momentos (años cincuenta-sesenta) fueron obreros, proletarios y el conjunto de la clase baja trabajadora quienes ofrecían la imagen de la víctima social, y en los años ochenta los individuos de la calle, los perdedores sin relieve quienes configuraban ese prototipo; en la actualidad, tal categoría la han adquirido parados, africanos, sudamericanos; seres indigentes que cercan el núcleo social acomodado de las ciudades. (Serrano, 1997, p. 86)

La alteridad -el otro- se ha convertido en el sujeto principal de estas nuevas dramaturgias; el extranjero sobre el que nos proyectamos, una otredad ajena y periférica que busca introducirse en nuestro sistema para sobrevivir y que, sin embargo, no deja de encontrarse con resistencias y obstáculos en su contra. El otro busca pertenecer al sistema centrípeto, así como este sistema busca expulsarlo por su naturaleza, para definir así sus propios límites y su capacidad de poder.

Volviendo a la obra, la relación entre María y Pap debe superar el “racismo cultural”⁶ (González Alcantud, 2011) que no está basado en una segregación por la raza, sino por la educación e ideología cultural que cada sujeto tiene. Esta superación sucede a través de varios obstáculos; el primero de ellos es la resistencia de la abuela de María a aceptar esa relación. El personaje de la abuela representa las costumbres racistas arraigadas en el imaginario popular de los españoles, que rechazan la mezcla de razas apoyándose en discursos religiosos. María trata de convencer a su abuela mostrándole el reverso de algunos principios cristianos, como el origen de Adán y Eva, combinando esta narrativa con la perspectiva darwinista sobre el origen del hombre: “María: En África empezó el viaje humano. Somos todos africanos emigrados. / Abuela: ¿Tú que eres blanca blanquísima? / María: Puesta hasta los blancos blanquísimos vienen de África” (Velasco, 2022, p. 103). María deconstruye el paradigma hegemónico impuesto por el discurso bíblico en torno al color de la piel: si la abuela acepta el creacionismo cristiano, María le contraargumenta que Adán y Eva debieron de ser negros.

Lo interesante de esta conversación es que su puesta en escena ocurre a través de una conversación textual que se proyecta de fondo sobre los cuerpos de María y Pap, que juegan y coquetean. El espectador no llega a conocer al personaje de la abuela en el montaje, pero se mantiene su mensaje, reducido al texto proyectado. Aquí encontramos el primer ejemplo del uso de *lo épico* como técnica discursiva de la autoficción, entendiendo la épica según el

6 Un racismo que en la puesta en escena se manifiesta desde el principio por medio de una pequeña televisión fija que proyecta imágenes de agresiones policiales a inmigrantes africanos.

planteamiento brechtiano de no hacer, sino contar: “Explicar el acontecimiento en vez de mostrarlo: la diégesis sustituye a la mimesis, los personajes exponen los hechos en vez de dramatizarlos” (Pavis, 2015, p. 162).

Los encuentros entre María y Pap se suceden unos a otros y son retratados por la dramaturga como si se trataran de una lucha entre dos civilizaciones. En las siguientes escenas, los personajes dialogan sobre sus identidades culturales y salen a la superficie sus desigualdades: sus creencias religiosas, sus formas de gestionar las relaciones con la familia y sus diferencias sociales y económicas. Al mismo tiempo, son interrumpidos por acotaciones reflexivas, que son microfonadas por otra actriz, como una manera de mostrar la voz de la propia dramaturga. Estas acotaciones también son narradas por la actriz que da cuerpo a María, en una proyección de primer plano de su rostro que permite centrarse en la potencia social de sus palabras. Se trata de textos que reflexionan sobre los distintos derechos y responsabilidades civiles de los individuos de distintos orígenes en un mismo lugar: “La globalización es globalización del patriarcado europeo” (Velasco, 2022, p. 112), “se ha impuesto la idea de que la civilización occidental es la civilización universal, la que conviene a todos” (p. 113). El juego consiste en un contraste: las acotaciones abogan por la imposibilidad del encuentro entre las dos culturas, mientras que el dialogo real demuestra que el encuentro sí es posible a pesar de las diferentes epistemologías. Además, detrás de ellos se proyectan imágenes fragmentarias en blanco y negro de los cuerpos de los actores en una escena erótica.

La linealidad temporal no sigue un curso natural; las elipsis y las ausencias entre las escenas procuran generar una impresión de desorden aparente en el texto (lo cual es una segunda técnica discursiva de la autoficción), siguiendo el funcionamiento de la memoria humana y su imposibilidad de lograr un relato completo, en la medida en que los recuerdos se hilvanan por medio de analepsis y prolepsis. El presente de la relación amorosa y el pasado de los recuerdos de la infancia del personaje de María se entremezclan. Esta dicotomía también genera un contraste: el avance centrífugo de conocimiento del yo de María hacia el mundo exterior es, al mismo tiempo, un movimiento centrípeta de María hacia su mundo interior.

En el siguiente encuentro, María y Pap llegan a lo carnal: aquí, el sexo se convierte en una reflexión teórica sobre los conflictos africanos bajo la dominación europea. El monólogo interior del personaje de María relata el acto sexual, mientras llena la escena de plumas⁷ y Pap se las restriega por su cuerpo. A cada embestida que Pap hace contra María, esta piensa en el comercio transahariano, en la colonización africana y la esclavitud; en la explotación de petróleo, oro, diamantes y coltán; en las prostitutas subsaharianas que trabajan en la Casa de Campo de Madrid y están controladas por mafias; en las guerras, las dictaduras, el apartheid y el intervencionismo; en la muerte de los refugiados; y también en los asaltos a las vallas de Ceuta y Melilla. De nuevo, se genera un contraste dramático: la larga enumeración de la dominación política europea sobre el continente africano se contrasta con la sumisión sexual de María: ahora es la española la que está bajo el poder del africano, por lo que se han subvertido los roles de poder. De esta forma queda en evidencia lo que Foucault (1978) denomina “microrredes de poder”: tanto el dominador como el dominado descubren que viven dentro de una sociedad condicionada por los discursos, donde el dominante no es ajeno a su propio contexto cultural y es incapaz de mover los hilos desde su posición con mayor poder.

7 Una referencia a la cultura de cazador de aves del padre de María y, por tanto, al conservadurismo español.

Estas secuencias dramáticas de la obra llevan a la autora a cuestionar el metarrelato oficial de la fundación de Europa por medio de un proverbio yoruba, el cual se proyecta sobre el escenario junto a imágenes de tribus africanas, mientras la actriz de María practica una danza ritual con reminiscencias tribales. El proverbio es el siguiente: “Hasta que los leones no tengan sus propios historiadores, las historias de caza siempre glorificarán al cazador” (Velasco, 2022, p. 112). Aquí se encuentra el asunto primordial de la obra: contar la diferencia de la multiculturalidad desde la superioridad de pertenecer a Europa, con todos los privilegios implicados, es hacerlo desde una posición dominante con respecto a las demás; por ello, lo que se ofrece es una verdad a medias. El relato de la realidad que ha sido contado en sociedad y que ha sido tomado como verdad absoluta es parcial. La verdad de los hechos no puede ser una verdad individual o selectiva, sino que tiene que convertirse en una verdad compartida en comunidad. La narración de la dramaturgia se convierte en una “contrahistoria de los relatos oficiales” (Abuín González, 2016) establecidos por las clases dominantes, lo que es la “razón burguesa” (Rodríguez, 2002).

En consecuencia, Velasco reconoce la inviabilidad de cambiar el sistema de poder; sin embargo, demuestra que es viable subvertirlo desde los eslabones mínimos, es decir, desde las relaciones sentimentales entre los sujetos. Es en los espacios íntimos de la relación donde puede gestarse una multiculturalidad igualitaria y una actitud de resistencia, una “micropolítica” (Dubatti, 2016b) que se enfrente a la estructura dominante.

Después del sexo, la violencia interrumpe la narración: un fragmento microfonado a modo de noticia explica la decisión del gobierno español de instalar una tercera línea de vallas fronterizas en Melilla para impedir la llegada de más inmigrantes. La noticia se escribe desde la frialdad: esta alaba con ironía el acierto del gobierno en la implementación de esta valla, orientada hacia Marruecos e inestable en la parte superior, lo cual es una nueva medida que impide que los asaltantes se lesionen y favorece la disuasión de los grupos masivos gracias a una alarma y un sistema de agua a presión con pimienta. Esta ironía es potenciada en escena con el baile de una jota castellana de María y Pap mientras suena una pandereta. El uso de la noticia implica la presencia de un teatro documental, en el cual se da una manipulación de documentos, por mucho que se expongan como intactos, dado que hay una intención política en mostrarlos tal cual: “Se constituye como testimonio activando, al tiempo, mediante ciertos mecanismos de persuasión una respuesta política a través de la dimensión performativa de la palabra y del propio testimonio” (Núñez Puente y Gago Gelado, 2019, p. 73). Además, esta incorporación del lenguaje informativo reitera otro de los recursos de la autoficción: la fragmentariedad. En este caso, se da en la mezcla de lenguajes discursivos, que se muestra en la obra con el uso del lenguaje burocrático (cuando María pone una denuncia por robo), el discurso confesional (mayoritario a lo largo de la obra), y el discurso médico (con la presencia de un personaje que es una sexóloga musulmana y la descripción de las fobias como paralelismo del racismo). El yo está escindido a través de todos estos diferentes códigos de escritura.

Volviendo al motivo de la nueva valla de Melilla, este también llega a ser parte de una conversación entre María y su padre, de ideología conservadora:

María: ¿Papá, qué opinas tú de que pongan cuchillas en el muro de Melilla?

Papá: Cuando Franco, ponían alambres y cristales en las huertas para que no cogiéramos manzanas y peras que nos servían para comer. Todos los cotos son un privilegio de mierda. (Velasco, 2022, p. 139)

La valla de Melilla es el límite entre el privilegio europeo y la inestabilidad política africana. La adición de la valla de alguna forma inquieta la relación entre María y Pap; sus diferencias se muestran como superiores a sus semejanzas, y la comunicación y el encuentro intercultural entre ellos peligran por las decisiones de las clases dominantes (el gobierno, en este caso). La valla de Melilla se convierte en una valla metafórica invisible que aumenta la distancia entre María y Pap, quien rechaza que ella disfrute de una clase privilegiada ajena a él y decide terminar la relación. La violencia hacia los inmigrantes se propaga, al punto que, en una escena posterior, inmigrantes de diferentes países se agreden entre sí. Este sería el último recurso autoficcional: la coralidad, que es el rasgo heredero del teatro clásico. El coro de los inmigrantes se suma al coro formado por el triángulo familiar (María, su abuela y su padre). El yo siempre se inscribe desde una oposición al nosotros, la no pertenencia al coro social es lo que distingue su voz.

La autora pregunta a través de la acotación, “¿Por qué todas las relaciones sentimentales se convierten en relaciones de colonialismo?” (p. 137), haciendo ver hasta qué punto las relaciones sentimentales son, en el fondo, relaciones de poder, especialmente cuando existe una diferencia cultural, con la consecuencia de que uno de los sujetos impone su discurso de violencia colonialista frente al otro. En la relación de María y Pap, ella había sido la parte colonizada, sometida en favor de unos ideales contrarios a los del sistema imperante; incluso, ella quería sentir esa misma posición de sometimiento al invertir los roles: “Frente a mis ojos el Estrecho. Sueño con coger la patera en la otra dirección. Coger la patera en la dirección contraria”⁸ (p. 139). Lamentablemente, los modelos operacionales de ese mismo sistema son los que prevalecen sobre los individuos y sus relaciones; los sujetos no pueden enfrentarse a la estructura de poder, sino tan solo atisbar sus mecanismos para mostrarlos y desarticularlos. De ese proceso surge la dramaturgia política (Vicente Hernando, 2018). María y Pap se separan; su relación ha sido breve dado que, de alguna forma, estaba abocada a terminar desde el principio. La posibilidad de integración feliz no sería realista; la presencia de la alteridad, de un extranjero, siempre encontrará resistencia para llegar a pertenecer al mismo sistema que el sujeto normativo y local.

Para concluir con el análisis de *Líbrate*, señalaremos que la autora expone su propia identidad y la emplea para establecer reflexiones críticas ofrecidas al público (Fernández Valbuena, 2018): el contraste de ser mujer blanca frente al hombre de raza negra, la ideología cultural europea frente a la africana, y la diferencia ideológica con respecto a la generación anterior (su padre y su abuela).

4. TALARÉ A LOS HOMBRES DE SOBRE LA FAZ DE LA TIERRA

El 26 de noviembre de 2020, dentro de la programación del 38º Festival de Otoño de Madrid, María Velasco estrena *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra*, bajo su autoría y dirección, una obra que se alzaría luego con el Premio Max 2022 de Teatro, el galardón más importante del teatro español.

8 Esto es enunciado mientras se proyecta de fondo imágenes del mar.

Esta obra muestra la historia del crecimiento de una niña desde su infancia, explorando su relación con sus padres y su trabajo como trabajadora sexual mientras desarrolla su carrera académica hasta defender la tesis doctoral. El personaje de la chica está igualmente inspirado en la propia autora; es ella misma escindida o proyectada sobre su pasado, que por medio de la “proximidad dialéctica del teatro” (Sarrazac, 2012) profundiza en su identidad individual para encontrar una identidad social común (una operación similar a la que observamos en *Líbrate*); de nuevo, el yo tiende al nosotros. Los saltos narrativos y la elipsis temporal entre las escenas, con esa ausencia de la memoria imposible de recuperar entre un episodio y otro, generan la sensación de desorden aparente de la autoficción, pero se configuran como la única vía para estructurar el relato biográfico del personaje protagonista. Recordar y contar una vida es dejar vacíos inevitables.

El tema de la obra es, en cualquier caso, la violencia de los hombres sobre el cuerpo de la mujer (de nuevo, las redes de poder verticales ejercidas contra un cuerpo a través de los discursos de los poderosos); una violencia que estará presente en las experiencias de la protagonista, cuando se enamora de un maltratador y no se perdona a sí misma, o cuando ejerce como prostituta por la falta de financiación para hacer la tesis doctoral. Además, en esta ocasión la proyección individual se extrapola a otra cuestión, dado que la violencia sobre el cuerpo de la mujer se proyecta en una violencia contra el medioambiente: la explotación de los recursos naturales es la metáfora de fondo de la explotación de los recursos de un cuerpo (deseo, autoestima, dolor)⁹.

Para analizar esta obra, en primer lugar, vamos a prestar atención al uso de los paratextos proyectados, de manera semejante a la proyección de la conversación de la abuela en *Líbrate*. La obra se articula en tres capítulos, cuyos títulos se proyectan sobre el escenario. El primero de los paratextos capitulares es el siguiente: “Dicen que en Soria hay zonas más despobladas que en Siberia, pero aún hay zonas más despobladas en mi infancia”; el segundo, “¿Porque estamos hechos del mismo polvo que las estrellas el semen brilla en la oscuridad?”; y el tercero, “Tras la extinción de los dinosaurios, los árboles son los individuos más grandes y viejos del planeta”. Lo gestual y lo textual tienen la misma importancia en escena. Los títulos de estos tres capítulos resumen en un tono poético la acción de su contenido, con referencias a la soledad en la infancia, la sexualidad y la resiliencia.

Los paratextos también se usan en la escena final para dar voz a un personaje sin voz, un árbol, representado por un bailarín que ha estado presente en toda la obra. El árbol se expresa a través de su danza, fluida y natural, pero también lo hace a través de la proyección de sus palabras. Su voz es textual, no oral: “¿Te acuerdas de cuando comiste del árbol del bien y del mal? / “¿Cuánto hace que no recibes un abrazo sin la eyaculación como fin? / No habrá resina. / Nada de juegos esta vez” (Velasco, 2022, p. 235), le dice el árbol a la protagonista. Sus palabras se proyectan mientras los dos cuerpos están en escena en actitud *poética* (Dubatti, 2016a), acompañándose en una especie de danza de contacto, encontrándose y separándose el uno del otro, abrazándose hasta quedar pegados como si estuviera cubiertos de resina de árbol. Bailan porque no es necesario hablar; tal como apunta la bailarina Luz Arcas, “el baile es una verdad del cuerpo” (2022, p. 99), una verdad silente que revela la naturaleza auténtica del cuerpo. El árbol se convierte en la conciencia exteriorizada de la protagonista; a través de

9 El vínculo mujeres-naturaleza es una tesis de largo recorrido que responde a la historia de las relaciones de producción (Haraway, 1995).

frases abstractas que aluden a sus violentas experiencias sexuales, este le propone reconciliarse con la tierra y con el sexo, de manera que la dramaturga transmite un mensaje final que aboga por la posibilidad de sanar las heridas provocadas por relaciones sexuales violentas, así como de reconciliarse con la relación con la tierra.

Otra muestra del carácter poético que reina en toda la pieza de la dramaturga puede encontrarse en las acotaciones que, si bien son notablemente escasas -pues ella se aleja deliberadamente de los códigos convenciones de la escritura dramática para explorar los lenguajes performativos- potencian el lirismo. Un ejemplo de esto es el final de la primera escena, en que escribe: “La niña, despeluchada, da vueltas y vueltas como un giróvago” (Velasco, 2022, p. 193). Más adelante, en la segunda escena, encontramos lo siguiente: “La niña coge un puñado de cenizas. Más por curiosidad que por apego, las extiende por sobre su piel. Al contacto con lo húmedo, las cenizas forman un pigmento. La niña se vuelve negra” (p. 198). Se trata de acotaciones no referenciales (Bobes Naves, 1987), habituales en la dramaturgia contemporánea y similares a las que hemos visto en la obra anterior. Estos son textos escritos no tanto para ser representados ni para hacer indicaciones sobre la propia representación; al contrario, están destinados a ser leídos, lo cual enriquece poéticamente la lectura de la obra. En el caso de la segunda acotación, esta acotación simbólica sobre el abandono de la infancia apenas dura unos segundos durante el montaje.

La autora también juega con el uso de definiciones de términos. Al cierre de varias escenas, se proyecta el texto con las definiciones de varias palabras y locuciones, como “raíz” y “tener raíces”, “polvo” y “echar un polvo”, “baobab”, “especie” y “especie invasora”. La autora proyecta en el escenario las definiciones lingüísticas y las resignifica, en la medida en que les da nuevos significados a unos significantes que no se corresponden entre sí. Las palabras se relacionan entre sí, sugieren puentes de una definición a otra, y la dramaturga juega con esta sugestión suspendida: no se practica sexo en directo, se proyecta la definición de “echar un polvo”; cuando habla de estabilidad, se proyecta la definición de “baobab”; cuando habla de intromisión, la de “especie invasora”.

En otro momento de la obra aparece un nuevo elemento perfoepoético proyectado, cuando la protagonista, llena de ansiedad, trabaja en la escritura de su tesis doctoral:

àoriojddaiuhsnjkcauei'qp'Wñakowejjcndcksjhfeqowpdkwdkwqljifj-
goeijdop,ANSSKDJKSLKDJSLURWQ;2'3PAOFJDSOJFOJFOIIEOIRE-
POFJEOFJOPWEJOQKDKOQEDJOEJDRIJFPWPKOWEKEWJFEOJ-
FEWP0030KOFJASDOKPSOACLASPPDPASCDDPSKFOFAOPSSDKD.
(Velasco, 2022, p. 223)

Se trata de una no-palabra que se proyecta progresivamente, letra a letra, hasta que cubre todo el escenario como un caos textual. Si en la obra nos encontramos con la palabra poética y con la definición terminológica de ciertas palabras, ahora también nos enfrentamos a una ausencia de sentido lógico; una palabra impronunciable, inexistente pero presente, como un reflejo metafórico del interior de la protagonista.

Hasta este punto, podemos considerar que dentro de esta obra la autora emplea la fragmentariedad discursiva de la autoficción a través de los diferentes códigos de habla que hemos visto: el textual, el etimológico, el confesional y el onírico (en la escena del árbol).

Más adelante, aparecerá también el lenguaje académico, en la defensa de la tesis doctoral, y el discurso documental, en un fragmento radiofónico. Esta multiplicidad de signos poéticos configura una complejidad tanto a nivel textual como escénico. Como señala Fischer-Lichte, la palabra es otra cosa que solamente palabra: es materia escénica, palabra “descontextualizada” o “desterritorializada semióticamente”, y palabra que practica la “acción autorreferencial, [...] sin más significado que su propia ejecución” (2013, p. 43). Más que una palabra, es una acción performativa, que “genera identidad” (p. 54) y se hace realidad cuando toma cuerpo escénico y es compartido por público.

De igual importancia es el empleo del lenguaje poético. El habla de los personajes está repleta de ciertos matices poéticos y recursos retóricos; se trata de un habla no natural con un lirismo exacerbado. A este elemento recurrente en la escritura de Velasco, Fernández Valbuena da la definición de un “yo exaltado”: “Que se sirve de todas las figuras retóricas posibles para su materialización: las metonimias, el pleonasma, la reiteración, las hipérboles” (2018, s.p.). En varias escenas de *Talaré*, solo habla un único actor, sin acción (otros hacen la acción performativa de fondo o no ocurre nada más), a través de un micrófono y sentado en una silla. Por ello, el protagonismo recae por completo en su discurso épico (aquí vemos, de nuevo, el recurso autoficcional); este cuenta, sin representarlo, el crecimiento de la niña protagonista desde su infancia. La estilización de la narración épica se justifica a sí misma desde el principio porque se insiste en la presencia intradiegética de la poesía: los personajes leen y escriben poesía. En la primera escena, la narradora ofrece un parlamento fragmentario, lleno de imágenes que decoran la escena, que sitúa el tiempo (los años 90) y el espacio (una barbacoa en un prado); la épica sitúa el yo escindido de la autora protagonista.

Pero los textos épico-poéticos también sirven para hacer crítica; el yo confesional de la autora se proyecta como un yo con función social. En la décima escena, la protagonista defiende su tesis doctoral ante el tribunal universitario¹⁰, utilizando un discurso en el que mezcla la lengua castellana con la catalana, ampliando el horizonte performativo de la palabra. Se trata de un río de pensamiento, que habla de la ausencia de mujeres en la academia: “el saber tiene testículos”, dice la protagonista con mordacidad, y hace una crítica a la masculinidad de la academia:

Se han lustrado los zapatos / con locuciones latinas, / han usado corbata para la ocasión, / pero esto parece más bien / un rito antropófago posindustrial / en el que se bebe sangre de virgen / con sabor a Cherry Coke. (Velasco, 2022, p. 229)

El lenguaje de la protagonista es directo, seco, obsceno, sarcástico y sin grandes adornos retóricos de ningún tipo que oscurezcan su crítica mordaz. El parlamento es una larga invectiva contra la excesiva presencia de masculinidades tóxicas en posiciones de poder académico (y, por tanto, en posiciones de poder social y cultural), y su conclusión es: “Quiero despatriarcalizar mi estantería” (p. 230). Ante tal jerarquía vertical, la única acción social parte del compromiso individual de no participar en el sistema imperante.

10 Este episodio está inspirado en la redacción de la tesis doctoral de la propia dramaturga, una tesis dedicada al teatro autoficcional de Angélica Liddell. La influencia de esta autora en Velasco es notable en la manera en que se ha inspirado de los mecanismos subjetivos de escritura mediante los cuales el yo confesional de la autora trasciende al ámbito de lo social, convirtiendo lo privado no solo en un asunto público, sino también político: “El predominio de lo confesional no va en detrimento de un teatro del encuentro” (Velasco, 2017b, p. 11).

El yo crítico ha nacido a raíz de la extenuación: está cansada de la hipocresía, del techo de cristal y de los abusos de poder patriarcales. Este yo crítico es latente y no se calla. También actúa de manera similar en la escena siete, en la cual asistimos al encuentro de la protagonista con el espíritu de su tío, un viejo policía con problemas de alcohol que abandonó a su mujer e hijas y acude a burdeles. Además, el tío le escribe cartas de amor a las trabajadoras sexuales. Por ello, la protagonista le espeta que él usa las palabras para manipular a otras personas con falacias románticas, y critica el cinismo de la poesía:

TÍO: ¿Y qué es la literatura? Veinte poemas de amor y una canción desesperada. ¿No te lo esperabas? Neruda fue un violador, abandonó a una hija con hidrocefalia... ¡Todos los poetas mienten!

MUJER: Pero algunos mienten sin necesidad de ser poetas. No me gusta lo que está ahí escrito.

TÍO: A ellas les gustaba. Y no fueron pocas.

MUJER: Ellas solo querían sentirse queridas. La verdadera literatura es para aprender a estar solo, sola. La gente como tú, tío, puede hablar de amor mientras está torturando a alguien. (p. 219)

La obra establece una crítica a los poetas que promulgan una ideología y tienen, al mismo tiempo, actitudes contrarias; plantea una consideración global de la poesía más allá del objeto que también se basa en su autor, uniendo ambas dimensiones para lograr una mayor amplitud. De esta forma, María Velasco se vale de su personaje para hacer que su obra establezca una crítica tanto al sistema académico como a la hegemonía del sistema literario. El texto se convierte en un objeto político a través de su propia subjetivación de la realidad en cuestión, en la medida en que la autora contradice la ideología dominante desde una perspectiva periférica y centripeta:

La literatura –en tanto que tal literatura, en efecto– reproduce o contradice la ideología, una categoría que va mucho más allá de la política, y por supuesto de la política entendida como espacio común y litigioso donde los que son invisibles, los dominados, explotados o marginados por el orden social ahora pueden convertirse en sujetos políticos. Es decir, reproducir y refrendar el sistema que los ha convertido en sujetos de derecho, sí, pero explotados y dominados (García, 2019, p. 145-148).

La protagonista de la obra, sin perder la palabra poética, pretende desarticular el sistema académico y literario, mostrando sus antagonismos inherentes, sus contradicciones y sus modos de relación establecidos para los subordinados.

Si hablamos ahora de la coralidad, el último recurso autoficcional que nos corresponde comprobar, en *Talaré* podemos señalar que la protagonista está más sola que en la anterior obra, ya que no establece relaciones con personajes constantes; los demás personajes son apariciones puntuales. También aquí vemos la presencia de su círculo familiar, representado en otros personajes que sirven para completar el universo de la protagonista: su madre, su padre, el fantasma de su tío e incluso la madre de su exnovio (con la que surge cierta sororidad al rechazar los comportamientos machistas por encima del vínculo familiar). Sin embargo, el personaje auténticamente coral es diegético, invisible, aludido en la narración de la

protagonista: son los miembros del tribunal de la tesis doctoral y los clientes con los que la protagonista mantuvo relaciones sexuales, durante su etapa de prostituta, para pagarse el doctorado. Es un coro patriarcal, representante de la masculinidad hegemónica y violenta; un coro omnipresente y omnipotente al que se opone el yo individual, feminista y crítico. El yo no busca pertenecer a ese colectivo, sino destruirlo.

5. CONCLUSIONES

Recuperemos los objetivos planteados al inicio de este artículo. En cuanto a la manera en que dialogan entre sí las dos propuestas, podemos afirmar que tanto *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* como *Talaré a los hombres de sobre la faz de la tierra* suponen una propuesta teatral vanguardista, comparten recursos teatrales similares y, de manera más notoria, presentan algunas ideas similares, planteadas en *Líbrate* pero con un mayor desarrollo en *Talaré* (principalmente, en lo referido a la autoficción). Estos desarrollos son, por ejemplo, la presencia performativa del cuerpo poético, con la cual el gesto físico o la danza sirven para potenciar una imagen escénica y quitar peso dramático al texto, y los medios tecnológicos (el texto proyectado, la voz microfónica o imágenes de vídeo), que contribuyen a una puesta escena dinámica y pluridimensional. No obstante, la raíz temática es el eje principal de ambas obras y la marca de la autora: el asunto de la violencia sistémica que atraviesa las subjetividades, que es una violencia que el yo protagonista debe enfrentar.

Para cumplir el segundo objetivo y profundizar en los textos y su escenificación, hemos recurrido a los siguientes enfoques teóricos a lo largo del artículo: la teatrología, para estudiar los conceptos de teatro posdramático, liminal, performativo, documental, la historia del teatro y la crítica teatral; la crítica literaria; y la antropología y la filosofía, para desarticular lo referido a los comportamientos sociales.

Respecto al tercer objetivo, hemos analizado el empleo dramático de la autoficción a través de cuatro de sus recursos: la coralidad, el discurso épico, la fragmentariedad y el desorden aparente. Los cuatro se manifiestan con sutiles diferencias en las dos obras y suponen una propuesta más concreta de la autoficción que en las otras obras citadas al principio (*La soledad del paseador de perros* y *Los dolores redondos*). Asumimos que la tendencia de la autora es la de seguir explorando los mecanismos que el amplio mundo de la autoficción puede brindar a la escritura dramática, innovando en cada uno de sus proyectos y explotando un recurso en mayor o menor medida que los otros. En todos los casos, su yo confesional no llega a ofrecer una tesis política o una respuesta concreta ante el conflicto social que enfrenta (el racismo institucional en *Líbrate*, el abuso sexual en *Talaré*). El yo protagonista es un sujeto que se opone contra el antagonismo de un sistema de poder (Vicente Hernando, 2018) y, ante la imposibilidad de lograr un cambio positivo, solo puede limitarse a sobrevivir en dicho sistema a través de las relaciones íntimas y la palabra poética como refugio de las hostilidades de la realidad. En cualquier caso, la verdad autobiográfica de la que parte la dramaturga tiene el objetivo de convertirse en una verdad colectiva, histórica y social; ella ofrece su experiencia individual para que esta trascienda en el público.

Con todo, la estética teatral de María Velasco y la originalidad dramática con la que aborda las problemáticas planteadas la han situado en una posición de referencia para la dramaturgia española, hispanoamericana y europea. La autora ha desarrollado los rasgos característicos que afloraron desde sus primeras obras hacia nuevos territorios creativos, con diferentes usos de la autoficción y siempre con la consigna de buscar un teatro diferente, en contra de lo convencional, con el objetivo de, como ya decía su personaje, “despatriarcalizar mi estantería”.



REFERENCIAS

- Abuín González, A. (2016). Historia oral, memoria colectiva y comunidad en el teatro del mundo: el caso del teatro verbatim. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 25, 273-296. <https://doi.org/10.5944/signa.vol25.2016.16920>
- Arcas, L. (2022). *Pensé que bailar me salvaría*. Continta me tienes.
- Blanco, S. (2018). *Autoficción. Una ingeniería del yo*. Punto de vista editores.
- Bobes Naves, M. d. C. (1987). *Semiología de la obra dramática*. Taurus.
- Doubrovsky, S. (1977). *Hijos*. Galileo.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016a). *Teatro-Matriz, Teatro-Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- Dubatti, J. (2016b). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión macropolítica alternativa. *Revista Crítica de Literatura Argentina*. El matadero, (10), 51-67. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/4971>
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 6-7, (10-11), 25-50. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531>
- Fernández Valbuena, A. (2018). *Las prosopopeyas de María Velasco (Autoficción y teatro)*. Academia de las Artes Escénicas de España. <https://academiadelasartesescenicas.es/archivos/files/publicaciones/prosopopeyas/Prosopopeyas.html>
- Fischer-Lichte, E. (2013). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Foucault, M. (1978). *La microfísica del poder*. Siglo XXI.
- Fox, M. (2016). La producción de María Velasco en el actual panorama teatral español. *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 7, 125-138. <https://doi.org/10.14672/7.2016.1002>
- García, M. A. (2019). ¿Política y literatura? La lección de Althusser. En A. González Blanco (Ed.), *Literatura y política. Nuevas perspectivas teóricas* (pp. 133-153). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110624137-009>
- Gázquez Pérez, R. (2016). *La escenificación del yo en los solos de las nuevas creadoras interdisciplinares en España: 2000-2014* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. CORA. TDX Tesis Doctorals en Xarxa. <http://hdl.handle.net/10803/384527>



- González, M. R. (2013). Eric J. Hobsbawm, la Historia desde abajo y el análisis de los agentes históricos. *Rubrica Contemporánea*, 2(4), 5-22.
- González Alcantud, J. A. (2011). *Racismo elegante: de la teoría de las razas culturales a la invisibilidad del racismo cotidiano*. Bellaterra.
- Gutiérrez Álvarez, R. M. (2019). Dramaturgias de la violencia: autoras españolas en el último teatro del siglo XXI. En M. Molanes y I. Reck (Eds.), *Teatro hispánico en los inicios del siglo XXI. Híbrides, trasgresiones, compromiso y disenso* (pp. 203-219). Visor.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza*. Cátedra.
- Koss, M. N. (2010, 6 de agosto). *Un biodrama o algo así*. Alternativa Teatral. <http://www.alternivateatral.com/nota487-un-biodrama-o-algo-asi>
- Ladra, D. (2015). La escena como revelación o Líbrate de las cosas hermosas que te deseo. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 348, 98-101.
- Lehmann, H. T. (2006). *Posdramatic theatre*. Routledge.
- Nicolás Mazzini- Foto y Video (2015, 20 de marzo). *Líbrate de las cosas hermosas que te deseo* [Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=eQ5KKENcMTw>
- Núñez Puente, S. y Gago Gelado, R. (2019). ‘Jauría’: el teatro documento como testimonio ético de la violencia de género. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación*, 80, 71-90. <https://doi.org/10.5209/clac.66601>
- Oliva, C. (2006). Informe básico sobre la escena española en el siglo XXI. En E. De Miguel Martínez (Ed.), *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual* (pp. 45-66). Libros del Pexe.
- Pavis, P. (2015). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Rodríguez, J. C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Comares.
- Ros-Berenguer, C. (2017). Hacia el horizonte de lo colectivo: la «generación en red» y el teatro político de Lola Blasco. *Feminismo/s*, 30, 209-233. <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.11>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Sarrazac, J. P. (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard- Marie Koltès*. Seuil.
- Schechner, R. (2008). *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA* (M. Pecorari, Trad.). Éditions théâtrales.
- Serrano, V. (1997). Política, teatro y sociedad. Temas de la última dramaturgia española. *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamérica y Teoría de la Literatura*, (2), 75-94. <https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/76981>
- Ubersfeld, A. (1977). *Lire le théâtre*. Éditions sociales.

- Urraco Crespo, J. M. (2011). Dramaturgias de lo real en la escena contemporánea. (*Pausa*) *Quadern de teatre contemporani*, 33. <http://www.revistapausa.cat/dramaturgias-de-lo-real-en-la-es-cena-contemporanea>
- Velasco, M. (2013) *Los dolores redondos*. Teatro Pradillo. <http://teatropradillo.com/events/la-palabra-cr-y-maria-velasco/>
- Velasco, M. (2017). La soledad del paseador de perros. *Diario dramático. Acotaciones: revista de investigación teatral*, 38, 183-222. <https://www.resad.com/Acotaciones.new/index.php/ACT/article/view/134/187>
- Velasco, M. (2017b). *La literatura posdramática: Angélica Liddell (“La casa de la fuerza” y la trilogía “El centro del mundo”)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. Biblioteca Complutense. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21956>
- Velasco, M. (2022). *Parte de lesiones*. La uña rota.
- Vicente Hernando, C. (2018). *La dramaturgia política. Poéticas del teatro político*. Centro de Documentación Crítica.



KAYLLA

REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

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

