



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS



KAYLLA



REVISTA DEL
DEPARTAMENTO
DE ARTES ESCÉNICAS

N° 4, 2025

Revista del Departamento Académico de Artes Escénicas

Pontificia Universidad Católica del Perú

Editor:

José Manuel Lázar de Ortecho (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Consejo Editorial:

Alberto Isola De Lavalle (Pontificia Universidad Católica del Perú)

Consuelo Carredano (Universidad Nacional Autónoma de México)

Gino Luque Bedregal (Pontificia Universidad Católica del Perú)

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 Beláunde Degregori (Español)

Raúl Martín Ruiz (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

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 transdisciplinares.

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

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

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



LISTA DE REVISORES

Antonio Prieto Stambaugh	Universidad Veracruzana
Ayelen Clavin	CONICET
Babatunde Allen Bakare	Nasarawa State University
Camila Bastos Bacellar	Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Carla Pessolano	Universidad Nacional de las Artes
Carmen Sánchez Duque	Universidad Finis Terrae
Clare Leslie Craighead	University of KwaZulu-Natal
Clóvis Dias Massa	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Daniele Avila Small	UNIRIO
David Rengifo	Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Denise Cobello	Universidad Nacional de las Artes
Fabián Núñez	Universidade Federal Fluminense
Fernanda Raquel	Universidad Estatal Paulista
Fernando Cid Lucas	Università degli Studi di Macerata
Francisco Jose Cabral Leocadio	UNIRIO
Giancarlo Cappello	Universidad de Lima
Guilherme Orestes Canarim	Universidade do Extremo Sul Catarinense
Guillem Aloy-Bibiloni	Escuela Universitaria ADEMA Bellas Artes
Gyl Giffony	Universidade Estadual de Campinas
Ignacio González	Universidad de Buenos Aires
Jimena Ines Garrido	Universidad Nacional de Córdoba
Juan Cruz Forgnone	CONICET
Laura Estefanía Castro Cruz	Universidad Veracruzana

Laura Fobbio	Universidad Provincial de Córdoba
Lía Noguera	Universidad Nacional de las Artes
Lidia Olinto	Universidade Estadual de Campinas
Lola Proaño Gomez	Instituto de Investigaciones Gino Germani-UBA/ Pasadena City College
Lorena Verzero	Universidad de Buenos Aires-CONICET
Lucía Lora	Universidad Nacional de Arte Escénico/ENSAD
Luciana Sastre	Universidad Nacional de Córdoba
Manuel Guerrero Zegarra	Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas
Marcos Nogueira Gomes	Universidade Estadual de Campinas
María Eugenia Bifaretti	Universidad Nacional de La Plata
María Eugenia Cadús	Universidad de Buenos Aires
María Guimarey	Universidad Nacional de La Plata
Mariana Soutto Mayor	Universidade de São Paulo
Maximiliano De La Puente	Universidad de Buenos Aires
Miguel Ángel Vallejo-Sameshima	Universidad de Granada
Milena Bracciale Escalada	Universidad Nacional de Mar del Plata
Natalia Bazán	Independiente
Natalia Calderón García	Universidad Veracruzana
Natalia Kharitonova	Academia de Ciencias Rusa
Pamela Brownell	Universidad Nacional de las Artes, Universidad de Buenos Aires
Paola Lopes Zamariola	Universidad de Buenos Aires
Patricia Ruíz Rivera	Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli
Penelope Arolfo	Universidad Nacional de Córdoba

Phelippe Celestino

Universidade de São Paulo

Teresa Ralli

Pontificia Universidad Católica del Perú

Thiago M. Sabino

Universidade Estadual Paulista

Tiago Porteiro

Universidade do Minho

Victor Hugo Neves de Oliveira

Universidade Federal da Paraíba



ÍNDICE

PRESENTACIÓN

Construyendo nuevos peldaños y fortaleciendo nuestra mirada cultural

José Manuel Lázaro de Ortecho

DOSSIER

Las artes escénicas discutiendo la historia



17

Estrategias feministas en *Una casa de muñecas* (Henrik Ibsen) y *Cándida* (George Bernard Shaw)

María Fukelman



31

Performances of Disappearance: Ana Mendieta's Work as Feminist-Decolonial Historiography?

Luciana da Costa Dias

47

El grotesco como transpoética y su territorialización en el "grotesco criollo"

Jorge A. Dubatti

61

Historia nacional y teatro épico: Proceso de creación de *Una hazaña nacional*

Luis Alfonso Santistevan De Noriega

78

A Realização de Processo de Registro Documental do Teatro de Grupo em São Paulo e nas Capitais do Brasil

Marcio Aquiles, Alexandre Mate

ÍNDICE

87

A Ausência Feminina no Moderno Teatro Brasileiro

Carmina Mendes André

103

Didascalias del espectador: Una aproximación a las *performances Antivisita y Cuarto Intermedio*, producidas por víctimas infantiles del terrorismo de estado argentino

Mora Hassid

121

Crisis del espacio teatral en Lima a partir de una revisión histórica del teatro occidental

Carlos Mesta León

141

Acercamientos a lo real: Las didascalias en la obra de Beatriz Catani

Laura Gabriela Conde

155

Memórias e Ancestralidades em Dança na Sala de Aula: Caminhos Afrorreferenciados na Formação de Educadores(as)

Kathya Maria Ayres de Godoy, Letícia Doretto

178

Archivar lo efímero: La huella, el tejido, la refracción

Juliana Atuesta

198

Un viaje experimental: La creación de una obra de dramaturgia histórica con apoyo de la inteligencia artificial

Florencia Davidzon

ÍNDICE

FLUJO CONTINUO

220

Artifugios del encuentro: Una aproximación a la creación colectiva desde el movimiento y su potencial para la revisión de discursos desde la teoría vincular

Cristina Natali Velarde Chainskaia, Fernando Escudero Espinoza

257

Nawagaka: cortar monedas para dejar rastro. Prácticas de barroquismo escénico contemporáneo

Juan Vizcaíno

RESEÑAS

285

Jorge Dubatti. *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos.* 2024

Susana Skura

242

El teatro de figuras y la experiencia estética en la educación básica

Jailson Araújo Carvalho


289

Patricio Rodríguez-Plaza. *Teatro: Mediaciones, materias, manualidades.* 2024


Lorena Saavedra González

PRESENTACIÓN

CONSTRUYENDO NUEVOS PELDAÑOS Y FORTALECIENDO NUESTRA MIRADA CULTURAL



Es con mucha satisfacción que ofrecemos el cuarto ejemplar de *Kaylla*, revista del Departamento de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). El equipo de trabajo ha desplegado toda una estrategia para fortalecer el crecimiento de nuestro espacio de publicación en el medio académico y profesional de las artes escénicas. Ha habido un esfuerzo sostenido por dar continuidad al desarrollo de la revista en diversas perspectivas: consolidar su capacidad de convocatoria, vigorizar las posibilidades investigativas en las propuestas recibidas, asentar la diversidad internacional de las miradas culturales participantes, fortalecer las conexiones con revistas afines y, por último, seguir trabajando en la continua inserción en instituciones editoriales académicas que avalen cada vez mejor, por medio de indexaciones, la calidad científica de la revista.



Ciertamente, nuestro principal interés con esta publicación es continuar generando un espacio que permita colectivizar experiencias de investigación, perspectivas de pensamiento y reflexiones afinadas sobre los distintos lenguajes que construyen las miradas actuales en torno a las artes escénicas. De esta manera, contribuimos a la construcción de un tejido cultural en esta área artística que precisa ser resguardado, registrado y debidamente socializado.

Por mi parte, agradezco la confianza depositada en mí al haberme otorgado el cargo de editor general de la revista *Kaylla* para el ejemplar núm. 4 desde agosto de 2024. La conducción editorial de esta publicación ha sido y es un enorme desafío por la responsabilidad que conlleva su efectiva y compleja ejecución, sobre todo en el contexto actual, en el que la revista pasa por una fase de expansión y crecimiento. Debo señalar que la experiencia acumulada ha dejado un valioso aprendizaje tanto en el ejercicio de la función como en el entendimiento de lo que significa dirigir el movimiento editorial de una revista en nuestra área.

Este cuarto número de *Kaylla* está dividido en tres bloques: un *Dossier* temático, un conjunto de textos de Flujo Continuo y una serie de reseñas de libros. Aprovechamos la ocasión para agradecer a todas las personas investigadoras que se dispusieron a evaluar los artículos

encomendados. Asumieron con compromiso las exigencias del encargo, procurando establecer la objetividad necesaria y un examen lo suficientemente afinado como para garantizar el nivel cualitativo de los artículos recibidos.

DOSSIER: LAS ARTES ESCÉNICAS DISCUTIENDO LA HISTORIA

Pensar la historia ha sido siempre una tarea significativa para la cultura, especialmente para las artes. Este particular trabajo de la memoria implica revalorizar y debatir la identidad de un conjunto social específico, con la cual sea posible entender el momento histórico que le ha tocado vivir y actuar frente a él. La preocupación por la manera de presentar la historia ha sido recurrente en las discusiones culturales de las últimas décadas. Las denominadas “historias oficiales” que todo entorno genera son siempre cuestionadas y reformuladas en diferentes aspectos. Así, el movimiento cultural pide una revisión permanente de los hechos recordados o de las memorias heredadas.

Existe, por tanto, una preocupación por elaborar visiones desde diferentes perspectivas y teniendo en cuenta múltiples puntos de vista. ¿Cómo entender y apreciar nuestro pasado? ¿Cómo percibir el presente que nos afecta? ¿Qué perspectivas debemos fortalecer para el futuro? Estas son inquietudes marcantes que siempre nos acompañan. La historia compartida ha sido siempre un tema de gran fuerza en las artes, con manifestaciones expresivas en la literatura y el cine. De igual modo, las artes escénicas han elevado voces vigorosas dentro de esta perspectiva de reflexión. Dicha temática ha estado entrelazada, además, con la construcción escénica de renovadas tendencias teatrales y lenguajes de investigación contemporánea que propician una activa reflexión sobre la historia en determinados entornos.

En este Dossier se plantea detener la mirada en la forma en que las artes escénicas discuten y reflexionan sobre distintos aspectos de su historia, y reunir voces investigativas que trabajan desde esta inquietud y siguen transitando por este camino. ¿Cómo nos afecta la narrativa histórica que recibimos? ¿Qué historia oculta u olvidada queremos visibilizar? ¿Qué parte de nuestra historia queremos rescatar o construir? Las artes escénicas se preocupan también por mostrar la necesidad de debatir una construcción histórica que llega cargada de dudas, dolores, traumas, nostalgias, vacíos, amores guardados, ilusiones perdidas o ilusiones por reencontrar. Sabemos cuánto la historia afecta, duele y moviliza, pues el presente político y social perturba. Esto ha llevado a artistas escénicos, en sus distintas áreas y con diferentes motivaciones, a rebuscar y reencontrar respuestas en el pasado histórico que nos permitan reunir fuerzas como ilusión de nación o como anhelo de grupo social frente a las dudas que siempre vivimos.

El siglo XXI ha traído una nutrida fuente de propuestas escénicas. La reconstrucción de la trayectoria de hechos y procesos sociales registrados y recibidos ha sido una inquietud cultural relevante en el inicio de este siglo. La (des)mistificación de los hechos históricos es una preocupación que ha servido de fuente e impulso para la creación en las artes escénicas. Posiblemente, esta seguirá siendo un semillero importante para la creación, por lo que es necesario tomar conciencia y dar especial relevancia a los trabajos artísticos que muestran este tipo de discusiones ante un público.

De manera particular, en América Latina, la segunda década del siglo XXI ha estado marcada por un momento compartido entre sus diferentes países: las celebraciones de bicentenarios para conmemorar tanto su independencia colonial frente a España y Portugal como el inicio de



sus etapas republicanas. Estas celebraciones han mostrado una Latinoamérica reflexiva ante los logros y fracasos producidos hasta ahora. Se han generado reflexiones sobre la historia construida, haciendo un balance sobre cómo se han ido desarrollando las experiencias sociopolíticas en cada nación. Frente a esto, se delibera sobre las perspectivas que se vislumbran para un futuro común. En ese sentido, la significación de estas fechas conmemorativas reviste particular importancia para generar ponderaciones culturales y las expresiones escénicas que se manifiestan al respecto.

El siglo XXI también trae consigo una tarea fundamental para los artistas en su foco de investigación: el fortalecimiento de la memoria en la historia. Esta necesidad surge después del impacto de las teorías de Fukuyama sobre el fin de la historia, a las advertencias sociológicas sobre generaciones amnésicas que irrumpen en el presente siglo frente a las influencias peligrosas del uso de la tecnología y al incontrolable flujo caótico de la información mediática. Parece ser que la tarea del presente siglo consiste en fortalecer algo que antes parecía implícito: preservar el recuerdo, la memoria, la visión de lo anterior. En ese mismo sentido, se hace necesario contrarrestar un capitalismo que busca el consumo ciego del presente, tornando peyorativa toda visión de lo antiguo o de lo pasado.

El tema de este *Dossier* busca reforzar algo que parece estar constantemente debilitado: la construcción de la memoria. Esta es una labor de absoluta importancia entre las preocupaciones culturales mundiales de hoy. Se pretende evitar la consolidación de un presente amnésico y desarraigado de su vivencia histórica. Las artes escénicas no dejarán de reaccionar ante esta necesidad trayendo discusiones, estudios y construcciones estéticas en torno a ella.

En general, la propuesta temática de este cuarto *Dossier* tuvo un resultado muy significativo. Su repercusión ha sido tan contundente que, en la selección efectuada, no ha sido posible incluir todas las propuestas aceptadas en un solo ejemplar. Se recibió una gran variedad de artículos relacionados con este tema, que, con doce artículos, abarcaron prácticamente todo el espacio posible en la revista. Por ese motivo se decidió extender el tema del *Dossier* dándole continuidad en el próximo ejemplar de *Kaylla*, en el que volveremos a reunir voces que giren en torno a esta inquietud.

Las preocupaciones vinculadas con la discusión de la historia se expresaron en distintos enfoques: encuentros entre dramaturgia y puesta en escena; en la relación entre historia y actos de *performance*; en el examen del papel del archivo dentro de la cultura social; en la reflexión sobre la importancia del trabajo histórico en la educación artística; y en el debate sobre la arquitectura del espacio teatral considerando sus antecedentes históricos.

El eje centrado en la discusión de la historia y su influencia en el paradigma contemporáneo siempre ha sido especialmente abordado e investigado por la dramaturgia y por la puesta en escena teatral de cada entorno. Desde antaño, dentro de cada cultura, este siempre ha constituido un paradigma dramático y espectacular manifiesto. Sabemos que es una voz que seguirá manifestándose en las actividades culturales y que, por tanto, seguirá dejando ecos retumbantes en el medio.

En este *Dossier* tenemos a María Fukelman con el texto “Estrategias feministas en *Una casa de muñecas* (Henrik Ibsen) y *Cándida* (George Bernard Shaw)”, en el que desarrolla un trabajo de dramaturgia comparada entre los autores que menciona en el título. Fukelman muestra



cómo la simbología social, encarnada por personajes como Nora y Cándida (cada una en su respectiva obra), marcó una senda particular dentro de las discusiones políticas feministas emergentes en aquella época.

Por su parte, Luis Alfonso Santistevan presenta las encrucijadas y decisiones que enfrenta el creador de una dramaturgia de corte histórico ante un fragmentado material histórico (documentos y crónicas) institucionalmente recibido. En su artículo “Historia nacional y teatro épico: Proceso de creación de *Una hazaña nacional*” seguimos su experiencia en ese proceso de composición.

En tanto, Laura Gabriela Conde, en su texto “Acercamientos a lo real: Las didascalias en la obra de Beatriz Catani” rememora la dramaturgia de la autora platense. En ese sentido, describe los aportes que Catani introdujo en las búsquedas dramáticas contemporáneas al elaborar didascalias particulares, con un alto potencial performativo en la ejecución de una puesta en escena.

Asimismo, Jorge Dubatti, en su trabajo “El grotesco como transpoética y su territorialización en el ‘grotesco criollo’” desarrolla todo un análisis sobre la pieza Mateo (1923), de Armando Discépolo. Nos muestra cómo esta obra fue un hito importante para asentar la corriente teatral argentina del “grotesco criollo”.

A su vez, Florencia Davidzon, en su escrito “Un viaje experimental: La creación de una obra de dramaturgia histórica con apoyo de la inteligencia artificial” nos inserta en su proceso de creación para una obra de época. La autora nos conduce hacia la polémica y el paradójico proceso que implican desarrollar una obra dramática histórica mediante el uso de sistemas de inteligencia artificial. En su exposición nos revela los mitos y aciertos que nos podemos encontrar en este camino y nos deja abierta una importante y compleja discusión que aún tiene mucho por explorar al respecto.

En lo que respecta al arte de la *performance* y la historia se incluyen dos aportes relevantes. El primero es el de Luciana da Costa Dias: “Performances of Disappearance: Ana Mendieta’s Work as Feminist-Decolonial Historiography?”, en el cual nos hace recorrer momentos clave en la biografía de la *performer* Ana Mendieta, enlazándolos con las obras contundentes que esta dejó en el imaginario y en el bagaje del arte contemporáneo. Del mismo modo, Mora Hassid, en “Didascalias del espectador: Una aproximación a las *performances Antivisita* y *Cuarto intermedio*, producidas por víctimas infantiles del terrorismo de Estado argentino”, nos habla de dos eventos de *performance* que fueron fundamentales en la discusión histórica posdictatorial.

Por otro lado, se presentan propuestas sobre las artes escénicas que reflexionan en torno al “archivo social” (siguiendo los conceptos de Diana Taylor sobre archivo y repertorio), con el que se compone el registro de la historia. Los autores Marcio Aquiles y Alexandre Mate nos traen el texto “A Realização de Processo de Registro Documental do Teatro de Grupo em São Paulo e nas Capitais do Brasil”, en el que ofrecen una visión panorámica que nos permite apreciar la notable cantidad de grupos teatrales formados que actúan en el estado de São Paulo y en las diferentes capitales brasileñas desde finales del siglo XX.

Asimismo, Carminda Mendes André, en el artículo “A Ausência Feminina no Moderno Teatro Brasileiro”, debate y cuestiona la notoria invisibilización de las artistas femeninas en el panorama histórico del moderno teatro brasileño. La autora muestra los innegables aportes de historiadores y críticos teatrales como Sábado Magaldi, Gustavo Dória y Décio de Almeida Prado a la hora de registrar la historia del moderno teatro brasileño; sin embargo, critica la (naturalizada) omisión de los trabajos elaborados por mujeres en este panorama.

En tanto, Juliana Atuesta, en su artículo “Archivar lo efímero: La huella, el tejido, la refracción”, nos trae la discusión sobre el reto de historiar la danza contemporánea en el contexto cultural colombiano. Señala, por un lado, la carencia de un bagaje documental institucional debidamente desarrollado y, por otro, lo engañoso que puede ser “volver a representar” una pieza del registro histórico escénico (en este caso, de la danza colombiana), pues nunca será lo mismo. En consecuencia, demuestra que el archivo funciona como referencia informativa, pero no como prueba definitiva, ya que, históricamente, el hecho escénico es irremediablemente efímero.

En relación con la importancia de reforzar el sentido histórico en la educación artística, tenemos la propuesta de Kathya Maria Ayres de Godoy y Letícia Doretto con el texto “Memórias e Ancestralidades em Dança na Sala de Aula: Caminhos Afrorreferenciados na Formação de Educadores(as)”. Las autoras relatan las experiencias de formación en danza para educadoras/es brasileñas/os de áreas artísticas que trabajan en la Red Estatal de Enseñanza del Estado de São Paulo. Este ciclo de formación, denominado “Las danzas en la historia y cultura afrobrasileñas”, tuvo como propósito presentar procesos de creación ligados al lenguaje de la danza como metodología de enseñanza. El punto clave de este taller fue subrayar la memoria y la experiencia histórica, de tal forma que la didáctica valorizara de manera especial los saberes afrorreferenciados de la danza.

Por último, otro tema distintivo en este *Dossier* se relaciona con la reflexión crítica sobre la arquitectura de los actuales espacios escénicos en Lima, a partir de la remembranza de los ámbitos teatrales a lo largo de la historia. En ese sentido, acompañamos el análisis de Carlos Mesta León en su artículo “Crisis del espacio teatral en Lima a partir de una revisión histórica del teatro occidental”.

Queremos concluir, como ya se mencionó, que el tema propuesto en este *Dossier*, “Las artes escénicas discutiendo la historia”, volverá en el ejemplar núm. 5 de *Kaylla*. Esto se debe, principalmente, a la amplia recepción de material cualitativo, cuya selección ha sido especialmente difícil. Consideramos que las propuestas incluidas colaboran de manera significativa con la complejidad del tema. Su producción, lejos de haberse agotado, aún promete generar diversas miradas y perspectivas para debatir la relación entre historia y creación escénica. Esta experiencia nos confirma que se trata de un tema altamente relevante dentro de las investigaciones y los impulsos creativos teatrales en los diferentes entornos. Por ese motivo creemos que la revista merece ofrecer un nuevo espacio para continuar con esta discusión. Desde ya, prevemos que habrá múltiples voces más que serán capaces de seguir dando cuenta de la resonancia de este tema tan complejo como estimulante.



VOCES DIVERSAS EN FLUJO CONTINUO Y RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS

En la sección Flujo Continuo se reúnen tres voces investigativas relacionadas con la danza, la educación y la *performance*. Cristina Natali Velarde Chainskaia y Fernando Escudero Espinoza nos presentan el artículo “Artilugios del encuentro: Una aproximación a la creación colectiva desde el movimiento y su potencial para la revisión de discursos desde la teoría vincular”. En este texto, los autores reflexionan sobre procesos de creación colectiva en la danza, permeada por la “teoría vincular” a partir de las obras *El presidente más feliz* y *Artilugios de la mirada*.

Por su parte, Jailson Araújo Carvalho, en su trabajo “El teatro de figuras y la experiencia estética en la educación básica”, nos relata la práctica didáctica desarrollada en una escuela primaria de Brasil. Expone cómo aplican metodologías basadas en los principios básicos del teatro, mediante las cuales la/os alumnas/os llevan a cabo una creación escénica con elementos del teatro de títeres de papel.

Además, el *performer* mexicano Juan Vizcaíno, en el texto “*Nawagaka*: cortar monedas para dejar rastro. Prácticas de barroquismo escénico contemporáneo”, discute la manifestación de la *performance* en la cultura. El autor reflexiona sobre el ejercicio del arte y la *performance* en la vivencia política e histórica actual; además, analiza su experiencia al presentar la acción performática *Nawagaka* en la plaza central del municipio de Aguascalientes (México) durante un encuentro internacional de *performance* llevado a cabo en diciembre de 2022.

El ejemplar de la revista se cierra con dos reseñas bibliográficas. Susana Skura nos presenta el texto de Jorge Dubatti “Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos” (2024), una de las más recientes publicaciones del importante teórico y pensador escénico argentino. Por su parte, Lorena Saavedra González nos habla sobre el trabajo de Patricio Rodríguez-Plaza, “Teatro: mediaciones, materias, manualidades” (2024), en el que se reúnen cuatro artículos que abordan aspectos poco explorados del quehacer teatral, como los carteles, la crítica, el vestuario y los programas de difusión.

PERSPECTIVAS: LOS PELDAÑOS ALCANZADOS Y LOS QUE AÚN ESTÁN POR CONSTRUIR

La revista, en el conjunto de sus propuestas, ha posibilitado la gestación de un universo común: el encuentro de investigadoras/es y artistas-investigadoras/es que, desde distintas latitudes latinoamericanas, han desplegado interrogantes y reflexiones en torno a las artes escénicas. Este es uno de los principales logros en el desarrollo de la publicación y seguirá siendo parte de su foco de acción.

En el cuarto año de la revista *Kaylla* podemos afirmar que estamos creciendo a paso firme. El camino trazado en los tres años anteriores ha permitido afianzar una visibilidad y una credibilidad cada vez mayores. Con ese bagaje, este año se registró un importante incremento porcentual en las propuestas de publicación, con una variedad de trabajos de sustentable calidad. Como se ha señalado antes, el *Dossier* que se avecina en el quinto ejemplar dará continuidad a la reflexión sobre las artes escénicas discutiendo la historia y promete ofrecer una valiosa diversidad de miradas y perspectivas sobre este tema.

No obstante, cabe resaltar que uno de los principales logros cosechados en este cuarto año tiene que ver con la indexación de la revista. Hubo una notable expansión y un fortalecimiento de la posición de *Kaylla* en el ámbito de las redes académicas internacionales. Hasta el tercer ejemplar, la revista ya estaba incluida en diferentes bases de datos y catálogos académicos: Google Scholar, WorldCat, ALICIA (Concytec), LatinREV (FLACSO), CrossRef y ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resources). En ese sentido, se han mantenido las conexiones ya conseguidas y, además, se ha trabajado para concretar nuevas indexaciones en vista.

Gracias al persistente trabajo del equipo editorial y al esfuerzo por aumentar la productividad de la revista en su cuarto ejemplar, en 2025 se consiguió lo siguiente con relación a las indexaciones: la aceptación en el índice de Latindex Catálogo 2.0 y Latindex Directorio, así como la incorporación en DOAJ (Directory of Open Access Journals), MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), HAPI (Hispanic American Periodicals Index) y OpenAlex. Cabe resaltar que ser parte de Latindex es un paso importante en el desarrollo de la posición de la revista dentro del panorama académico internacional. Ciertamente, estos avances implicarán exigencias futuras, por lo que debemos prepararnos para un posible mayor flujo de artículos y continuar fortaleciendo el rigor académico necesario para ello.

Con estos logros se asienta la perspectiva internacional de *Kaylla* como un espacio de análisis, reflexión, discusión cultural e investigación en artes escénicas. Aun así, este trabajo tiene todavía un largo camino de expansión por recorrer en futuras etapas.

Sea como fuere, reafirmamos el deseo de que la revista del Departamento de Artes Escénicas siga creciendo y fortaleciendo su producción investigativa y cultural. Esperamos que los peldaños alcanzados sean parte de una escalera que nos lleve hacia nuevas y frondosas alturas en la producción de conocimiento.

Que vengan buenos vientos para *Kaylla*.

José Manuel Lázaro
Editor

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



ESTRATEGIAS FEMINISTAS EN *UNA CASA DE MUÑECAS* (HENRIK IBSEN) Y *CÁNDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

María Fukelman

NOTA SOBRE LA AUTORA

María Fukelman 

Universidad de Buenos Aires-Instituto de Artes del Espectáculo-CONICET/Universidad Católica Argentina, Argentina

Correo electrónico: mariafukelman@gmail.com

Recibido: 16/01/2025

Aceptado: 22/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.001>

RESUMEN

Con motivo de estar próximo a cumplirse, en 2026, el 120° aniversario del fallecimiento de Henrik Ibsen y el 170° aniversario del nacimiento de George Bernard Shaw, este trabajo propone abordar el diálogo entre la obra *Una casa de muñecas* (1879), del primero, y *Cándida* (1898), del segundo, para determinar qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles difieren y qué operaciones tuvieron lugar en esas transformaciones. A su vez, se plantea observar qué estrategias y corrientes feministas contemporáneas pueden ser leídas en dichos textos dramáticos. Se parte de la hipótesis que estos dos autores rebeldes —en términos de Brustein (1970)— fueron pioneros en la construcción de heroínas feministas, pero lo hicieron tomando distintos caminos. El presente artículo, entonces, se propone corroborar los siguientes puntos: que Shaw escribió *Cándida* como una respuesta a *Una casa de muñecas*, como ya han sostenido otras autoras (Christian, 2015; Templeton, 2018); que lo hizo aprehendiendo la estructura y algunos de sus elementos principales, pero cambiando la tesis principal; que, aunque esto haya generado como resultado un sentido diferente, ambas piezas fueron hechas desde una perspectiva que hoy podemos considerar feminista; y que las distintas decisiones tomadas pueden conectarse con las discusiones que se dan en el seno de los movimientos feministas aún en la actualidad. Bajo esta lectura, *Una casa de muñecas* encarna una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, mientras que *Cándida* da cuenta de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo.

Palabras clave: Teatro de tesis, Feminismos, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Estrategias

ESTRATÉGIAS FEMINISTAS EM UMA CASA DE MUÑECAS (HENRIK IBSEN) E CÁNDIDA (GEORGE BERNARD SHAW)

RESUMO

Com a aproximação dos 120 anos da morte de Henrik Ibsen e do 170° aniversário do nascimento de George Bernard Shaw em 2026, este artigo pretende abordar o diálogo entre a peça *Cândida* (1898), de Shaw, e *Casa de Bonecas* (1879), de Ibsen, e determinar quais elementos coincidem em ambos os textos, quais diferem e quais operações ocorreram nessas transformações. Ao mesmo tempo, pretende-se observar que estratégias e correntes feministas contemporâneas podem ser lidas nesses textos dramáticos. Supõe-se que essas duas autoras rebeldes (nos termos de Brustein, 1970) foram pioneiras na construção de heroínas feministas, mas que o fizeram tomando caminhos diferentes. Este artigo, então, visa corroborar que Shaw escreveu *Cândida* como uma resposta a *Casa de Bonecas* (como outros autores já argumentaram, como Christian, 2015, e Templeton, 2018); que ela o fez apreendendo a estrutura e alguns de seus principais elementos, mas mudando a tese principal; que, embora isso possa ter resultado em um significado diferente, ambas as peças foram escritas a partir de uma perspectiva que hoje podemos considerar feminista; e que as diferentes decisões tomadas podem ser conectadas às discussões que continuam dentro dos movimentos feministas até hoje. Para tanto, *Casa de Bonecas* representaria uma ruptura radical com o sistema patriarcal a partir de uma perspectiva feminista liberal, enquanto *Cândida* refletiria um feminismo relacional e uma forma mais adaptável de poder feminino.

Palavras-chave: Teatro de tese, Feminismos, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Estratégias

FEMINIST STRATEGIES IN *A DOLL'S HOUSE* (HENRIK IBSEN) AND *CANDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

ABSTRACT

As the 120th anniversary of Henrik Ibsen's death and the 170th anniversary of George Bernard Shaw's birth in 2026 approaches, this paper aims to address the dialogue between the former's play *Candida* (1898) and the latter's *A Doll's House* (1879) to determine which elements coincide in both texts, which differ, and what operations took place in these transformations. At the same time, the aim is to observe what contemporary feminist strategies and currents can be read in these dramatic texts. It is hypothesized that these two rebellious authors—in Brustein's (1970) terms—were pioneers in the construction of feminist heroines, but they did so by taking different paths. This article, then, aims to corroborate the following arguments: that Shaw wrote *Candida* as a response to *A Doll's House*, as other authors have already argued (Christian, 2015 ; Templeton, 2018); that he did so by apprehending the structure and some of its main elements but changing the main thesis; that, although this may have resulted in a different artistic meaning, both plays were written from a perspective that we can now consider feminist; and that the different decisions taken can be connected to the discussions that continue within feminist movements even today. In this sense, *A Doll's House* would embody a radical break with the patriarchal system from a liberal feminist perspective, while *Candida* would reflect a relational feminism and a more adaptive form of female power.

Keywords: Thesis Theater, Feminisms, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Strategies



ESTRATEGIAS FEMINISTAS EN *UNA CASA DE MUÑECAS* (HENRIK IBSEN) Y *CÁNDIDA* (GEORGE BERNARD SHAW)

INTRODUCCIÓN

Con motivo de estar próximos a cumplirse, en 2026, el 120° aniversario del fallecimiento de Henrik Ibsen (1828-1906) y el 170° aniversario del nacimiento de George Bernard Shaw (1856-1950), en este trabajo abordo cómo dialogan las obras teatrales *Cándida* (1898), de Shaw, y *Una casa de muñecas* (1879), de Ibsen, y determino qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles difieren y qué operaciones tuvieron lugar en esas transformaciones. A su vez, me planteo observar qué estrategias y corrientes feministas contemporáneas pueden ser leídas en dichos textos dramáticos. Para ello, parto de la hipótesis de que estos dos autores rebeldes —en términos de Brustein (1970)— fueron pioneros en la construcción de heroínas feministas, pero que lo hicieron tomando distintos caminos.

Henrik Ibsen “consolidó las grandes estructuras del teatro moderno” (Dubatti, 2006b, p. 6) y su principal aporte al género fue la puesta del drama al servicio de una tesis que guiara toda la obra y que predicara conceptos sobre el mundo social. Tomando esa idea como base, intentaré demostrar cómo George Bernard Shaw, otro gran promotor del teatro didáctico —según Eliggi, “Shaw consideraba al teatro como el medio más adecuado para educar al pueblo” (2019, p. 6)— se sirvió de una de las piezas claves de Ibsen, a quien admiraba profundamente, para crear una obra propia que le diera un giro a la tesis presentada. No obstante, las diferencias entre ambos no necesariamente representan posiciones dicotómicas. En este sentido, Joan Templeton (2018) sostiene que Shaw fue un lector perspicaz de las obras de Ibsen y que sus interpretaciones no distorsionaron el mensaje del dramaturgo noruego, sino que ofrecieron análisis pioneros que anticiparon las críticas posteriores.

En el presente artículo, entonces, me propongo corroborar que Shaw escribió *Cándida* como una respuesta a *Una casa de muñecas*, tal como ya han sostenido otras autoras (Christian, 2015; Templeton, 2018). También me propongo corroborar que lo hizo aprehendiendo la estructura y algunos de sus elementos principales, pero cambiando la tesis principal; que, aunque esto haya generado como resultado un sentido diferente, ambas piezas fueron hechas desde una perspectiva que hoy podemos considerar feminista; y que las distintas decisiones tomadas pueden conectarse con las discusiones que se dan en el seno de los movimientos feministas aún en la actualidad. Bajo esta lectura, considero que *Una casa de muñecas* encarna una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, mientras que *Cándida* da cuenta de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo.

Comenzaré el trabajo exponiendo el marco teórico a utilizar, compuesto por una breve introducción sobre el drama de ideas y sobre las posturas feministas a las que me referiré a lo largo del desarrollo. Luego me abocaré al análisis comparativo entre las piezas de Shaw e Ibsen, haciendo hincapié en la caracterización de las protagonistas Nora y Cándida —quienes se constituyen como heroínas feministas de diferentes maneras y cuyas interacciones

también me permitirán estudiar a los personajes masculinos— y en los finales de las obras, en los que se pueden apreciar el uso de las distintas estrategias del movimiento feminista que siguen vigentes.

MARCO TEÓRICO

Patric Pavis consideró al “Teatro de tesis” como una

Forma sistemática de teatro didáctico¹. Las piezas desarrollan una tesis filosófica o moral, buscando convencer al público de su fundamento, invitándolo a utilizar más su reflexión que sus emociones. Toda pieza presenta necesariamente, en un embalaje más o menos discreto, una tesis. (1996, p. 360)

Este teatro, por lo tanto, transmite una idea sobre la realidad, que es planteada por el autor y comprobada en el desarrollo de la pieza teatral. Sin embargo, este hecho no nos lleva a un terreno de autonomía absoluta del arte (“el arte por el arte”), sino a un teatro involucrado con el contexto social que lo rodea. El teatro de tesis, si bien sigue el principio aristotélico de la *mímesis*, no se propone solamente ser un espejo de la sociedad, sino que también busca dejar en los espectadores un aprendizaje respecto de esta.

Una de las objetivaciones del teatro de tesis es la archipoética del drama moderno. Ibsen es quien lleva a cabo esta “revolución teatral” que, a su vez, surge a partir de la poética del drama burgués, cuya base pragmática responde a una concepción utilitaria del teatro. Jorge Dubatti (2006a) postula las bases epistemológicas de esta archipoética: la creencia en el ser objetivo del mundo; el ser del arte como complementario al ser del mundo real; la adecuación del ser del arte a los dictámenes del ser del mundo; la ilusión de contigüidad metonímica entre el mundo real y el poético; y la función del artista como observador del mundo real y recreador de ese mundo en el arte. El drama moderno responde a la estética realista basada en la *mímesis* aristotélica que, hacia fines del siglo XIX, se interpretaba como imitación de la realidad en el arte. Phillippe Hamon, en una de sus tres definiciones de “realismo”, observa

Un realismo que podríamos llamar descriptivo reductible a un problema de postura ilocutoria, y que definiría una situación comunicativa global descomponible en un cierto número de presupuestos [...] Dos temas principales nos parece que pueden ser extraídos: el de la legibilidad (el mensaje debe poder “retransmitir” una información) y el de la descripción. (s.f., p. 7)

El realismo europeo del siglo XIX intenta reproducir, lo más exactamente posible, las características propias de la sociedad contemporánea. El drama de tesis no se limita solamente a la “representación de una acción memorable y perfecta, de magnitud competente, recitando cada una de las partes por sí separadamente; y que no por modo de narración, sino moviendo a compasión y terror, dispone a la moderación de esas pasiones” (Aristóteles, 1948, p. 37) ni tampoco a “imitar la conducta humana y las situaciones de la vida real” (Rest, 1979, p. 49), sino que apunta

1 “Es didáctico todo teatro que apunta a instruir a su público, invitándolo a reflexionar sobre un problema, a comprender una situación o a adoptar una cierta actitud moral o política” (Pavis, 1996, p. 372).

a modificarla a partir de la exposición y la demostración de una idea, llevándola a la práctica en escena. En el drama de tesis, el autor no solo crea un objeto estético, busca, también, cierta incidencia en la sociedad que lo circunda: se trata de reflejar en el escenario lo que sucede en la realidad con el fin de generar un cambio, o bien de ratificar el orden establecido. La tesis general es unívoca; todos los recursos que se utilizan en la obra apuntan a la redundancia pedagógica. Dicho de otra manera, lo que se pretende es que no queden dudas acerca de la idea sostenida en la pieza. En *Una casa de muñecas*, la tesis presentada por el autor tiene que ver con la necesidad de reconsiderar el rol social de la mujer en el pasaje de la infancia a la madurez, un “reclamo que Ibsen hace a todo individuo” (Dubatti, 2006a, p. XXXVIII). En este sentido, la red simbólica disemina—da por toda la obra, que contrasta el mundo añiñado con el mundo adulto, es uno de los procedimientos que ayudan a sostener esta tesis.

Shaw, por su parte y de manera más cercana al siglo XX, también formó parte del movimiento realista. Tal como postula Jaime Rest, él mismo “aseguraba que sus procedimientos teatrales respondían a las pautas del realismo y estaban avalados por el ejemplo de Ibsen, su maestro y guía” (1968, p. 67). Shaw seguía a Ibsen en relación a su pertenencia al género realista y a su utilización de elementos didácticos para provocar efectos en el espectador: “El teatro crece en importancia como órgano social [...] la civilización moderna está multiplicando rápidamente la clase social para la que el teatro es escuela e iglesia a la vez” (Shaw, 1941, p. 16). De acuerdo con esto, Jennifer Buckley (2017) y Audrey McNamara (2023) destacan que Shaw usó el teatro como un medio para examinar y reformar instituciones sociales como el matrimonio, proponiendo una visión más igualitaria y realista de las relaciones humanas. Por su parte, Mary Christian (2015) sostiene que *Cándida* funciona como una respuesta a *Una casa de muñecas*, dado que ambas obras tratan el tema del matrimonio y la autonomía femenina, aunque desde enfoques contrastantes. En este sentido, como expresé más arriba, me interesa abordar estos contrastes y vincularlos a las distintas estrategias y ramas internas del feminismo: examinar *Una casa de muñecas* como la encarnación de una ruptura radical con el sistema patriarcal desde una perspectiva feminista liberal, y examinar *Cándida* como la puesta en acción de un feminismo relacional y de una forma de poder femenino más adaptativo. Sin embargo, como las teorizaciones sobre los feminismos son posteriores a las obras, de ninguna manera queremos decir que Ibsen o Shaw siguieron a tal o cual corriente; más bien, esta investigación propone una relectura de sus textos desde estos enfoques contemporáneos feministas.

Dentro del movimiento feminista, definido como un “conjunto de los movimientos y grupos sociales que desde distintas corrientes del feminismo luchan por el fin del patriarcado” (Facio, 1999, p. 201), el feminismo liberal “pone el énfasis en la idea de que la subordinación de las mujeres hunde sus raíces en una serie de restricciones legales y consuetudinarias que impiden la entrada y/o el éxito de las mujeres en el espacio público” (Jiménez Perona, 2005, p. 17). Por lo mismo, se enfoca en lograr la igualdad de derechos y oportunidades para las mujeres a través del marco legal y político de la democracia liberal. De esta manera, este feminismo defiende que la igualdad de género se puede lograr mediante reformas legales y políticas que eliminen las barreras discriminatorias. Algunas de sus principales características tienen que ver con la búsqueda de la igualdad ante la ley, la garantía de los derechos individuales y la aplicación de cierto enfoque individualista, en tanto que prioriza el desarrollo de las capacidades y el potencial de cada mujer por sobre la estructura social o económica. Esta rama del feminismo tiene sus raíces principalmente en Europa y Estados Unidos, y algunas de las personas que contribuyeron a desarrollar su teoría fueron Mary Wollstonecraft (1759-

1797), John Stuart Mill (1806-1873), Betty Friedan (1921-2006), Martha Nussbaum (1957—) y Susan Moller Okin (1946-2004). En cuanto al feminismo radical, se le dio ese nombre porque se propuso buscar la raíz de la dominación. Una de sus primeras decisiones, en la década del 60, fue la separación de los varones y la constitución del Movimiento de Liberación de la Mujer. Según María Luisa Balaguer, la característica principal de esta corriente consiste en “destacar sobre todo el aspecto biológico de la mujer y en su alcance como factor de diferenciación del hombre” (2005, p. 81).

El feminismo relacional, por otro lado, parte de la idea de que las identidades y las experiencias de género no se forman de manera individual y aislada, sino en relación con los demás y dentro de redes de cuidado, afecto y dependencia mutua. Es decir, “sitúa las relaciones interpersonales en redes y estructuras sociales e institucionales, todas las cuales también responden y se moldean mutuamente y tienen implicaciones para las explicaciones de los factores y características de las relaciones opresivas²” (Koggel et al., 2022, p. 4). Sus ideas centrales se enfocan en desplazar la idea del “sujeto autónomo” por la del “sujeto relacional” y promover valores como la empatía, el cuidado y la corresponsabilidad, por lo que este enfoque presenta un cuestionamiento del feminismo liberal, en tanto este se centra en la individualidad. Su desarrollo teórico es más reciente; se inicia a finales del siglo XX, de la mano de Carol Gilligan, Joan Tronto y Eva Feder Kittay, quienes propusieron una filosofía o ética del cuidado.

NORA Y CÁNDIDA³, DOS HEROÍNAS PROTAGONISTAS

Tanto Ibsen como Shaw han centrado la mayoría de sus obras en personajes femeninos. Ibsen, por su parte, ha sido considerado como un autor cercano a las causas feministas en más de una oportunidad. Por ejemplo, Goldman ha señalado que

Separado por un muro infranqueable de superstición, costumbre y hábito, el matrimonio no tiene el potencial de desarrollar el conocimiento y el respeto mutuos, sin los cuales toda unión está condenada al fracaso. Henrik Ibsen, quien odiaba todas las farsas sociales, fue probablemente el primero en comprender esta gran verdad⁴. (1914, p. 3)

Sin embargo, el propio autor se encargó de desmentir estas atribuciones en su tiempo: “No soy miembro de la Liga para los Derechos de la Mujer [...] Hasta no estoy seguro de lo que este movimiento para los derechos de la mujer es. A mí me ha parecido un problema de

2 En inglés en el original: “Feminist relational theory situates interpersonal relationships in social and institutional networks and structures, all of which also respond to and shape each other and have implications for accounts of factors and features of oppressive relationships”. A menos que se indique lo contrario, la traducción es nuestra.

3 El significado del nombre “Cándida” es obvio: da cuenta de lo blanco, lo inmaculado y lo puro. Podríamos pensar que Shaw se lo atribuyó con cierta ironía debido al giro argumental que la obra propone en relación a la trama de Una casa de muñecas: Cándida, tal como veremos más adelante y a diferencia de Nora, decide quedarse en su casa con su marido, pero eso no necesariamente la hace inmaculada y pura. En cuanto al nombre “Nora”, podemos señalar que en árabe es la forma femenina de Nur, que significa “luz”; asimismo, hay otras acepciones en otros idiomas que también tienen una connotación positiva, luminosa y valiente. En euskera, significa “noble”; en inglés, es una forma corta de Honora, un nombre anglonormando que deriva de la palabra latina “honor”; en griego, significa “bella como el sol”; y, por último, en el folclore y la literatura irlandeses, Nora representa a las mujeres heroicas que encarnan el honor y el coraje.

4 En inglés en el original: Separated by an insurmountable wall of superstition, custom, and habit, marriage has not the potentiality of developing knowledge of, and respect for, each other, without which every union is doomed to failure. Henrik Ibsen, the hater of all social shams, was probably the first to realize this great truth.

la humanidad en general” (como se citó en Giberti, 2006, p. 129). En este sentido, hay que destacar la mala prensa que, desde sus inicios, tuvo la palabra “feminista”, tal como recopila Gorosarri (2023).

Ibsen postulaba que su intención era generar conciencia acerca de los asuntos de toda la sociedad y que, si lo hacía desde el punto de vista femenino, era porque —aunque para él había dos tipos de leyes, una para los hombres y otra para las mujeres— a fin de cuentas “en los asuntos prácticos de la vida las mujeres son juzgadas por la ley de los hombres, como si fueran hombres y no mujeres⁵” (Giberti, 2006, p. 124). En este sentido, Dubatti sostiene que “Nora es mucho más que un personaje femenino: es una metáfora de potencia incalculable [...] Nora encarna la figura del individuo, del ser humano rebelde que se separa de los dictámenes de la doxa” (2006b, p. 131). Aunque es cierto que el personaje de Nora trasciende su condición femenina, esto no niega el hecho que sea una mujer que, en pleno siglo XIX, intenta no depender de un varón y lucha por su destino. Por ello, desde la mirada de hoy, también se puede considerar un personaje feminista. En este sentido, es posible que, como ya mencionamos, el accionar de Nora se relacione con un tipo de feminismo liberal, dado que la intención del personaje es salvarse a sí misma, no al colectivo. No obstante, solo esta acción individual podría haber sido suficiente para que otras mujeres lectoras consideraran la posibilidad de decidir por sí mismas.

Por otro lado, Shaw sostuvo que las mujeres debían enfrentarse al deber que les imponía la sociedad para poder liberarse:

El fondo de la cuestión es que a menos que la mujer repudie su feminidad, su deber para con el marido, los hijos, la sociedad, la ley, y para con todos excepto ella misma, no podrá emanciparse [...] Por lo tanto la mujer ha de repudiar el deber por completo. En ese repudio se encuentra su libertad; pues es falso decir que ahora la mujer es la esclava directa del hombre: es la esclava directa del deber. (2013, p. 53)

Rodelle Weintraub (1977) presenta a este autor como un pionero en la defensa de los derechos de las mujeres, dado que sus obras promovieron ideales feministas avanzados para su tiempo. Sin embargo, también sostiene que, en su vida personal, Shaw mostró ciertas contradicciones respecto a estos principios (Weintraub, 2013). Esto mismo fue señalado por Laura Cerrato, quien afirma que Shaw tenía una relación compleja con las mujeres debido a que estaba atravesada por su puritanismo de fondo y porque no podía “dejar de ver en la mujer, como Eva culpable de la caída de Adán, una amenaza para el hombre” (2001, p. 44).

5 En inglés en el original:

There are two kinds of moral law, two kinds of conscience, one in man and a completely different one in woman. They do not understand each other; but in matters of practical living the woman is judged by man's law, as if she were not a woman but a man”. Se utilizó la traducción de Karina Giberti (2006, p.124).

En *Cándida*⁶, el personaje protagónico es notoriamente fuerte, “omnipotente y omnisciente” (Cerrato, 2001, p. 44). Cándida cumple funciones consideradas masculinas para la época, se ocupa tanto de trabajos intelectuales como de los que involucran esfuerzo físico: “Cándida bajará enseguida a hacerles compañía. Acaba de despedir a la alumna. Está poniendo combustible en las lámparas” (Shaw, 1961, p. 171).

De manera contraria, su antecesora Nora de *Una casa de muñecas* no solo no hace “tareas de hombre”, sino que apenas ocupa el lugar de una mujer⁷. Su rol en la primera parte de la obra es prácticamente el de una niña. Es ella quien necesita cuidados, se la ve frágil y hasta ausente del mundo adulto, representado por su marido: “¿Para qué negarlo, querida Nora? (Tomándola por la cintura) El chorlito es un encanto, pero derrocha el dinero. Es increíble lo caro que resulta mantener a un chorlito” (Ibsen, 2006, p. 8). Nora es tratada con diminutivos por Torvaldo Helmer, quien, más que representar el lugar del marido, se asemeja a un padre. Para Karina Giberti, “Nora se encuentra ‘atrapada’ tanto física como mentalmente dentro de esta estructura delineada por una sociedad fuertemente patriarcal, y se ocupa de tareas eminentemente femeninas” (2006, p. 126). A lo largo de la pieza, Nora irá descubriendo que no cumple un rol de *individuo* y, como veremos más adelante, será esto lo que intenta recuperar hacia el final. Así como Nora ocupa, al principio, el lugar de una niña, en *Cándida* son los hombres quienes toman este rol: “Cándida (a Morell): Mi niño no tiene buen aspecto [...] Está palidísimo, gris, arrugado, envejecido” (Shaw, 1961, p. 177); “Cándida (a Eugene): Muy bien. Entonces lo perdono. Y ahora vaya a acostarse como un buen chico. Quiero hablar con James acerca de usted” (p. 205). Tanto Morell como Eugene están enamorados de Cándida y ambos son vistos como niños ante sus ojos. Se muestran indefensos, vulnerables y dispuestos por completo a hacer lo que ella diga. Son ellos quienes la necesitan y no al revés: “Eugene (a Cándida): Me marcharé. Haré todo lo que usted quiera” (p. 206); “Morell: Ahora ella deberá escoger entre ambos” (p. 205).

Los hombres que se disputan el amor de Cándida están absolutamente desdibujados y opacados por su omnipresencia. Se ven avasallados por ella. Según Cerrato,

esto es así porque en realidad sus mujeres [se refiere a las creadas por Shaw] son los verdaderos ‘hombres’ y encarnan mejor algunos valores que Shaw admira, como la decisión, que a veces se traduce en inescrupulosidad en los personajes para alcanzar sus objetivos; y un menor autoengaño idealista. (2001, pp. 45-46)

Al respecto del idealismo, Shaw sostuvo que “es a la vez más avanzado y más peligroso que el filisteísmo” (2013, p. 49). En este sentido, Cerrato (2001) propone que esta situación del hombre utópico y la mujer realista se puede leer como una crítica a las ideas heredadas del siglo XIX, ya que Cándida descrea visiblemente de la utilidad de las ideas que predica su

6 Refiero muy brevemente el argumento: la obra cuenta la historia de Cándida, una mujer londinense, de carácter fuerte que, en determinado momento de su vida, debe elegir entre continuar con su esposo, James Morell, o dejarlo por Eugene Marchbanks, un joven poeta que quiere rescatarla de lo que supone una vida familiar aburrida y sin brillo.

7 Hago un resumen muy breve de la obra: Nora vive feliz con sus hijos y su marido Torvaldo Helmer, a quien le oculta un secreto que, luego de muchos años, está a punto de develarse. La reacción de él una vez que esto sucede es lo que hace que Nora se dé cuenta de que en su matrimonio ella no es más que una “muñeca” y lleva a que quiera abandonarlo para reencontrarse consigo misma.

marido: “¿Por qué tienes que salir todas las noches, para dar conferencias y charlas? [...] Es claro que todo lo que dices es muy cierto, pero no sirve de nada. No les importa un comino de lo que hablas” (Shaw, 1961, p. 178).

De forma contraria, en *Una casa de muñecas*, Nora cree, hasta llegar a los momentos culminantes de la obra, en todo lo que le dice su marido. Confía en él, pero también le teme (como le sucede a Morell con Cándida): “Ahora la está abriendo; ahora la lee. Oh, no, no; aún no. Adiós Torvald; adiós, hijos míos...” (Ibsen, 2006, p. 94). Esto hace que le oculte cosas. Sin embargo, hacia el final de la pieza va a quedar más claro que “el auténtico ‘muñeco’ de esta ‘casa’ es su marido” (Dubatti, 2006b, p. 57).

Las figuras de Nora y Cándida parecen muy diferentes. No obstante, en las parábolas que transitan sus arcos narrativos, estas atraviesan zonas en común. El personaje de Nora es presentado de forma muy acomodada a lo que la sociedad espera de ella (es complaciente con su marido, se desentiende del dinero y se muestra como un sujeto débil que necesita ser cuidado), pero efectúa un cambio radical para lograr emanciparse hacia el final de la pieza. Mientras tanto, el personaje de Cándida hace un camino relativamente inverso, dado que parte de un estado de agencia que implica un estar en el mundo de forma más disruptiva (toma decisiones, su marido se muestra a su servicio, realiza tareas poco convencionales para una mujer —aunque no se puede dejar de lado que también cumple tareas de cuidado—), pero luego opta por una decisión final conservadora. Empero, como veremos a continuación, ambos desarrollos presentan estrategias que podríamos considerar feministas.

¿CAMBIO RADICAL O ADAPTACIÓN? LOS FINALES DE UNA CASA DE MUÑECAS Y CÁNDIDA

Hacia el final de *Una casa de muñecas*, se produce un importante punto de quiebre en la personalidad de Nora. Luego de mostrarse durante la mayor parte de la obra como una niña, ella reacciona como una adulta, como una mujer dispuesta a buscar “su personalidad y su derecho a la libertad en un mundo hostil” (Giberti, 2006, p. 123). Sobre la sociedad, ella dice: “No, no la entiendo. Pero ahora voy a tratar de hacerlo. Voy a averiguar quién tiene razón, si la sociedad o yo” (Ibsen, 2006, p. 105). En la tesis principal de Ibsen, es clave tanto el pasaje de la infancia a la madurez como la idea que todo individuo tiene “la necesidad de construir una posición frente al mundo” (Dubatti, 2006a, p. XXXVIII). El autor está a favor de ese hombre y, fundamentalmente, de esa mujer, que se aleja de la doxa común, que deja de ser un ciudadano para transformarse en un *individuo*, concibiendo la libertad y la verdad como valores fundamentales.

Tenemos aquí la mayor divergencia entre *Una casa de muñecas* y *Cándida*: el cambio en el significado de la tesis. En la obra de Shaw, no se plantea la necesidad de dejar el matrimonio para ir en búsqueda de la libertad y la verdad, sino que se considera que aquellas también se pueden encontrar dentro del mismo. Para Christian (2020), el hecho que Cándida elija quedarse con su marido no tiene que ver con el amor romántico ni con la dependencia emocional, sino con una decisión madura, producto del reconocimiento de la protagonista de Morell como una persona emocionalmente más vulnerable y que la necesita más que Marchbanks. Esta elección, entonces, revela la profundidad de la conciencia de Cándida de su papel como la figura realmente poderosa en la relación. Según Christian, Shaw usa esta situación para cuestionar los roles tradicionales de género y sugerir que el verdadero poder en el matrimonio está del lado de quien comprende y sostiene emocionalmente al otro.

El cambio en el personaje de Cándida, de forma opuesta al de Nora, se da a partir de su intento de “devolverle” el mando a su marido, gesto con el que también reafirma su propia autonomía, dado que es ella la que tiene el poder de asignárselo. Luego de observar, durante toda la obra, a una mujer fuerte que domina a su esposo y que, además, se permite seducir a otro hombre, podemos ver cómo trata (al menos en las formas) de hacer quedar a su marido como el responsable de tomar las verdaderas decisiones: “¡Deténgase! (Él obedece.) ¿No oyó que James quería que se quedase? James es el amo de esta casa. ¿No lo sabía?” (Shaw, 1961, p. 206).

El hecho que *Cándida* decida no abandonar a su marido (aún luego de que, en *Una casa de muñecas*, Nora se marchara) implica una desaparición del elemento rupturista que planteaba Ibsen: “¡Adiós! (*Le toma el rostro entre las manos. Él adivina su intención y cae de rodillas. Ella le besa la frente. Eugene huye hacia la noche. Cándida se vuelve a Morell y le tiende los brazos.*) ¡Ah, James!” (Shaw, 1961, p. 214). Pero, como hemos dicho, esto no necesariamente representa un acto de sumisión, sino que, de acuerdo con Christian (2015), refleja el hecho que Cándida no necesita huir como Nora dado que, mediante su inteligencia y autoridad moral, ella logra redefinir las dinámicas de poder marital en su propio hogar. Es decir, mientras que en *Una casa de muñecas* Nora abandona su hogar para buscar su identidad fuera del matrimonio —proponiendo un punto de quiebre dramático y radical—, Cándida da cuenta de una alternativa más moderada: una reformulación del matrimonio desde dentro, sin romperlo; es decir, un desafío a las estructuras patriarcales sin abandonarlas.

En este sentido, el cambio que hace Nora se acerca más, como hemos anticipado, a las dinámicas del feminismo liberal, por varios motivos. En principio, porque Nora toma conciencia de la desigualdad ante la ley a la que se enfrenta en relación con su marido (ella cometió el delito de falsificar una firma para salvar a su esposo, pero ningún juez consideraría sus motivos como válidos); en segundo lugar, porque se da cuenta de que ha sido un objeto decorativo en su matrimonio, de manera que advierte que esta institución, con una distribución de roles tal, no funciona; y, por último, porque, al irse de su casa, se emancipa de forma individual, no contribuye a la liberación colectiva. A su vez, la forma abrupta en la que toma esta decisión (yéndose de su casa y abandonando no solo a su marido, sino también a sus hijos —de quienes ni siquiera se despide), nos permite ver una toma de postura tajante, definitiva (aunque eso no se alcance a ver en la obra, en la que solamente se muestra su salida), que podría remitirnos a las ideas del feminismo radical. Con este desenlace, Nora asume su autonomía y su responsabilidad, pero le es imposible arribar a una solución que no implique el daño que, los espectadores y lectores podrían imaginar, causa en los niños.

La decisión de Cándida, asimismo, se relaciona con los postulados del feminismo relational: en primer lugar, porque su personaje está constantemente cumpliendo funciones de cuidado (hacia la casa, hacia el joven poeta, hacia su marido); en segundo lugar, porque comprende que las personas a su alrededor tienen emociones y opta por no herirlas (al menos directamente); y, en tercer lugar, porque logra seducirlas y hacer que actúen como ella quiere sin necesidad de confrontarlas de forma explícita. Finalmente, no busca huir ni romper radicalmente los vínculos familiares, como lo hizo Nora, sino que su accionar es más adaptativo y las transformaciones a las que podría llegar resultan más graduales e internas.

A MODO DE CIERRE

A lo largo de este trabajo, nos propusimos contrastar dos obras teatrales que tienen mucho en común, *Una casa de muñecas* (1879), de Henrik Ibsen, y *Cándida* (1898), de George Bernard Shaw, para determinar qué elementos coinciden en ambos textos, cuáles se diferencian y qué operaciones tienen lugar en esas transformaciones. El recorrido comparativo —a través, fundamentalmente, del análisis de los personajes femeninos y de los finales de las piezas— se hizo con un enfoque en las estrategias feministas que, a nuestro modo de ver, toman las protagonistas. Esto nos llevó a afirmar que, mientras Nora lleva a cabo una ruptura radical con el sistema patriarcal (encarnado en su marido) desde una perspectiva feminista liberal, Cándida pone en práctica un feminismo relacional y una forma de poder femenino más adaptativo, que intenta cambiar la lógica de su matrimonio desde adentro.

Sin embargo, me interesa dejar en claro, en primer lugar, que no estoy calificando a ninguna de las estrategias como mejor o más atinada que la otra, dado que considero que cada una de ellas ofrece una forma de actuar ante una circunstancia determinada, así como sus propias ventajas y desafíos. Lo que intenté fue mostrar una caracterización posible de los personajes, aunque esta no sea única ni definitiva, dada la riqueza de estos (a los que siempre se les puede descubrir una nueva arista⁸) y al hecho que los autores no siguieron ninguna de estas corrientes feministas en particular a la hora de crear sus textos dramáticos. En este sentido, creemos que el aporte que pueden tener estas líneas de interpretación tiene que ver con demostrar que las decisiones diversas no siempre significan posiciones opuestas; es decir, que no se puede afirmar tajantemente que una obra tiene ideas feministas y la otra, antifeministas. Asimismo, nuestro aporte está en ofrecer un enfoque contemporáneo que pueda retomar la comparación entre *Una casa de muñecas* y *Cándida*, poniéndolas en diálogo con los debates vigentes dentro del movimiento feminista.

8 Por ejemplo, el “portazo” que da Nora en la obra también se puede relacionar con la figura de la “feminista aguafiestas” que propone Sara Ahmed (2023), quien, si bien no usa explícitamente el término “feminismo relacional”, tiene una obra que se conecta con los principios de esta corriente. Por otro lado, la dedicación atenta al cuidado de la casa y a “sus hombres” que realiza Cándida se puede vincular con la “superwoman” que emerge en el pensamiento del feminismo liberal (Jiménez Perona).

REFERENCIAS


- Ahmed, S. (2023). *Manual de la feminista aguafiestas*. Caja negra.
- Aristóteles. (1948). *El arte poética*. Colección Austral.
- Balaguer, M. L. (2005). *Mujer y Constitución. La construcción jurídica del género*. Ediciones Cátedra; Universitat de València; Instituto de la Mujer.
- Brustein, R. (1970). *De Ibsen a Genet: la rebelión en el teatro* (Obra original publicada en 1962). Ediciones Troquel.
- Buckley, J. (2017). The Pragmatic Partnerships of *Plays Pleasant*. En R. Gaines (Ed.), *Bernard Shaw's Marriages and Misalliances*. (pp. 39-56). Palgrave Macmillan.
- Cerrato, L. (2001). El puritano y sus mujeres. *Teatro*, 66, 44-47.
- Christian, M. (2015). "Not a Play": Redefining Theater and Reforming Marriage in *Candida*. Shaw. *The Annual of Bernard Shaw Studies*, 35(2), 238-253.
- Christian, M. (2020). *Marriage and Late-Victorian Dramatists*. Palgrave Macmillan.
- Dubatti, J. (2006a). Introducción. En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 5-10). Colihue.
- Dubatti, J. (2006b). *Una casa de muñecas*: Final abierto y verdad subjetiva. En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 130-135). Colihue.
- Eliggi, M. G. (2019). George B. Shaw y el presente. En R. Rahal Haddad (Ed.), *Shaw, crítico* (pp. 5-8). EdUNLPam.
- Facio, A. (1999). Hacia otra Teoría Crítica del Derecho. En L. Fries y A. Facio (Comps.), *Género y Derecho* (pp. 201-228). LOM Ediciones; La Morada.
- Giberti, K. (2006). *Una casa de muñecas* (1879): "Tragedia contemporánea". En J. Dubatti (Coord.), *Henrik Ibsen y las estructuras del drama moderno* (pp. 123-129). Colihue.
- Goldman, E. (1914). Marriage and Love. En *The Emma Goldman Papers*. Halaman. <https://pdf.smpn1tun-ren.sch.id/pdf/emma-goldman-marriage-and-love.pdf>
- Gorosarri, M. (2023, 20 de septiembre). 141 años de feminismo: El nacimiento de una palabra. *Pikara Magazine*. <https://www.pikaramagazine.com/2023/09/141-anos-de-feminismo-el-nacimiento-de-una-palabra/>
- Hamon, P. (s.f.). Un discurso presionado. En *Littérature et réalité* (pp. 10-11) (Trabajo original publicado en 1982). Traducción para uso interno para la Cátedra de Literatura Francesa, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

- Ibsen, H. (2006). *Una casa de muñecas*. En *Una casa de muñecas – Un enemigo del pueblo* (J. Dubatti, Anot.). Colihue.
- Jiménez Perona, A. (2005). El feminismo liberal estadounidense de posguerra: Betty Friedan y la re-fundación del feminismo liberal. En C. Amorós y A. De Miguel (Eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización* (Vol. II, pp. 13-34). Minerva Ediciones.
- Koggel, C. M., Harbin, A. y Llewellyn, J. J. (2022). Feminist relational theory. *Journal of Global Ethics*, 18(1), 1-14.
- McNamara, A. (2023). The Marriage of Change: *Candida and Getting Married*. En *Bernard Shaw: Reimagining Women and Ireland, 1892–1914* (pp. 59-86). Palgrave Macmillan
- Pavis, P. (1996). *Dictionnaire du théâtre*. Dunod.
- Rest, J. (1968). *El teatro inglés*. Centro Editor de América Latina.
- Rest, J. (1979). *Conceptos fundamentales de la literatura moderna*. Centro Editor de América Latina.
- Shaw, G. B. (1941). *Cándida* (J. Broutá, Trad.). Librería Hachette.
- Shaw, G. B. (1961). *Cándida* (F. Mazía, Trad.). En Teatro completo I. Sudamericana.
- Shaw, G. B. (2013). *La quintaesencia del ibsenismo* (Obra original publicada en 1891). CERMI; Ediciones Cinca.
- Templeton, J. (2018). *Shaw's Ibsen. A Re-Appraisal*. Palgrave Macmillan.
- Weintraub, R. (Ed.) (1977). *Fabian Feminist: Bernard Shaw and Women*. Pennsylvania State University Press.
- Weintraub, R. (2013). Foreword. En D. A. Hadfield y J. Reynolds (Eds.), *Shaw and Feminisms: On Stage and Off* (pp. XI-XV). University Press of Florida.

PERFORMANCES OF DISAPPEARANCE: ANA MENDIETA'S WORK AS FEMINIST-DECOLONIAL HISTORIOGRAPHY?

Luciana da Costa Dias

NOTA SOBRE LA AUTORA

Luciana da Costa Dias 
Universidade de Brasília, Brasil.
Correo electrónico: luciana.dias@unb.br

Recibido: 16/01/2025

Aceptado: 22/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.002>

ABSTRACT

This paper examines the biography and work of Ana Mendieta (1948-1985), a Cuban-born artist exiled in the United States, through the lens of gender-based violence and historical memory in Latin America. The text highlights her early displacement during the Cuban Revolution – particularly after the Bay of Pigs incident (1961), which led to her father's imprisonment and the separation from her family – as a foundational trauma that permeated her practice. Mendieta used performance art to explore the violence endured by women, especially racialized and migrant bodies, as seen in her iconic works like *Rape Scene* (1973) and the *Siluetas Series* (1973-1980). Her *oeuvre* echoes broader concerns in Latin American feminist performance and rethinks how women artists negotiate history (and history of art). The work argues that Mendieta not only exposed historical colonial wounds, but transformed them into sites of poetic, feminist resistance.

Keywords: Ana Mendieta, Feminism, Performance art, Women's art, Latin America, Memory

PERFORMANCES DE DESAPARICIÓN: ¿LA OBRA DE ANA MENDIETA COMO HISTORIOGRAFÍA FEMINISTA DECOLONIAL?

RESUMEN

Este artículo explora la biografía y la obra de Ana Mendieta (1948-1985), una artista nacida en Cuba y exiliada en Estados Unidos, a través de la lente de la violencia de género y de la memoria histórica en América Latina. El texto destaca su desplazamiento temprano durante la Revolución Cubana, particularmente tras la invasión de Bahía de Cochinos (1961), que llevó al encarcelamiento de su padre y a la separación de su familia, como un trauma fundacional que impregnó su obra. Mendieta utilizó el arte de la performance para explorar la violencia sufrida por las mujeres, especialmente los cuerpos racializados y migrantes, como se aprecia en obras icónicas como *Rape Scene* (1973) y la *Serie Silueta* (1973-1980). Su producción expone preocupaciones más amplias en la performance feminista latinoamericana y replantea la forma en que las artistas mujeres negocian la historia (y la historia del arte). El trabajo sostiene que Mendieta no solo puso al descubierto las heridas coloniales históricas, sino que también las transformó en lugares de resistencia poética y feminista.

Palabras clave: Ana Mendieta, Feminismo, Performance, Arte de mujeres, América Latina, Memoria.



PERFORMANCES DE DESAPARECIMENTO: O TRABALHO DE ANA MENDIETA COMO HISTORIOGRAFIA FEMINISTA DECOLONIAL?

RESUMO

Este artigo explora a biografia e obra de Ana Mendieta (1948-1985), uma artista nascida em Cuba e exilada nos Estados Unidos, através da lente da violência de gênero e da memória histórica latino-americana. O texto destaca seu desenraizamento precoce durante a Revolução Cubana, particularmente após o incidente da Baía dos Porcos (1961), que levou ao encarceramento de seu pai e à separação de sua família, como um trauma fundamental que permeou sua obra. Mendieta utilizou a arte de performance para explorar a violência sofrida pelas mulheres, especialmente os corpos racializados e migrantes, como evidenciado em suas obras icônicas como *Rape Scene* (1973) e a *Série Silueta* (1973-1980). Sua obra expõe preocupações mais amplas na performance feminista latino-americana e repensa a forma como as artistas mulheres negociam a história (e a história da arte). O trabalho argumenta que Mendieta não apenas expôs as feridas coloniais históricas, mas as transformou em locais de resistência poética e feminista.

Palavras-chave: Ana Mendieta, Feminismo, Performance, Arte de Mulheres, América Latina, Memória.



PERFORMANCES OF DISAPPEARANCE: ANA MENDIETA'S WORK AS FEMINIST-DECOLONIAL HISTORIOGRAPHY?

Pain of Cuba
body I am
my orphanhood I live
(Ana Mendieta, 1981)¹

INTRODUCTION

The intersection between history and performance has become a fertile ground for rethinking the past from the perspectives of the margins. In Latin America, where histories of colonialism, political violence, and cultural silencing remain unresolved, the work of Ana Mendieta offers a critical lens to explore these issues through performance art. Born in Cuba and forced into exile after the Bay of Pigs Invasion (1961), Mendieta's life and works reflect the continent's broader experience of displacement and erasure. Through works such as *Rape Scene* (1973) and the *Siluetas Series* (1973-1980), Mendieta combines feminist and ecological aesthetics with ancestral memory, positioning performance as historical resistance from the South.

Therefore, this study employs a qualitative and interdisciplinary methodology, drawing from performance studies, decolonial feminist theory, and embodied epistemologies. The analysis focuses on Mendieta's *Siluetas Series* (1973-1980) and *Rape Scene* (1973), utilizing visual and textual analysis to explore how her performances function as critical interventions in history and collective memory. Central to this investigation is Jane Blocker's (1999) discussions on identity, performativity, and exile in Mendieta's work, as well as contemporary studies examining the body as a site of meaning-making and resistance (Taylor, 2003). Methodologically, the study incorporates a literature review of academic sources, critical analysis of visual records of performances, and historical-cultural contextualization of Mendieta's oeuvre. This approach aims to reveal how the artist employs performance to re-inscribe collective and individual memories, particularly those related to Latin American female experiences and the legacies of coloniality.

THE LIFE AND WORK OF ANA MENDIETA: DISAPPEARANCE AND TRANSGRESSION

According to Laura Meyer (2006), in the 1970s, women artists, along with feminist theory, would start to reexamine female stereotypes in art, while also questioning the representation of the female body as an ideal of beauty or inspiration. This was a necessary path to reclaim the "dignity" of the female body and sexuality beyond its usual objectification in art. As Jane Blocker states in her book *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile* (1999), experimentation, feminist consciousness, and the discussion of female and racial identity are central themes in Mendieta's work during this period. Thus, we have chosen Mendieta's work here for its paradigmatic nature: as a woman and as a "Latina" artist.

1 Quoted by Kaira Cabañas in her seminal paper on Mendieta's work from 1999: "Pain of Cuba, Body I Am", published at *Woman's Art Journal*, 20(1).

Mendieta was part of the *Body Art* movement, which, as Goldberg (2011, p. 153) notes, “while some body artists used their own persons as art material, others positioned themselves against walls, in corners, or in open fields, making human sculptural forms in space.” Ana Mendieta would explore the limits of her body until her disappearance. Mendieta made her body the primary object of her work or, in other words: “By repeatedly turning her own body into an art object, Mendieta took part in the 1970s trend in which the artist’s physical self became both image and medium.” (Blocker, 1999, p. 10).

From her first performance, as a student at the University of Iowa, Mendieta used her body as an instrument and material to question (the violence of) gender and what it means to be a woman. The performance titled *Rape Scene* (1973) reconstructs the scene of a rape that violently occurred on the university campus three years earlier, as sensationalistically narrated by the press. In this performance, in which she remained nude, tied, and completely motionless for an hour, she produced a series of three photographs, now part of the *Tate Gallery*’s collection.

Her body was the subject and object of the work. She used it to emphasize the societal conditions by which the female body is colonized as the object of male desire and ravaged under masculine aggression. Mendieta’s corporeal presence demanded the recognition of a female subject. The previously invisible, unnamed victim of rape gained an identity. The audience was forced to reflect on its responsibility; its empathy was elicited and translated to the space of awareness in which sexual violence could be addressed. (Cabañas, 1999, p. 12)

In 1977, Mendieta joined the exhibition *What is Feminist Art?*, organized by activists Ruth Iskin, Lucy Lippard, and Arlene Raven, who invited over 200 artists to respond to this question. Mendieta’s contribution was a mixed-media piece called *Microscopic view of the umbilical cord* (1976). Feminist art of the 1970s sought to reclaim women’s control over their own bodies, as pointed out by Peg Brand (2008), even if it meant problematizing the violence historically suffered by women, as Mendieta did in *Rape Scene* (1973). It is important to emphasize that a woman using her body as a medium can be considered transgressive in itself, as it implies an autonomous refusal to be merely a model for male artists. After all, the eroticization and objectification of the female body, whether in art history or in sensationalist media, strips the female body of its own history and subjectivity—what feminist artists of the 1970s, like Mendieta, fought to reclaim.

Therefore, we suggest that Mendieta’s feminist art is marked by a strong tension with the gender colonialities that crossed her. Her work calls us to confront the violence experienced by migrant women living in the USA. The performance *Rape Scene* and the *Siluetas Series* are also autobiographical, updating social temporalities and intertwining with processes of subjectivation, memory and historical comprehension in their sedimentary and creative lines.

Born in Havana in 1948, she was sent to the United States at around the age of 12, after the Bay of Pigs incident (1961). This incident catalyzed her displacement, framing exile not merely as personal loss, but as a geopolitical rupture that would shape her entire practice. This severed her connection to her Cuban roots—though she never fully became American. She was raised in orphanages and foster homes in Iowa and experienced what can be considered a racialized youth, as, being of Latin origin, she was defined as non-white and non-American, an identity considered subaltern in 1960s USA, also a time of intense struggles by the African American civil rights movement.

Ana and Raquel [her sister] became targets of racism. During high school in the late 1960s, their classmates called Ana “nigger” and told her, “Go back to Cuba, you whore”. These experiences exacerbated their feelings of alienation and displacement, and, accordingly, both women later began identifying themselves as “non-white.” (Cabañas, 1999, p. 12)

According to Blocker (1999), the issue of exile and statelessness permeates Mendieta's entire body of work, whether as a longing for lost roots or, more importantly, as a feeling of foreignness and non-belonging that never left her throughout her life. Coloniality strongly marked her body as subordinate and non-resident, a body that did not belong—a dissident body.

She needed to cross the border into Mexico, where the *Siluetas* (Silhouette) Series was first conceived, and where, in her words “where everybody was my height and had dark skin” (Blocker, 1999, p. 103), to begin locating her body in a sense of belonging. She would return to Mexico several times between 1973 and 1977, marking the Mexican soil with numerous silhouettes.

Her first performance in the *Siluetas* (Silhouette) Series, titled *Flowers on Body or Imagen de Yagul* in Spanish, was done during her first visit to Mexico in 1973. In this piece, we see Mendieta lying on a tomb at the Zapotec archaeological ruins, with white flower branches scattered across her body, as if they were blooming in contact with the land of one of the indigenous peoples of the Americas. Unlike the vast majority of her *siluetas*, here we see her own body rather than its traces or contours, which would signify the gradual disappearance of her body throughout the series. In this piece, however, Mendieta acknowledges her body's presence in that space, even though it begins to disappear beneath the flowers as it seems to merge with the earth.

Particularly in *Imagen de Yagul*, time feels like a form of corporal-permeability. The earth was a canvas for Mendieta to make an incision of recognition—or societal lack of it—as a disappearance that seems to be the only intersubjective relationality ripe for her agency. (Nestor, 2021)

Her *Siluetas* Series, as it would come to be known, initiated in 1973, would accompany much of her artistic trajectory. It consists of a series of images of her body inscribed into the landscape—her body as a medium to create art, in dialogue with the landscape. Her body silhouette is imprinted (through paint, blood, fire, and other natural elements) onto various materials and terrains, and captured through photography and film, in an attempt to portray the cultural experiences of Cuba and the Americas.

Mendieta's body, in its search for connection with the earth, is at the center of her artistic research, simultaneously a symbol of identity and a tool for protest. A woman in exile, without roots, but in search for a soil to belong. A female body connecting with nature: thus, the artist seemed to shift from Body Art to Land Art, some might say, as she sought to create a link between the human body and some kind of primordial nature. Through ritualistic gestures, Mendieta sought to reconnect body and earth. Mendieta started defining herself as an “Ear-

th-body artist.” Therefore, her *siluetas* can be seen not only as bodily expressions of identity and belonging, but also as acts of memory-making: counter-archives that challenge historical erasure and reclaim a visual narrative of women’s pain and survival in the Americas.

Returning to Mendieta’s *Siluetas Series*, it is notable that the shape of her body references archetypal symbols of female goddesses; this [...] converged with feminist theories at the time that encouraged a rediscovery of the “goddess archetype” and the “universal female” as a way to empower women and counter their exclusion from historical canons. (Siegler, 2018, p. 6)

The ecofeminist movement, which combined aspects of both feminism and environmentalism, played an even more significant role in shaping Mendieta’s work. Emerging in the United States during the 1970s, at the same time as Mendieta’s career began to flourish, ecofeminism explored the connections between the oppression, degradation, and exploitation of women and the Earth. According to Mendieta, “the analogy was that I was covered with time and history” (apud Cabañas, 1999, p. 14).

In her analysis of the *Silueta (Silhouette) Series*, Blocker (1999) argues that Mendieta uses her work as a means to establish a “sense of being” and to heal the “wound” of separation. Having felt exiled, she used her art as a form of self-healing, and perhaps to heal others as well. This interpretation is revisited by Nestor (2021), who emphasizes the intentional transitory nature of the works. The incision of the body into the landscape is fleeting, despite being documented in video and photographs.

Therefore, throughout the *Silueta Series*, the incision of the body into the land generates a mark-making that is undone by the earth’s materiality and temporal transformations. When The *Siluetas* appear on the beach, their trace is removed by the ocean; when sculptures of the body are set on fire, they turn to ash, symbolizing cremation and cinders. When a figure is made of ice, it slowly dissipates and absolves through its temporal erasure. Therefore, in The *Siluetas*, there seems to be a double bind (be alive, but stay dead) at play; both in the inscription of her subjectivity as a trace, and as a dwelling, a temporary inscription of the body into the land. (Nestor, 2021, n/p).

In the piece *Alma, Silueta en Fuego* (*Silueta de Cenizas*) from 1975, a silent color film shot in Super-8 lasting 3 minutes, for instance, we witness the figure subject to its own dissolution by fire, while glimpses of its form appear. Thus, we see that the dematerialization of the artwork, in Mendieta’s case, truly meant placing her own body in the process of mediation and artistic creation, *thereby destabilizing the normative categories of art history as a strategy*. Her body, shaped by various forms of colonialism, can still return and reclaim the earth. There may be a significant symbolic element of fire in Santería, with candles always being lit for the deceased in abundance: fire as an element of communication and volatilization between worlds. The fire transforms the figure into ashes, which return to the earth, blending with the earth.

For Blocker (1999, p. 79), the earth for Mendieta becomes the dissolution of all boundaries—she, who could not return home to the Cuba of her childhood due to an extreme geopolitical context—would see, in the earth, this vast planet with its ancestral and mythical force as the mother of all, the “futility of all borders.” The author reminds us that the earth can be interpreted as the antithesis of the nation, a domain free of its politics and ideologies, existing prior to patriarchy and already present before the arrival of the colonizers. The researcher connects Mendieta’s work to colonial resistance, as for her,

Mendieta invokes the earth precisely because of its antithetical relation with the nation, precisely as a tool to combat its ideologies. [...] To the extent that earth and nation form a binary, each stands at the top of a lengthy list of related concepts. The earth is prehistorical, female, primitive, of the body; the nation is historical, male, colonial, of the mind. That is, the nation is the entity that (although at times invisible) gives meaning and urgency to those components forming Mendieta’s conception of earth. Earth and nation also stand for two opposing philosophies of identity: the earth is essential, unified, and natural; the nation is constructed, multifarious, and artificial. By invoking the earth, the essential, the female, the primitive, and the colonized, Mendieta appears to display, draw power from, and then disavow the ideas to which these notions are opposed. But I believe that she did more than simply validate the category earth (and all the notions that line up neatly behind it) and invalidate nation. Rather, by working with the conventions of the binary to represent identity, but being unable herself to fit their regulatory practices, her work exposes their untenability. (Blocker, 1999, p. 48)

As Siegler complements,

By acknowledging Mendieta’s earth-body works as channels of resistance, the medium of the earth takes on significance as a power that endures and outlasts cultural discrimination based on constructs of identity and difference, particularly in regard to gender, race, and ethnicity. Additionally, by tying issues of gender to those of race and ethnicity, Mendieta included her own agenda into the white dominated feminist movement. (Siegler, 2018, p. 4)

According to Heartney (2004), Mendieta’s work is also imbued with a “mixed spirituality,” a legacy of Spanish-colonial Catholicism, Afro-Cuban religious practices such as Santería, and the cult of the “indigenous nature of the Caribbean,” activating a powerful dialogue between different artistic languages within a profound sense of respect for the American continent and its ancestry. We can also highlight those references to ancestral roots of cultures now considered subalterns by official history that marked the work of Ana Mendieta. The *Siluetas Series* presents a strong gesture, connecting her own female body to the wounded body of Latin America – devouring and incorporating her/our traumas and themes such as violence, displacement, and cultural, spiritual, racial, and gender identity. Galeano, author of the famous *Open Veins of Latin America* (1997), wrote a book of short stories titled *Mujeres* (“Women”, 1995), which brings to the forefront the silencing and violence suffered by women in Latin America. There

are resonances here—even if involuntary. Throughout the *Siluerta Series*, there is also a radical questioning of the colonialist discourse of the white-western-European-heterosexual-man as the matrix from which the experiences of women, especially women living on the borders and peripheries, can be read.

The performance artist and Mendieta's friend, Carolee Schneemann (as quoted in Siegler, 2018, p. 6), would later say, years after Mendieta's first performance, *Rape Scene* (1973), that they both shared the opinion that "the violence against women relates to the whole patriarchal sense of violence against the natural world, and resistance to gendered interrogations." What is interesting about this statement is that it places her first performance within the same interpretative framework as her later work, the *Siluerta (Silhouette) Series* (1973-1980), grounded in the connection between the female body and nature. The invaded land of the Americas, forcibly divided into colonies and nation-states, is a violent appropriation, the rape of the land. Mendieta's critique of patriarchy and its official history is broad. And using her own body as a medium during this time was indeed an act of transgression. In this sense, Mendieta's performances may be interpreted as counter-historical gestures—feminist interventions that work through trauma, giving presence to the untold stories of Latin American women shaped by political violence and displacement.

A DECOLONIAL TURN AND THE BODY: TOWARDS INTERSECTIONAL FEMINISM IN PERFORMANCE ART – OR DISPLACEMENT AND RAPE AS COLONIAL WOUNDS

Echoing decolonial thinkers, we could say that Art History, Art Theory, and Aesthetics urgently need their own "decolonial turn"—a term coined by Nelson Maldonado-Torres (2007), which refers to a theoretical and practical resistance to the logic of modernity/coloniality. As Mignolo (2003) states, coloniality is constitutive of modernity: there is no modernity without coloniality. Modernity and its aesthetic values are deeply marked by colonial worldviews, with inherent tensions and contradictions in the colonial project, which classified everything outside the Eurocentric art historiography as "other," "exotic," or "inferior." Modernity colonized us all: not only our bodies but also our creations and ways of making art. This debate is gaining increasing importance in contemporary discussions about the hegemonic model of knowledge production that modernity constructed, opening up to alternative epistemologies and traditions. Numerous voices now question the hegemonic ways of making and thinking about art, challenging the notion of a universal canon and a neutral aesthetic theory.

Several key figures in decolonial thought, such as Walter D. Mignolo (2010, 2013) and Palermo (2010), have proposed revising traditional aesthetics through the concept of a *decolonial aesthetics*. This concept seeks to rethink art beyond colonial conceptions and beyond modern, universalizing notions in Art History, since, for them, modern concepts are inseparable from colonial ones. This assertion becomes clearer when we consider how art history, defined as a singular narrative about what is or is not art, was constructed through the lens of a "universal history" that systematically marginalized or excluded histories, peoples, cultures, and artistic practices others than those from Europe—often through the separation of art from "craft"—where the products of subalternized cultures were always the ones considered lesser—never the "higher" or erudite forms of art. This categorization has been used to marginalize Latin American art for centuries.

Tracing the history of feminist art in Latin America requires moving beyond Euro-American feminist canons and rigid academic narratives. From the 1960s to the 1980s, many Latin American countries experienced dictatorships or civil wars, often amid resistance to US intervention,

while Chicana and Latina artists in North America faced systemic marginalization. Their work responded not only to gender oppression but also to broader political struggles. Feminist movements in Latin America have long addressed gender-based violence through art, linking it to colonial histories of sexualization and racialization. These activist practices have shaped transnational understandings of violence against women. Mendieta's life and art encapsulate these concerns, offering a powerful lens through which to reflect on the intersectional legacies of colonial violence across the Americas.

To understand this further, we must revisit gender as a mechanism by which global colonial capitalism has structured asymmetries of power. As Lugones (2007) points out, race, gender, and class cannot be considered separately, as this would turn invisible those dominated by multiple intersecting categories—such as Black, Indigenous, and Latin women. The coloniality of power, as described by Quijano, is expanded by Lugones (2007) who sees how its logic is grounded in a binary, biological understanding of sex and a heteronormative, patriarchal conception of power. This framework helps explain how gender functions within the power struggles over control of sexuality and reproduction, creating a reductionist race- and gender-based hierarchy that naturalizes and hierarchizes bodies.

Preciado, in the essay *Feminism is not a humanism* (2014), critiques humanism—a conception from modernity—as the invention of a standard human (male white, heterosexual, Christian, etc.) opposed to those of non-humans (basically everyone/everybody that does not fit such description), pointing out that the “first machines” were actually enslaved humans (seen, therefore, as non-human from a modern “humanist” perspective) for agricultural work and sexual reproduction. Federici (2004) discussed sexual reproduction on modern times as rape, since it restrained women compulsorily to reproduction, under the rule of Christian cis-heteropatriarchy—responsible for the domination/exploitation of non-standard bodies through colonial expansion on the Americas. Heteronormativity, capitalism, and racial classification are necessarily interrelated. It is all of the Modernity's biopolitics, the power mechanism of domination and exploitation that allowed the “conquest” of colonized countries.

As Lugones (2007) argues, gender binary hierarchization, as a category of domination, is itself a form of colonization—serving as a foundation for the “civilized” West. Rape and domination of racialized women were also a key strategy of domination in colonial contexts and remains fundamental in shaping the history of Latin America as a shared background for all the countries that integrate it. As so, Mendieta's performances arise from a Latin American context shaped by conquest and forced Christianization, in which female agency was erased. Her return to the land and ancestral practices reflects a critique of this colonial legacy.

This debate has gained increasing prominence in contemporary times, with growing challenges to the hegemonic model of knowledge production that modernity built, trying to open up to other epistemic configurations and traditions. Many voices have emerged questioning hegemonic models of making and thinking about art, questioning the idea of a universal canon and a neutral aesthetic theory. For example, Mendieta, as seen, questions in her work both her place as a woman and her place as a Latin American woman. And, I could add, the very place of Latin America in the history of art. The very concept of art history, as shaped by modernity, is marked by the categorization of non-Western creations and women artists (as inferior) through the coloniality of power. Racism and sexism, as direct legacies of colonialism,

continue to shape art history: while museums are filled with representations of the female body, often sexualized, female artists—particularly non-white women—rarely receive space or the recognition they deserve.

For instance, in *Body Tracks* (1982), Mendieta engages with feminist body politics through a performance rooted in ritualistic and cultural symbolism. Drawing inspiration from Santería, an Afro-Cuban religion, Mendieta employs animal blood and tempera paint to create hand imprints on white paper. Repeating this silent, meditative gesture, she produces variations of her bloody hands mainly, emphasizing the physical and spiritual traces of her presence. At the conclusion of the performance, Mendieta exits the gallery space, leaving behind her body prints for the audience to confront the visceral red markings in her absence. This interplay between presence and absence can be understood as a poignant political statement, *addressing the violence historically and systematically inflicted upon women*.

Mendieta also questioned the white bourgeois feminist narrative by addressing the inclusion of women of color and non-white female artists, an issue often sidelined in feminist discourse. During her time at the *A.I.R. Gallery*, Mendieta curated the exhibition *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists of the United States* (1980) to raise awareness of the struggles faced by women of color who were excluded from feminist discussions at that time.

in this exhibition she critiqued American feminism, which she viewed as “basically a white middle class movement,” proving her growing disillusionment with feminist agendas, despite the progress she had initiated. (Siegler, 2018, p. 8)

Art history and its categories must also be revisited through a post-colonial critique that places the body, and specifically the female body in all its multiplicities, at the center—not as an object of sexualization, but as a poetic matrix of meanings and creativity that attempts to escape the colonality of gender. Significant efforts have been made in this direction, such as those by Brand (2007) in her chapter titled *Feminism and Aesthetics*, which traces how women artists in the 1970s reshaped performance art, moving away from male-centered practices towards their own bodies to explore issues like female sexuality, spirituality, gender roles, and race. She mentions the pioneering work of Carolee Schneemann, Ana Mendieta, Adrian Piper, and Orlan, among others, who contributed to this shift:

Although not directly engaged in a dialogue with philosophers, these artists were repeatedly challenging deeply held traditions of the concepts of “art” and “aesthetic experience” as they had been defined by white, European or American, middle-to upper- class, self-proclaimed men of taste; men who considered women’s proper role to be restricted to appearing in art, not to be creators of art. (Brand, 2007, p. 255)

It is also worth mentioning the text *Women’s Performance Art: Feminism and Postmodernism* by Forte (1988), which discusses performance art created by women in light of feminist theory and postmodern critique. For the author,

Feminist theory, having discovered in postmodern theory fertile ground both for critical and ideological strategies, thus also discovers a vivid and active voice in woman’s performance art. In deconstructing

the system of representation, this performance practice is paradigmatic as a powerful strategy of intervention into dominant culture. Eminently political regardless of intent, the activity pursues an awareness of the phallocentrism of our signifying systems and instigates the demolition of genderized identities. Not merely a reflection of feminist theory, women's performance art provides a visible basis for the construction of a feminist frame of reference, articulating alternatives for power and resistance. (Forte, 1988, pp. 234-235)

It is worth noting that the 1960s and 1970s were the time of the second wave of feminism², influenced by Simone de Beauvoir's book *The Second Sex*, published in 1949. In this wave, the major discussion revolved around feminine nature, historically subjugated, and the right to the body and pleasure. In other words, in the 1960s and 1970s, gender and race³ issues emerged strongly in the world, though not necessarily associated, but through multiple intersections capable of questioning the dominant narrative. Particularly, the art made by women, with the female body at its center, positioned itself as a practice of freedom gained in parallel with and through the feminist movement, both of which fueled each other.

On the other hand, in Mendieta's work, there are traces of what would later be considered intersectional feminism, as, being a racialized woman, she could not be satisfied with the first or second wave of white, bourgeois American feminism. It is also worth noting that Mendieta, despite being affiliated with feminist spaces such as the A.I.R. Gallery and contributing to publications like *Ms.* and *Heresies*, avoided explicitly identifying as a feminist. This resistance likely arose from her critique of "white feminism" and themes like colonialism, Santería, racism altogether with misogyny could precursory be found throughout her oeuvre. Mainstream feminist discourse of the 1970s in USA, often referred to as the Second Wave, largely excluded women of color, poor women, and immigrant women. Such a criticism—and actions like the exhibition she organized—would be fundamental for feminism to revisit its own foundations and become more inclusive, incorporating the intersectionality⁴ of issues such as race and gender.

It is a pity that Mendieta did not live long enough to witness the growth of feminisms (in the plural) and how they are built from a post-colonial and intersectional perspective nowadays. Intersectionality occurs when we start from the premise that there is no universal woman, but rather groups of different women, with diverse experiences and issues, affected by various oppressions to varying degrees, beyond gender. This perspective must consider race, social class, origin, sexual orientation, gender identity and expression, among other factors, for instance. Currently, feminism is open to a plurality of voices, and Mendieta was one of those pioneering voices that questioned feminism itself.

2 The first wave is marked by the suffragist movement at the end of the 19th century.

3 The Black movement was also gaining strength, but despite its relevance, it will not be discussed here.

4 The term "intersectionality" was first coined by Kimberlé Crenshaw (1989); i.e., four years after Mendieta's death. Intersectional thinking is a framework for understanding how aspects of a person's social and political identities combine to create different modes of discrimination and privilege. These identities can include race, class, gender, sexuality, ability, and ethnicity.

EMBODIED ARCHIVES? REPERFORMING HISTORY THROUGH LATIN AMERICAN WOMEN'S BODIES AND MEMORIES

Ana Mendieta's artistic trajectory engages with identity, exile, and the historiographic potential of performance. Her body, deployed as both medium and message, challenges dominant narratives and performs a counter-archive of colonial and patriarchal violence. In her works, Mendieta reframes personal trauma and collective memory as historical material through, mainly, disappearance. Her performances do not merely reference historical violence—they enact it, transform it, and re-inscribe it on a live, racialized, and gendered body that serves as both witness and document.

By tracing outlines in earth or filming her own form in states of ritualistic dissolution, Mendieta employs what Taylor (2003) terms the repertoire: acts of memory transmitted through physical presence, gesture, and ritual, rather than through official documentation. Her ephemeral performances function as embodied inscriptions, archiving histories that were never written—histories of marginalized women, forced displacement, disappearance, erasure... and silenced resistance.

This approach aligns with Benjamin's perspective that history is not a linear continuum, but a constellation of moments that can be seized to challenge dominant narratives. According to Benjamin (2012, p. 255), the task of the historian is to "seize hold of a memory as it flashes up at a moment of danger," suggesting that the archive is not defined solely by its contents, but by the relations subjects establish with objects, images, and words. Silva further expands on this by asserting that the archive should not be confined to the dichotomies of public and private or collective and individual memory. Instead, the archive operates in close negotiation with fields such as sexuality, gender, class, and race. Silva argues that,

to think of the archive as traces which construct other experiences and not as documents which fix those is to breathe life into it, to bring back, even if only as a spectral presence, something which haunted the archive and was hitherto unmediated. (2021, n/p)

Mendieta's return to the body, the land, and non-Western vanished women and cultures signals a decolonial aesthetics that confronts the erasures of official histories. Her performances are not only artistic acts, but historiographic interventions: they reperform the past to unsettle the present and open possibilities for more inclusive, embodied futures.

SOME FINAL REMARKS

In this final section, I would like to underline more explicitly how Mendieta's performances operate as decolonial interventions in the field of art history. By inscribing her body into the land, she not only reclaims a space for Latin American women within a history that systematically erased them, but also unsettles the very epistemic grounds of the canon. Her work dialogues with decolonial thinkers such as Mignolo (2003; 2010) and Lugones (2007), as it exposes the coloniality of gender and proposes embodied ways of knowing and remembering.

Thus, Mendieta's contribution is not limited to a feminist critique of representation; it is also a reconfiguration of historiography from the South. Her performances propose what can be called embodied counter-archives: ephemeral gestures that challenge dominant historical narratives and, at the same time, generate new possibilities of memory and belonging.

In conclusion, it can be said that Mendieta's art is deeply connected to her own life, which, in a sense, serves as a microcosm of a macro historical experience of displacement—and maybe of otherness and erasure—experienced by a multitude of Latin American women in the last centuries. Mendieta's artistic legacy reveals how performance can become a method of historical reconstruction and cultural re-inscription. Her life, marked by the trauma of forced exile and gender-based violence, mirrors the collective experience of many Latin American women. Through her body and ephemeral artistic gestures, Mendieta reclaims the land as a site of memory, mourning, and healing. Rather than offering linear narratives, her work proposes fragmented, embodied histories that confront dominant versions of the past. In this way, she contributes not only to a decolonial critique of art history, but to a poetics of memory that is at once political and affective. As Latin American artists and scholars continue to confront the legacies of colonialism and authoritarianism, Mendieta's work remains a foundational reference for performing historiography otherwise—from the ground, from the body, and from the South.

Ana Mendieta's marginal, ephemeral, and partially unknown work still remains an enigma and a guiding light for women artists today, as well as a breath of fresh air within an art history that, if viewed as universalizing, can indeed be suffocating for women artists who feel having no place within it. But historiography is currently being revisited, opening up to other possibilities of narratives and voices. And if this is possible, it is thanks to pioneers like Mendieta.



REFERENCES

- Benjamin, W. (2012). Theses on the Philosophy of History. In H. Arendt (Ed.), *Illuminations: Essays and Reflections* (pp. 253-264). Schocken Books.
- Blocker, J. (1999). *Where is Ana Mendieta? Identity, Performativity, and Exile*. Duke University Press.
- Brand, P. (2007). Feminism and Aesthetics. In L. Alcoff & E. F. Kittay (Eds.), *The Blackwell Guide to Feminist Philosophy* (pp. 254-265). Blackwell.
- Cabañas, K. M. (1999). Ana Mendieta: Pain of Cuba, Body I Am. *Woman's Art Journal*, 20(1), 12-17. <https://doi.org/10.2307/1358840>
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory, and Antiracist Politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1989(1), Article 8. <http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8>
- Federici, S. (2004). *Caliban and the witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*. Autonomedia.
- Forte, J. (1988). Women's Performance Art: Feminism and Postmodernism. *Theatre Journal*, 40(2), 217-235. <https://doi.org/10.2307/3207763>
- Galeano, E. (1995). *Mujeres [Women]*. Alianza Editorial.
- Galeano, E. (1997). *Open Veins of Latin America: Five Centuries of the Pillage of a Continent*. Monthly Review Press.
- Goldberg, R. L. (2011). *Performance Art: From Futurism to the Present*. Thames and Hudson.
- Heartney, E. (2004). Rediscovering Ana Mendieta. *Art in America*, 92(November), 139-194.
- Lugones, M. (2007). Heterosexualism and the Colonial/modern Gender System. *Hypatia*, 22(1), 186-209. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2007.tb01156.x>
- Maldonado-Torres, N., & Cavaoris, R. (2017). The Decolonial Turn. In *New Approaches to Latin American Studies*. Routledge.
- Meyer, L. (2006). Power and Pleasure: Feminist Art Practice and Theory in the United States and Britain. In M. Smith (Ed.), *A Companion to Contemporary Art Since 1945* (pp. 317-342). Wiley-Blackwell.
- Mignolo, W. D. (2003). *The Darker Side of the Renaissance*. University of Michigan Press.
- Mignolo, W. D. (2010). Aesthesis decolonial. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4(4), 10-25.
- Mignolo, W. D., & Vázquez, R. (2013). Decolonial AestheSis: Colonial Wounds/decolonial Healings. *Social Text Periscope*. http://socialtextjournal.org/periscope_topic/decolonial_aesthesis/



- Nestor, H. (2021). Tracing Mendieta, Mendieta's Trace: The Silueta Series (1973-1980). *MAI: Feminism & Visual Culture*. <https://maifeminism.com/tracing-mendieta-mendietas-trace-the-silueta-series/>
- Palermo, Z. (Ed.). (2010). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. Del Signo.
- Preciado, P. B. (2014, September 26). Le féminisme n'est pas un humanisme. *Libération*. https://www.liberation.fr/chroniques/2014/09/26/le-feminisme-n-est-pas-un-humanisme_1109309/
- Siegler, S. (2018). Tracing Feminism's Effects on Ana Mendieta, and Ana Mendieta's Effects on Feminism. *Bowdoin Journal of Art*. Bowdoin College.
- Silva, R. N. (2021). The Body as an Archive. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, 23(44). <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344rns>
- Taylor, D. (2003). *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Duke University Press.



EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”

Jorge Adrián Dubatti

NOTA DEL AUTOR

Jorge Adrián Dubatti 

Universidad de Buenos Aires y Academia Argentina de Letras, Argentina.
Correo electrónico: jadubatti@gmail.com

Recibido: 05/05/2025

Aceptado: 29/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.003>

EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”¹

RESUMEN

A partir del análisis de *Mateo* (1923) de Armando Discépolo, se reflexiona sobre el “grotesco criollo”, poética del teatro argentino que se inicia con este texto dramático, como territorialización de la transpoética del grotesco. Llamamos transpoética, en términos de Teatro Comparado y de Poética Teatral Comparada, a una poética de larga duración que permanece constante a través de los siglos y se territorializa en cada época y en cada contexto con variaciones específicas.

Palabras clave: Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada

O GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA E SUA TERRITORIALIZAÇÃO NO “GROTESCO CRIOLLO”

RESUMO

A partir da análise de *Mateo* (1923), de Armando Discépolo, refletimos sobre o “grotesco criollo” (poética do teatro argentino que começa com este texto dramático) como uma territorialização da transpoética do grotesco. Chamamos transpoética (em termos de Teatro Comparado e Poética Teatral Comparada) uma poética de longa duração, que se mantém constante ao longo dos séculos e que se territorializa em cada época e contexto com variações específicas.

Palavras-chave: Teatro, Teatro Comparado, Poética Teatral, Poética Comparada

THE GROTESQUE AS TRANSPOETICS AND ITS TERRITORIALIZATION IN THE “GROTESCO CRIOLLO”

ABSTRACT

Based on the analysis of *Mateo* (1923) by Armando Discépolo, we reflect on the “grotesco criollo”, a poetics of Argentine theater that begins with this dramatic text, as a territorialization of the transpoetics of the grotesque. We understand transpoetics in terms of Comparative Theater and Comparative Theatrical Poetics, as a long-lasting poetics which remains constant through the centuries and is territorialized in each epoch and each context with specific variations.

Keywords: Theater, Comparative Theater, Theatrical Poetics, Comparative Poetics

1 Una primera versión de este texto se leyó como Comunicación en la Sesión 1523 de la Academia Argentina de Letras, el jueves 24 de agosto 2023.

EL GROTESCO COMO TRANSPOÉTICA Y SU TERRITORIALIZACIÓN EN EL “GROTESCO CRIOLLO”

Hace ya más de cien años, el 14 de marzo de 1923, en el Teatro Nacional de Buenos Aires (conocido entonces como “La Catedral del Género Chico”), ubicado en Corrientes 960 —cuando todavía Corrientes era angosta— se estrenó *Mateo* de Armando Discépolo. Lo llevó a escena la Compañía Nacional de Pascual E. Carcavallo, con un elenco de azezados actores de sainete: Gregorio Cicarelli (Miguel), Rosa Catá (Carmen), María Esther Lagos (Lucía), José Ota (Carlos), Paco Bustos (Chichilo), Efraín Cantello (Severino), Valerio Castellini (El Loro) y Tito Lusiardo (Narigueta). En la edición casi inmediata al estreno, apenas cuatro meses después, Discépolo incluye un apunte metateatral en la tapa y portada: califica su obra como un “Drama grotesco en tres cuadros”. *Mateo* es considerada la primera obra de la poética que la historiografía teatral internacional identifica como “grotesco criollo”, una aportación singular de la escena argentina al mundo. La poética grotesca de *Mateo* se multiplica, con variaciones, en un ciclo de textos relevantes de Discépolo entre 1925 y 1934: *El organito*, *Giacomo*, *Stefano*, *Cremona* y *Relojero*. Así, también, en textos de otras/os autores.

La crítica coetánea realizó apologías y rechazos de *Mateo*, pero su valor literario no pasó inadvertido. En 1924, un año después del estreno, el diario *Crítica* publica la encuesta “¿Por qué es verdaderamente malo el teatro nacional?”². Contestan a la consigna personalidades de áreas diversas: “políticos, legisladores, críticos, filósofos y catedráticos” (*Crítica*, lunes 11 de agosto de 1924, p. 9); entre ellos, Alfredo Palacios, Antonio Dellepiane, Alberto Palcos, Enrique Dickman, Carlos Ibarguren, Emilia Bertolé, José Ignacio Garmendia, David Peña y Ricardo Rojas. Llama la atención que dos de los encuestados, Nicolás Coronado y José Ingenieros, quienes se oponen al dictamen negativo sobre nuestra escena, hacen referencia a la producción de Discépolo, y a *Mateo* en particular, para refutarla. El último les devuelve la pregunta a los encuestadores: “No sé por qué creen ustedes que el teatro nacional es malo” (...)³. Discépolo logra, según Ingenieros, una proporcionalidad directa entre calidad teatral y convocatoria: “Yo he ido a ver no hace mucho un sainete que me hizo reír mucho: *Mateo*; confieso que me divertí un rato, y no me molestó que me hubiese llevado un amigo a verla” (...). El crítico Nicolás Coronado (encuestado el 7 de agosto), por otro lado, rescata la producción dramática del momento y también hace elogiosas referencias a la obra de Discépolo: “Hasta hoy el sainete ha resultado un género muy superior al serio y mucho más aceptable que este. *Mateo*, *Mustafá*, en su especie, no pueden compararse a ninguna de las obras con pretensiones que nos endilgan periódicamente nuestros escritores serios” (...).

Poco a poco, Discépolo va adquiriendo dimensión de clásico histórico y vigente, aunque el proceso de “canonización” del gran dramaturgo y director del teatro argentino haya sido relativamente lento. Su legitimación resultó de la confluencia de estímulos plurales, señales de una reubicación transformadora: ediciones y reediciones, inclusión en antologías, reunión de obra escogida o completa, estudios, puestas en escena (especialmente en los circuitos independientes y oficiales), y una adaptación cinematográfica (*Mateo*, con dirección de Daniel Tinayre, de 1937), así como la construcción de un imaginario y de un aporte al léxico social inspirado en el texto, pero al mismo tiempo autonomizado de su lectura⁴.

2 Entre el sábado 26 de julio y el lunes 11 de agosto de 1924.

3 Por otra parte, en el epígrafe de la foto de Ingenieros, con que ilustra *Crítica* la encuesta, se sintetiza que el escritor hace “una rara apología de nuestro teatro nacional”. Hemos estudiado sus declaraciones en Dubatti (2024a; 2024b).

4 Por irradiación de la obra de Discépolo, se llama popularmente “mateo” al coche de alquiler tirado por caballo (Diccionario de la lengua en la Argentina, 2019, p. 402).

De manera temprana, Luis Ordaz otorga a Discépolo un apartado propio y varias páginas de análisis en su *El teatro en el Río de la Plata* (1946, pp. 129-131), donde lo califica de “certero creador del ‘grotesco criollo’” (p. 130) y además lo destaca como “el mejor director argentino” (p. 131). En 1958, Ediciones Losange publica *Tres Grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero*, con prólogo consagratorio de Juan Carlos Ghiano (1958). La *Breve Historia del Teatro Argentino*, coordinada por Luis Ordaz para Eudeba, incluye en su tomo VII, titulado “El grotesco criollo” (1965), textos de Discépolo, Francisco Defillipis Novoa y Alberto Novión. En 1969, Editorial Jorge Alvarez publica tres tomos de sus *Obras escogidas* (seleccionadas por el mismo autor), con extenso prólogo del joven David Viñas (1969, pp. VII-LXVI), lo que implica la legitimación de la intelectualidad de izquierda. Crece poco a poco el número de reediciones —la primera es de Argentores (Discépolo, 1934)— y en los años setenta, Discépolo ingresa al canon escolar gracias a la editorial Kapelusz (Discépolo, 1976). Otras ediciones especialmente preparadas para el trabajo en las aulas ratifican la dimensión de “clásico escolar” de este autor: *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa. Stéfano. La Nona* (Discépolo y Cossa, 1986) y *Mateo. La tristeza* (Discépolo y Chéjov, 2003).

En 2010, con motivo de otro centenario, el de la muerte de Florencio Sánchez, realizamos una encuesta a teatristas argentinos y, en esta, el autor de *Barranca abajo* apareció desplazado por Armando Discépolo en los intereses de buena parte de los entrevistados (Dubatti, 2014, pp. 271-282). Sin duda, Discépolo es hoy el dramaturgo del pasado teatral argentino que más nos convoca, seguido de cerca por Florencio Sánchez y Roberto Arlt. En el siglo XXI, Discépolo tiene absoluta centralidad en el canon teatral, y es llamativa la cantidad de versiones en cartel de sus obras en las dos últimas décadas.

La ocasión del centenario de *Mateo* es un buen pretexto para volver a esta obra maestra del teatro argentino y latinoamericano, y para atender, especialmente, su poética del grotesco criollo. Se ha producido abundante bibliografía sobre el tema, pero todavía no hay un consenso sobre las características de esta poética argentina, que sigue en discusión.

Creemos que el grotesco criollo entronca con una poética mayor, de carácter ancestral: el grotesco (a secas). El grotesco, o lo grotesco en el teatro, no debe ser pensado como un “género” teatral ni como una “especie” dramática o escénica determinada, sino como una variante transpoética de la producción de comicidad que atraviesa la historia del teatro. Sostendremos esta posición basándonos en las teorías del Teatro Comparado y de la Poética Comparada, que estudian territorialmente los fenómenos teatrales y sus procesos de territorialización (Dubatti, 2012; 2020).

En ese sentido, hablamos de transpoética del grotesco, dado que podemos encontrar el grotesco o lo grotesco en la dramaturgia y en la escena teatral universal, pero también vemos su presencia en la literatura, en las artes visuales, en el cine, etc. Se ha definido el grotesco como una “categoría abierta, permeable a diversos cruces de paradigmas epistemológicos (estéticos, culturales, antropológicos, discursivos)” (Avilano et al., 2021, pp. 1-16). Según la Poética Comparada, una transpoética es un conjunto de procedimientos y una concepción transversal a varias otras poéticas, que se sostiene en el tiempo y en contextos diversos de manera constante con variaciones. En el teatro podemos encontrar la transpoética del grotesco tanto en la comedia renacentista italiana (*La mandrágora* de Maquiavelo) y en la tragedia isabelina (por ejemplo, en la interacción del Rey con el Bufón en el Acto III de *Rey Lear*, de

Shakespeare), como en el realismo psicológico-social del siglo XX (*La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli y *Enrique IV* de Luigi Pirandello) o en el absurdo de Dino Buzzati (*Un caso clínico*). Luis Ordaz (1958) señala la presencia del grotesco en los sainetes de Carlos Mauricio Pacheco⁵.

La condición transpoética del grotesco —que le permite territorializarse de formas diversas en diferentes épocas y geografías— puede sintetizarse en tres procedimientos centrales: la dinámica de lo mutable, el *shock* imaginístico y la inestabilidad en los principios de representación. Leemos en el citado trabajo de Avilano et al., titulado “Seis imágenes grotescas”, el siguiente resumen de dichos procedimientos:

Dinámica de lo mutable: al mezclar categorías (humano, no humano/real, irreal), e insertarlas en una dinámica que impide su fijación taxonómica, el Grotesco desafía la noción misma de categoría (Carroll). Esto desemboca en un efecto de movilidad, de fluidez de la forma, de indeterminación, de hibridez y monstruosidad;

Shock imaginístico: el Grotesco se expresa con imágenes que generan metáforas temáticas (muchas veces visuales) ostensibles, en busca de una ‘estructura de extrañamiento’ (Harpham) que entre en correlación con componentes emocionales variados: risa, asombro, disgusto, horror;

Inestabilidad en los principios de representación: la imagen grotesca, en su lógica de mezcla y coexistencia de opuestos, atenta contra ejes monolíticos de representación: sostiene de manera inestable lo trágico y lo cómico; el realismo más crudo y sucio del naturalismo y las figuras imposibles de lo sobrenatural; la estilización más sofisticada y lo burdo, feo y vulgar. (2021, p. 15)

En este excelente trabajo, el equipo de investigadores de la Universidad de Buenos Aires revisa distintas teorías sobre el grotesco, categoría que ha atravesado una relevante reconsideración en los últimos tiempos. Repasemos algunas de ellas a partir del resumen expuesto. En su libro *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*, Wolfgang Kayser sostiene que se trata de la construcción de un universo donde las diferencias entre los reinos parecen abolirse, generando un efecto de deformidad y extrañamiento (2010/1957). Según Geoffrey Harpham, no hay que detenerse en las formas (que cambian en las sucesivas épocas) ni en la etimología de “grotesco”, sino en el complejo emocional que el término denota, lo cual es su rasgo más constante (1976, pp. 461-468). En “La fantaisie et le grotesque: éléments d’un double jeu”, Jean-Louis Cabanès (2012) estudia el “Prefacio” a *Cromwell*, de Victor Hugo, y afirma que para Hugo la risa grotesca brota del cortocircuito de dos elementos contrarios, la asimilación de lo terrible y de lo cómico. Cabanès indaga además en los escritos de Baudelaire, quien sostiene que lo grotesco trasciende el realismo mediante un “sobrenaturalismo” (*sur-naturalisme*) generado en la imaginación creadora del artista. Para D. Summers “lo grotesco puede asociarse a la muerte en oposición a la naturaleza humana viva, pero también con la enfermedad, la defor-

5 Con lucidez y de manera temprana, Ordaz destaca que el grotesco criollo “es la variante más valiosa de nuestro sainete dramático” (1958, p. 181). También señala que en el sainete *Los disfrazados*, de Carlos Mauricio Pacheco, el personaje de Don Pietro constituye “el antecedente más valioso de nuestro grotesco criollo” (p. 153). Véase al respecto, también, otras referencias al grotesco en su “Introducción” a *Siete sainetes porteños* (1958, pp. 10, 11 y 13).

mación y locura” (2017, p. 59). Frances S. Connelly propone que lo grotesco se caracteriza en la Modernidad por ser un “medio para explorar formas de experiencia y expresión alternativas y desafiar a los presuntos universales de belleza clásica” (2017, p. 25). Según Connelly, en lo grotesco confluyen tres variables: “las que combinan cosas distintas para desafiar las realidades establecidas o construir otras nuevas; las que deforman o descomponen las cosas, y aquellas que son metamórficas” (p. 27). El equipo de investigadores de la UBA sintetiza que

desde las reflexiones sobre el cuerpo carnavalesco en la teoría de Bajtín, pasando por la categoría de grotesco femenino de Mary Russo hasta llegar a conceptualizaciones contemporáneas sobre el cuerpo freak y disidente, lo grotesco surge como una estética que se enuncia desde (y con) el cuerpo. Lo deforme, lo monstruoso, lo híbrido, son múltiples expresiones de una corporalidad porosa, que expande sus límites y sus funciones configurando un cuerpo grotesco ‘abierto, protuberante, irregular, secretante, múltiple y cambiante’. (Avilano et al., 2021, p. 12)⁶

Según Noël Carroll, el grotesco se funda en la capacidad de transgredir “nuestras categorías biológicas y ontológicas” (2017, p. 388). Podemos caracterizar el “grotesco criollo” argentino, entonces, como una territorialización singular de la transpoética grotesca. Insistimos: no se trata ni de un género ni de una especie teatral determinada, sino de una modalidad transpoética territorializada que podemos encontrar en diferentes prácticas del teatro argentino. En las obras de Armando Discépolo podemos reconocerla, por ejemplo, tanto en el género chico (los sainetes *Mateo*, *El organito*, *Giacomo*, *Stefano* y *Cremona*), como en el género grande (la comedia *Relojero*). También podemos encontrarla en la producción de otros saineteros (de Francisco Defilippis Novoa: *He visto a Dios* y *Despertate Cipriano*; de Alberto Novión: *Don Chicho*), e incluso en la dramaturgia de las últimas décadas: por ejemplo, en el “neogrotesco” (Azor Hernández, 1994), en la escritura de Roberto Cossa en *La Nona*, o en la de Jacobo Langsner en *Esperando la carroza*. También aparece en reelaboraciones más cercanas de Alejandro Urdapilleta y Batato Barea (*Las fabricantes de tortas*), Julio Chávez (*La de Vicente López*) y Gonzalo Demaría (*Conurbano Iº*, *La reina del pabellón*). Sin embargo, es importante señalar que hay otras variantes del grotesco en la Argentina (no el “criollo”); por ejemplo, en los dramas de Roberto Arlt (*Saverio el cruel* o, en su primera versión de 2023, *Ursaverio*).

Centrémonos en el grotesco criollo, especialmente en su versión más prolífica, la del género chico, como forma territorializada de la transpoética grotesca. Esta consiste en el efecto de la risa fusionada a la experiencia del dolor (Kaiser-Lenoir, 1977; Pellettieri, 2008). La risa imbuida del sentimiento, el pensamiento, la ética y la poética del dolor. En este contexto, es relevante valorizar el concepto de fusión: no se trata de una risa que se alterna o yuxtapone con dramaturgias del dolor (en sus distintas variantes: lo melodramático, lo dramático, lo trágico). No se trata, en suma, de la expresión “Una de cal y una de arena” o “Para reír y para llorar”, de una visión de que en la vida hay cosas buenas y cosas malas. En el grotesco criollo, se trata de reír y llorar al mismo tiempo. Discépolo lo explicitó con sus propias palabras en la acotación del desenlace de *Mateo*: Miguel, el cochero protagonista, “da lástima y risa” (1958, p. 53)⁷.

6 Las referencias a M. Bajtín y M. Russo provienen de Fabián Giménez Gatto (2018, pp. 13-20).

7 Todas las citas de *Mateo* siguen la edición de 1958.

En su condición de transpoética, el grotesco suma una variante a la poética del sainete. Tenemos así un espectro muy rico del sainete en la Argentina. Hay sainetes que son solo cómicos (*Los distraídos o la torta de la novia* de Enrique Buttaró); sainetes que alternan o juxtaponen la risa y la experiencia del dolor: los cómico-melodramáticos (*El conventillo de la Paloma* de Alberto Vacarezza), los cómico-dramáticos (*Los primeros fríos* de Alberto Novión), los tragicómicos (*El diablo en el conventillo* de Carlos Mauricio Pacheco), los sainetes “negros” (*Los escrushantes* de Vacarezza)⁸; y sainetes que fusionan risa y dolor: los llamados “grotescos”.

Entonces, cabe preguntarse: ¿Qué características tiene la literatura dramática de la risa fusionada a la experiencia del dolor?

Con esta pregunta no nos referimos al carácter “serio” de la risa, dado que toda risa es seria en la medida en que implica una producción de conocimiento, como señala Umberto Eco en “Pirandello ridens” (1988, pp. 280-290)⁹. No hablamos de la risa como superioridad, distanciada o “satánica”, acorde al pensamiento de Baudelaire en “De l’essence du rire” (1951 [1855]); no se trata de reírse de lo que le pasa al otro, de reírse del otro o a costa del otro, sino de una risa de identificación reflexiva, compasiva y autocompasiva. La fusión del grotesco se aproxima al humorismo y, a la par, se diferencia: implica una carga reflexiva, contemplativa y razonadora, pero al mismo tiempo propone una conmoción emocional, paroxística y catártica, en la línea del “shock imaginístico” del que habla Harpham. No es la sonrisa amarga y razonadora de las *dark comedies* o comedias amargas (por ejemplo: *Medida por medida* y *El misántropo*) ni del humorismo pirandelliano. No es la risa de la resignación bajo protesta de la que habla Enrique Méndez Calzada (1962), sino una risa de desborde emocional, una risa patética.

Entre los historiadores argentinos circulan tres teorías principales sobre el origen del grotesco criollo. La primera afirma que se trata de una transculturación del grotesco italiano a nuestra idiosincrasia, como en los trabajos citados de Ordaz (1946) y Ghiano (1958); la segunda, que es una interiorización del sainete (Viñas, 1969); la tercera afirma que es resultado de la mutua determinación de ambas: del sainete al grotesco italiano y del grotesco italiano al sainete.

Si pensamos en el grotesco como una transpoética, se hace evidente que el grotesco criollo no necesita ser una transculturación del grotesco italiano. Las obras del grotesco italiano son muy diferentes a los sainetes del grotesco criollo. Nos referimos a *La máscara y el rostro* (1916) de Luigi Chiarelli, a *Marionetas, qué pasión!* (1918) de Piermaria Rosso di San Secondo, a *El ave del paraíso* y *La que se parece a ti* (1920) de Enrico Cavacchioli, y a *¡Pensá Giacomino!* (1916), *El gorro de cascabeles* (1917) y *El placer de la honestidad* (1917) de Luigi Pirandello. Si nos detenemos en este último, podemos observar que propone un realismo que tematiza el grotesco como una tesis psicológico-filosófica. Además, poco se sabía aún del teatro de Pirandello en la Argentina de inicios de 1923; sólo se conocía la versión escénica de *Seis personajes en busca de un autor* de 1922, presentada en el Teatro Cervantes con dirección de Dario Niccodemi (Dubatti, 2021). En cambio, sí circulaban noticias sobre el grotesco en el teatro italiano. Tal vez la circulación del término “grotesco” llevó a Discépolo a preguntarse, sin conocer demasiado aun sobre el grotesco italiano, preguntas como: ¿cómo entendemos el grotesco

8 Para el concepto de “sainete negro”, caracterizado por una representación exacerbada de la violencia, véase Dubatti (2025).

9 Ensayo de Eco sobre las ideas de Pirandello en su ensayo *El humorismo*.

aquí?, ¿no hay aquí también un grotesco? En ese sentido, no se trataría de una adaptación o de una apropiación del grotesco italiano, sino de la identificación de una diferencia territorial. Cuando Discépolo llama a *Mateo* “Drama grotesco en tres cuadros” o, más tarde, “Grotesco en tres cuadros”, no está usando el término como lo hacen Pirandello o Chiarelli. Discépolo parece expresar: nosotros también tenemos un grotesco y es diferente, es criollo en un sentido territorial: es decir, característico de este país hispanoamericano. Insistimos: el grotesco criollo se comprende como una territorialización de la transpoética del grotesco, que no necesita ser pensada como transculturación del grotesco italiano a pesar de su cercanía en el tiempo.

Coincidimos, en consecuencia, con la segunda teoría historiográfica. *Mateo* es un sainete, un sainete criollo en modo grotesco. ¿Qué tiene de sainete su poética? Podemos señalar su forma breve (tres cuadros), el uso de tipos populares, del artificio de la caricatura y del ámbito del conventillo y el barrio. Es una poética que muestra la humildad del “género chico”, en los personajes y en los espacios sociales, en el público popular.

¿Cómo se produce esa risa fusionada con el dolor en *Mateo*? Primero, señalamos que tiene diferentes matices que podemos verificar en el devenir de su intriga. El grotesco tiene rasgos internos múltiples de acuerdo con qué risa y qué dolor fusiona. La risa más el melodrama generan compasión paranoica del bien perseguido por el Mal; la risa más el drama generan emoción y pensamiento problematizador de lo social y lo existencial; la risa más la tragedia producen conmoción frente a la pérdida y la destrucción sin compensaciones. El grotesco de *Mateo* fusiona risa y drama.

En la estructura de *Mateo* observamos una gradación de un grotesco externo —audio-visual, melodramático, más “abuenado” y leve— vinculado al sentimiento de dolor ante la miseria, a otro interno, profundo, desgarrador, vinculado a la experiencia de la absurdidad de la existencia. Esto es, de un personaje que sufre por la miseria, a uno que pierde “la pace” porque pierde la libertad (va a la cárcel) y la honra social después de toda una vida de trabajo honrado, aunque tenga las mejores intenciones: Miguel solo quería dar de comer a su familia. Esto parece mostrar la existencia como un absurdo sin interpelación posible a una instancia humana o trascendente. *Mateo* no fusiona risa y tragedia porque su dolor no implica una pérdida absoluta: mientras el padre delinque y es apresado, el hijo mayor se ha hecho chofer y le acaba de entregar a la madre su primer sueldo. La familia sobrevivirá, aunque Miguel vaya a la cárcel.

Podemos observar en *Mateo*, en la progresión de sus cuadros, el pasaje de un grotesco de levedad —*machieta* (mueca + miseria acentuadas), es decir, el grotesco como caricatura sobrecargada por el dolor de la miseria— a otro grotesco denso, oscuro, opresivo, que conmueve profundamente y se instala en la acción y en la situación dramática. Finalmente, el grotesco puede cumplir una función transitiva: lleva de la risa a su fusión con el llanto, o del llanto a su fusión con la risa. “El grotesco es el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático”, afirma Discépolo, según Ordaz (1970, p. 14).

¿Qué sello propio le da Armando Discépolo al grotesco criollo en *Mateo*? Como primera respuesta, podemos afirmar que propone una risa compasiva y autocompasiva, piadosa, de identificación dolorosa. A Discépolo lo conmueven los humildes. Toda su obra está atravesada por una suerte de cristianismo sin Dios, de cristianismo cultural, algo que lo diferencia de su hermano Enrique. Armando Discépolo habló de su ateísmo en el ensayo “Misión del director”:

No se puede enseñar a dirigir. Como tampoco se puede aprender a ser autor dramático. Esto no se resuelve yendo a la escuela. ¿Qué es lo que se va a aprender? Dios da únicamente eso, y no ese de la barba en el que no creo. (1969, p. 65)

Discépolo cree en el valor de las virtudes cristianas, en la cosmovisión humanista del cristianismo, pero entendiendo este como el ejercicio de una ética social, terrena, antropocéntrica. Discépolo sería un caso semejante a los que estudia Northrop Frye en *Poderosas palabras*, cuando sostiene que, aunque ya no seamos judíos o católicos en términos religiosos, seguimos recurriendo a *patterns* o moldes culturales que provienen de La Biblia (Frye, 1996). En ese sentido, sugiere esa resonancia popular de un cristianismo cultural, ya no religioso, en el nombre del matungo, Mateo, que remite a San Mateo (p. 31). También en la inscripción fáustica, en el sainete, del mito del pacto con el Diablo: Miguel llama a Severino “Mefestófele” (p. 39).

El problema central con el que lidia la composición de *Mateo* y su grotesco criollo es la representación de lo humilde y de los humildes. El sainete es una poética humilde sobre los humildes. Observamos la humildad como tema y enunciación, como metáfora epistemológica (en término de Eco, 1984) encarnada en la poética del sainete y en sus espectadores populares.

La historia de *Mateo* se funda en algo muy concreto y material: la miseria. En casa del cochero Miguel (dos habitaciones de un humilde conventillo) ya no hay qué comer. El trabajo de cochero, que durante años permitió sobrevivir en la pobreza, ahora no da ni un centavo, y hunde en la indigencia a la familia de Miguel, que ha pasado de la pobreza a la miseria. Lo más grave es que el hambre amenaza con desintegrar a la familia.

El modelo de sociedad de *Mateo* es tradicionalista, patriarcal. El padre (el varón adulto y productivo, el proveedor) debe alimentar a su familia y Miguel, con su trabajo, ya no puede cumplir. Es, además, un hombre mayor, de sesenta años. La impotencia desintegra su autoridad y permite que surja una amenaza de caos. Los hijos se levantan contra el padre; la esposa (más buena que el pan, dulce hasta cuando se enoja) se ve en la obligación de reprochar al marido y exigirle que traiga dinero de alguna manera; los múltiples fiadores reclaman lo prestado y ya no apoyan; para colmo, la hija adolescente (en pleno florecimiento hormonal), rondada por los niños bien, podría cansarse de la miseria y “plantarse” del conventillo tentada por una vida mejor. Pero lo más urgente e inmediato son las tripas que hacen ruido. Es la mañana y no se sabe qué se va a comer al mediodía, y menos en la noche. Discépolo apunta a un saber popular, consuetudinario, muy argentino y reconocible para todas las clases sociales, especialmente para las medias y bajas: no se puede vivir sin dinero. La única manera de contener a la familia y seguir siendo el padre es trayendo dinero a casa; la forma de tener a “la mojer contenta e los hijo gordo [sic]” (Discépolo, 1923, p. 39). Y los honestos no tienen dinero. Endeudados, Miguel y Carmen piensan a quién pueden pedir prestado. “MIGUEL: Amigo tengo mucho, pero so toda persona decente: no tiene ninguno un centavo. Al único que conozco co la bolsa llena es a Severino. CARMEN: ¿E tú sabe cómo la ha llenado? MIGUEL: ¿E quién lo sabe? Con su sudor no será. Nadie llena la bolsa col solo sudor suyo” (p. 34).

El mundo cotidiano de Miguel, al que está acostumbrado y al que ama, está por estallar. Miguel es plenamente consciente de su situación. Debe actuar, pero no da más. A los sesenta, no sabe hacer otra cosa y la vejez no permite prever que pueda aprender otro oficio a esta altura. Está en una encrucijada de urgencias y debe tomar una decisión. Confiesa su impotencia a su esposa —“Con la carrindanga ya no hay nada que hacer a Bono Saria [sic]”

(p. 34)— y luego a sus hijos, primero a Chichilo, después a Carlos: “No tengo más remedio, l’agua me ha llegado al cuello e me ahogo [...] ¡Pero yo no puedo más!” (pp. 40-41). Les pide ayuda y terminan peleando.

Aparece una opción: “Hay que entrar”. La misma expresión marca la bifurcación de los destinos posibles. “Hay que entrar”, le dice el hijo mayor, proponiéndole que acepte la modernización, que deje el coche y se haga chofer de automóvil. Miguel no quiere, ni puede. “Hay que entrare” [sic], le dice Severino, el otro cochero, el fúnebre, aunque ahora se refiere a robar, a hacerse delincuente. Miguel ama a su esposa y a sus hijos, no puede ver así a su familia y, desesperado, toma una decisión: usará el coche para robar. Después de toda una vida de trabajo honesto y esforzado, Miguel cae en la primera noche de delito. Arrancado del conventillo por la policía, a la vista de su familia y de los vecinos, ha perdido todo: la honra social, la libertad, el coche y el caballo. Pero la pérdida no es absoluta, estamos ante un drama, no ante una tragedia: la familia, sin él, se recompone.

Discépolo muestra a Miguel como un hombre bueno, pero culpable de un error que le cuesta la honra. Gruñón, enojado, preocupado, bruto, viejo y feo, pero alguien que ama a su esposa y a sus hijos, a su trabajo y a su caballo. Le gusta trabajar. Su bondad se expresa en su preocupación, y se hace palabra cuando habla con su esposa y con su caballo Mateo. El dato es importante: es un hombre bueno, lo ha sido toda su vida, y la complicación consiste en que comete un error y se condena. Es culpable de elegir mal, pero tampoco tenía otra salida. Discépolo quiere que palpemos la injusticia de la vida: cómo se pierde un hombre bueno. *Mateo* cuenta la caída de un hombre bueno, que no merecía caer, pero que cae por su responsabilidad, obligado por la necesidad. Aparece entonces en el Cuadro Tercero un grotesco interno y desgarrador, que toma y da nuevo sentido al grotesco externo o audiovisual, con el personaje destrozado, que es consciente del poder destructivo e injusto de la vida. Es el grotesco de la absurdidad de la vida: “¡Ah, Padreterno injusto, me deja vivir tantos años en la miseria para hacerme hocar propio a la última zanja!” (p. 48). No hay “caída de la máscara”, porque Miguel es plenamente consciente de lo que le pasa y lo que debe hacer; hay revelación de una verdad existencial, una epifanía de lo absurdo: la vida puede destruir incluso a los que se han portado bien toda su existencia. Todo aquello en lo que creía es desmentido por una brutal adversidad. Stefano lo dice cinco años después: “Uno se cré un rey... e lo espera la bolsa [sic] (cierre del Acto Primero)”.

El grotesco de *Mateo* plantea el problema de una nueva sensibilidad frente a la *humilitas*. Discépolo quiere proponer una nueva sensibilidad frente a los pobres y frente al sainete. Hay una tradición de la representación de los humildes en la cultura argentina, pero Discépolo quiere transformarla y volverla emocionalmente más efectiva y potente, darle una vuelta de tuerca. Quiere representar a los humildes desde una nueva complejidad. Ya no se trata de mostrar la idealización de un personaje positivo o la hipóstasis del Bien (a la manera del melodrama o del maniqueísmo del realismo socialista), sino una complejidad inédita. Estos humildes cometen errores, son culpables y responsables de sus acciones. No son mártires perseguidos por el Mal (encarnado en un villano capitalista, rico y abusador), sino pobres seres humanos que se equivocan, atravesados por el Mal. Miguel se equivoca cuando elige robar; su hijo Carlos se equivoca cuando, lamentablemente, no le cuenta al padre que ha conseguido un trabajo de chofer (si hubiese hablado el día anterior, Miguel no habría llegado a verse en la necesidad de robar por la noche). “¡Era tiempo... y qué tarde que es!” (p. 42), dice Miguel



cuando ve al hijo entregar el primer sueldo. Carmen también se equivoca porque, al reclamar a su esposo que consiga dinero por los hijos, sin saberlo lo está impulsando a robar. "¡Miquele, perdóname, perdóname!" (p. 52), le dice llorando, poco antes del final.

Discépolo siente una profunda compasión por el sufrimiento de los humildes y quiere que *Mateo* nos la haga sentir. No obstante, considera que el sentimiento melodramático de compasión está devaluado, por lo que decide revitalizarlo con una transformación: sus personajes darán pena y risa al mismo tiempo. La risa, aliada al sentimiento de dolor y su comprensión, será una vía de multiplicación del sentimiento de compasión, una nueva vía de conocimiento, más potente que la sola conmiseración. El grotesco, en su fusión de risa y llanto, exagera la percepción del dolor.

El grotesco criollo es un modo del sainete, una poética humilde sobre los humildes, que revitaliza (superando al melodrama) el sentimiento de piedad por la vía de la fusión del dolor con la risa. Este promueve una identificación compasiva a través de la risa, nunca propone una risa satánica o de superioridad, sino de identificación compasiva. El espectáculo de la humanidad da pena y risa al mismo tiempo, mucho más cuando se trata de los más desamparados. La desprotección que padecen los pobres acentúa su indefensión y precariedad, su fragilidad. La miseria pone el desamparo más a la vista. Si el melodrama se ha convertido en cliché y ya no conmueve, el grotesco agita paroxísticamente la emoción y el conocimiento.

Nuevamente, observamos una inflexión cristiana (pero sin Dios) en el grotesco criollo de Discépolo: la *humilitas* del sainete grotesco como *sublimitas*. Recordemos a Eric Auerbach:

En la antigüedad el estilo elevado y sublime se llamaba *sermo gravis* o *sublimis*; el bajo, *sermo remissus* o *humilis*, y ambos debían permanecer estrictamente separados. Por el contrario, en el mundo cristiano ambos están fundidos desde el principio, particularmente en la encarnación y la pasión de Cristo, en las cuales tanto la *sublimitas* como la *humilitas* cobran inaudita realidad y se funden por completo. (1950, p. 149)

En *Mateo*, Discépolo identifica *humilitas* y *sublimitas* en forma paroxística. El grotesco criollo (fusión de risa y dolor) lleva al sainete a una intensidad de sublimidad. El grotesco criollo es el sainete en estado de sublimidad. A la par, por su dimensión de drama, preserva la capacidad del espectador de reflexionar sobre lo social.

El grotesco criollo y *Mateo*, entonces, pueden pensarse como una nueva contribución a un tópico de la tradición argentina, desde el sainete: la riqueza de la pobreza.



REFERENCIAS

- Crítica. (26 de julio-11 de agosto de 1924). ¿Por qué es verdaderamente malo del teatro nacional? [Encuesta]. *Crítica*.
- Arlt, R. (2023). *Ursaverio* (I. Gutiérrez & O. Brando, Eds.; ilustraciones de P. Dalton). Estuario Editora.
- Auerbach, E. (1950). *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica.
- Avilano, M., Cilento, L., D'Altilia, C., Delgado, M., Guerrero, R., y Suárez, B. (2021). Seis imágenes grotescas: apuntes para una definición contemporánea. En Instituto de Artes del Espectáculo, *Actas XXVI Jornadas Nacionales de Teatro Comparado* (pp. 1-16). Universidad de Buenos Aires; Instituto de Artes del Espectáculo. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JNTC/XXVIJNTC/paper/view/5531>
- Azor Hernández, I. (1994). *El neogrotesco argentino. Apuntes para su historia*. CELCIT.
- Baudelaire, C. (1951 [1855]). De l'essence du rire. En *Oeuvres complètes*. Gallimard (La Pléiade").
- Cabanès, J.-L. (2012). La fantaisie et le grotesque: éléments d'un double jeu. En A. Vaillant (Ed.), *Esthétique du rire* (pp. 207-258). Presses Universitaires de Paris Nanterre. <https://doi.org/10.4000/books.pupo.2325>
- Carroll, N. (2017). Lo grotesco hoy en día. Notas preliminares para una taxonomía. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y arte moderno* (pp. 373-398). Machado Libros.
- Connelly, F. S. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Machado Libros.
- Connelly, F. S. (2017). *Grotesco y arte moderno*. Machado Libros.
- Diccionario de la lengua en la Argentina. (2019). Academia Argentina de Letras; Colihue.
- Discépolo, A. (14 de julio de 1923). Mateo. Drama grotesco en tres cuadros. *Bambalinas. Revista Teatral*, 6(275).
- Discépolo, A. (29 de noviembre de 1934). Mateo. *Argentores, Revista Teatral*, 1(32).
- Discépolo, A. (1958). *Tres grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero*. Ediciones Losange.
- Discépolo, A. (1969). Misión del director. *Hechos de Máscara. Revista de la Asociación Argentina de Actores*, 1(4), 65-66.
- Discépolo, A. (1976). *Mateo, Stéfano* (Estudio preliminar y notas de B. de Nóbile). Editorial Kapelusz.
- Discépolo, A. y Cossa, R. (1986). *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa. Stéfano. La Nona*. Colihue, Col. Leer y Crear.
- Discépolo, A. y Chéjov, A. (2003). *Mateo. La tristeza*. Cántaro.

Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.

Dubatti, J. (2014). Florencio Sánchez, ¿vigencia u olvido en el teatro contemporáneo? Resonancias de una encuesta (Buenos Aires, 2014). En R. Mirza y J. Dubatti (Eds.), *Florencio Sánchez contemporáneo. Perspectivas rioplatenses* (pp. 271-284). Universidad de la República; Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.

Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa.

Dubatti, J. (2021). Pirandello in Argentina: nuovi approcci. *Sei personaggi in cerca d'autore* in scena a Buenos Aires e nella provincia di Buenos Aires (N. L. Sormani, Trad.). En R. Caputo, M. Rössner, y S. Milioto (Eds.), *Sei personaggi in cerca d'autore 1921-2021. Atti del 58° Convegno Internazionale di Studi Pirandelliani* (pp. 117-127). Edizioni Lussografica; Centro Nazionale Studi Pirandelliani, Collana di Saggi e Documentazioni, N° 78.

Dubatti, J. (2024a). 'Una rara apología del teatro nacional': José Ingenieros en una encuesta del diario *Crítica* en 1924'. En H. Biagini, A. Herrero y M. Unzué (Comps.), *José Ingenieros en su Centenario* (pp. 185-194). Universidad Nacional de Lanús; Universidad de Buenos Aires; Instituto de Investigaciones Gino Germani.

Dubatti, J. (2024b). José Ingenieros, espectador teatral, frente al depreciacionismo de la escena nacional. En M. E. Rígano (Comp.), *Prácticas Teatrales en los Territorios Argentinos y Latinoamericanos. Memorias de las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral* (pp. 46-55). AINCRIT Ediciones.

Dubatti, J. (en prensa, 2025). Sainete criollo, violencia y espectador implícito: Alberto Vacarezza, *Los escrushantes* (1911). En *Escrituras Resilientes de la Literatura Argentina*. Ediciones Universidad del Salvador.

Eco, U. (1984). *Obra abierta*. Ariel.

Eco, U. (1988). Pirandello ridens. En *De los espejos y otros ensayos* (pp. 280-290). Editorial Lumen.

Frye, N. (1996). *Poderosas palabras: la Biblia y nuestras metáforas*. Muchnik Editores.

Ghiano, J. C. (1958). Los grotescos de Armando Discépolo. En A. Discépolo, *Tres grotescos: Mateo, Stéfano, Relojero* (pp. 5-17). Ediciones Losange.

Giménez Gatto, F. (2018). Teoría Freak/Modo de empleo. En F. Giménez Gatto, H. Chávez Mondragón y A. Díaz Zapeda (Coords.), *Teoría Freak: Estudios críticos sobre la diversidad corporal* (pp. 13-20). La Cifra Editorial.

Harpham, G. (1976). The Grotesque. First Principles. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34(4), 461-468.

Kayser, W. (2010 [1957]). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. La Balsa de Medusa.

Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Casa de las Américas.


- Méndez Calzada, E. (1962). *El humorismo en la literatura argentina*. Universidad de Buenos Aires; Instituto de Literatura Argentina.
- Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Desde sus orígenes hasta nuestros días. Editorial Futuro.
- Ordaz, L. (Comp). (1958). *Siete sainetes porteños* (Col. Teatro Argentino). Ediciones Losange.
- Ordaz, L. (Ed.). (1965). *Breve historia del teatro argentino, VII: Stéfano, He visto a Dios, Don Chico* (Serie del Siglo y Medio, N.º 76). Eudeba.
- Ordaz, L. (1970). El teatro de Armando Discépolo. Sesenta años de dramaturgia rectora. En A. Discépolo, *Giácomo, Babilonia, Cremona* (pp. 9-15). Talía.
- Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Summers, D. (2017). La arqueología de lo grotesco moderno. En F. S. Connelly (Ed.), *Grotesco y Arte Moderno* (pp. 47-82). Machado Libros.
- Viñas, D. (1969). Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso. En A. Discépolo, *Obras escogidas* (pp. VII-LXVI) (Col. Clásicos de Nuestro Tiempo). Editorial Jorge Álvarez.



HISTORIA NACIONAL Y TEATRO ÉPICO: PROCESO DE CREACIÓN DE *UNA HAZAÑA NACIONAL*

Alfonso Santistevan de Noriega

NOTA DEL AUTOR

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

Recibido: 03/04/2025

Aceptado: 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.004>

RESUMEN

El autor y director de *Una hazaña nacional* reflexiona sobre la experiencia de llevar a escena a un personaje histórico del siglo XVIII, el uso de fuentes primarias y secundarias, los criterios de selección y ordenamiento que usó, así como las estéticas teatrales que le inspiró el material documental. Asimismo, examina la relación entre ficción e historia y el sentido de traer al presente un hecho del pasado a través del teatro.

Palabras clave: Teatro peruano; *Una hazaña nacional*; Siglo XVIII; Teatro épico.

HISTÓRIA NACIONAL E TEATRO ÉPICO: PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UNA HAZAÑA NACIONAL

RESUMO

O autor e director de *Una hazaña nacional* reflete sobre a experiência de trazer ao palco uma figura histórica do século XVIII, o uso de fontes primárias e secundárias, os critérios de seleção e ordenação que utilizou, bem com as estéticas teatrais que inspiraram a partir do material documental. Além disso, analisa a relação entre ficção e história e o significado de trazer ao presente um fato do passado por meio do teatro.

Palavras-chave: Teatro peruano; *Una hazaña nacional*; Século XVIII; Teatro épico.

NATIONAL HISTORY AND EPIC THEATRE: CREATIVE PROCESS OF UNA HAZAÑA NACIONAL

ABSTRACT

The author and director of *Una hazaña nacional* reflects on the experience of bringing an 18th-century historical figure to the stage, the use of primary and secondary sources, the selection and ordering criteria he used, and the theatrical aesthetics inspired by the documentary material. He also examines the relationship between fiction and history and the meaning of bringing past events into the present through theatre.

Keywords: Peruvian theatre; *Una hazaña nacional*; 18th century; Epic theatre.

HISTORIA NACIONAL Y TEATRO ÉPICO: PROCESO DE CREACIÓN DE UNA HAZAÑA NACIONAL

El escritor que quiere decir el mundo se erige, a su manera, en investigador.

—Ivan Jablonka

En su magnífico libro *La historia es una literatura contemporánea*, Ivan Jablonka (2014/2016) sostiene que la literatura es “capaz de decir algo verdadero sobre el mundo” (p. 23). Para reformular las relaciones entre la literatura y lo real, propone “no abordar el tema, tan trillado, de la representación o la verosimilitud, sino determinar cómo se puede *decir algo verdadero en y por un texto*” (p. 20). Este pensamiento se aplica también, por supuesto, a la literatura dramática y a la creación escénica.

En el presente artículo intento dar cuenta de una experiencia en la que he querido decir algo verdadero desde la ficción. En abril de 2024 estrené en Lima *Una hazaña nacional*, con las actuaciones de Daniela Trucíos, Pold Gastelo y Ricardo Bromley, en el Teatro Ricardo Blume y con la producción de Aranwa Teatro. La obra fue publicada por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático el año anterior¹. *Una hazaña nacional* aborda un hecho histórico: a mediados del siglo XVIII, un mestizo y donado franciscano llamado Calixto redactó² un documento en el que denunciaba los abusos que cometían las autoridades españolas contra los indios y los mestizos del Perú. En el documento, que lo llevó hasta España para entregárselo en sus propias manos al rey Fernando VI, proponía reformas.

Calixto, el documento que redactó —conocido como Representación verdadera³ (recogido en Lienhard, 1992)— y su hazaña han sido estudiados desde diversas disciplinas.

Si he de narrar el proceso de creación de *Una hazaña nacional*, debo comenzar por decir que fue en algún momento del 2020 cuando conocí la *Representación verdadera* y otros documentos, unos atribuidos a Calixto o firmados por él y otros referidos a él. La escritura de la obra la comencé en el verano de 2021 y la terminé en julio de ese mismo año. Esta cronología es importante porque mi intención al convertir la hazaña de Calixto en una obra de teatro era dar forma a un sentimiento de zozobra que nos atravesaba en ese momento a peruanas y peruanos: la división del país en una nación de españoles y otra de indios del siglo XVIII —o, mejor dicho, la primera sometiendo a la segunda— se mantenía vigente de alguna manera en el siglo XXI en un país profundamente dividido entre la costa y los Andes, entre Lima y las regiones, entre ricos cada vez más ricos y pobres cada vez más pobres.

El espíritu de la *Representación verdadera* era la búsqueda de una justicia que debía ejercer el rey para remediar el sufrimiento de la nación de indios. En el siglo XXI, en un país que se reconoce democrático, la justicia para paliar la desigualdad debe provenir de quienes gobier-

1 Cuando consigno las páginas de la obra, me estoy refiriendo a esta publicación.

2 No todos los autores consultados están de acuerdo en que haya sido Calixto quien redactó el documento.

3 El título original del documento es sumamente extenso (más de setenta palabras, nueve líneas) y comienza con Representación verdadera. Por ello, Lienhard abrevia el título así. En la obra preferí sintetizarlo también empleando otra frase que aparece en la parte final del título: Exclamación de los indios americanos.

nan; sin embargo, para entonces habíamos tenido demasiados Gobiernos que lo único que hicieron fue aumentar la frustración: levantaban la esperanza de justicia, pero mantenían incólume la estructura de una sociedad esencialmente injusta.

Mientras terminaba de escribir la obra, la campaña electoral nos llevaba a elegir en segunda vuelta entre Keiko Fujimori y Pedro Castillo, quienes representaban ideas radicalmente opuestas. Pocas veces fue tan evidente que seguimos siendo un país profundamente confrontado y que los candidatos en pugna encarnaban, de manera nítida, dos naciones, como en el siglo XVIII. Pedro Castillo fue elegido por poco más de cuarenta mil votos, es decir, un cuarto de punto porcentual de los votos válidos. Keiko Fujimori y las fuerzas políticas que representa aprovecharon la debilidad de Castillo en el Congreso —a la que se sumaban su aislamiento, su impericia política y el hecho de rodearse de personajes muy cuestionables— para defenestrarlo y hacerse del poder un año y medio después con el gobierno de Dina Boluarte. Es decir: los hechos demostraron que, una vez más, un sector asociado con la pobreza y la marginación geográfica, étnica, económica, social y cultural vio frustradas sus esperanzas. Es claro que la última parte de la obra da cuenta de esta frustración, pero también de la esperanza: como se dice al final de la obra, “algún día” (p. 761).

En el presente artículo intento reflexionar sobre el proceso de creación dramática y escénica de la obra, principalmente a través de las preguntas que se fueron configurando durante su creación: cómo debía abordar desde el teatro a este personaje y los hechos históricos que lo rodean; con qué dispositivos dramatúrgicos y desde qué estéticas debía presentarlos al espectador peruano de hoy; cómo podía incorporar las fuentes primarias y secundarias en la creación; y qué podía significar la obra para el público actual, es decir, qué “verdad” sobre nuestro pasado y nuestro presente quería transmitir. Debo advertir que estas preguntas estuvieron presentes de manera más intuitiva que racional durante el proceso; solo en la reflexión, al mirar el resultado, puedo formularlas con mayor claridad.

LAS FUENTES

El interés que despertaron en mí el personaje y su hazaña me llevó a investigarlos a través de documentos. Inicialmente reuní las fuentes primarias e intenté ceñirme a ellas, tomando las secundarias solo para confirmar datos. Sin embargo, pronto comprendí que eran los comentarios de quienes habían estudiado al personaje y a su obra con los que mi ficcionalización tenía que dialogar.

Las fuentes primarias son las siguientes: la *Representación verdadera* (recogida en Lienhard, 1992); las cartas de fray Calixto al rey, al Cabildo de Lima y a las autoridades de Valparaíso; y las cartas del rey a las autoridades coloniales, del virrey al monarca para dar cuenta de la prisión del subversivo y de los franciscanos sobre la prisión en Granada (Tamayo Vargas, 1959). A partir de estos documentos de primera mano, me fue posible reconstruir los sucesos de la historia que quería contar, tarea que, por lo demás, varios de los autores que se han ocupado del personaje ya habían hecho.

Estas fuentes primarias me proporcionaron, además, tres aspectos valiosos. En primer lugar, detalles muy específicos que, si bien para el historiador o el literato pueden carecer de importancia, para el teatro resultan decisivos: si les prestaron plata en Buenos Aires o si vomitó todo el viaje a Río de Janeiro o si mandó a decir misas a Nuestra Señora de Copacabana. En

segundo lugar, las voces de Calixto, del rey y del virrey: su retórica, su color, su tono; y, a través de ellas, los rasgos de su carácter que nos permitieron construir los personajes. En tercer lugar, los cambios que se produjeron en Calixto: al ordenar cronológicamente estos documentos, logré notar, por ejemplo, cómo su fe —que hacía mover montañas— se fue apagando, cómo pasó de ser tratado como “mestizo de indio” a ser señalado como “indio de nación” y cómo, de estar protegido oficialmente por el rey, terminó siendo calificado de “ladino”.

Las fuentes secundarias que tuve en cuenta fueron diversas; a continuación paso a referirme a ellas. Lienhard (1992) caracteriza el escrito del siguiente modo: “El voto a favor del cristianismo y la monarquía se acompañan de la condena tajante del ‘cristianismo real’ y de una crítica velada a un rey que no honra los compromisos contraídos por sus grandes predecesores” (p. XXXV).

García-Bedoya Maguiña (2000), en *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*, estudia en detalle la *Representación verdadera*, a la que define como “un auténtico y completo programa de reforma política del orden colonial, desde la óptica de las élites andinas, erigidas en portavoces del conjunto de la población indígena o república de indios” (p. 220); además, señala que está proyectada hacia el futuro y no hacia el retorno al orden andino del incanato (p. 228).

El libro *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII*, de Navarro Pascual (2001), es una edición del *Planctus indorum christianorum in America peruntina*, atribuido por algunos a Calixto y a sus dos amigos franciscanos. Navarro Pascual ofrece un muy documentado estudio de la vida y la hazaña de Calixto, en especial el contexto político en el que se produce la *Representación verdadera*, la participación de Zevallos y el pensamiento de los superiores franciscanos que creían que la causa de los levantamientos era el abuso de los corregidores.

Zighelboim (2010), en “Un inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: Estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750”, me hizo ver la importancia capital del decreto real de Carlos II de 1697, en el que se daba derecho a “los indios y mestizos a ser nombrados a oficios cívicos y religiosos, pero que las autoridades religiosas habían preferido ignorar” (p. 11); también me permitió comprender el importante papel que cumple Zevallos en la acción de Calixto (p. 57).

Altuna (2013), en “Avatares de una ‘Nación Indiana’: la Representación y exclamación de fray Calixto Tupak Inka (1750)”, destaca el “incumplimiento de la real cédula de 1733, en la que Felipe V ordenaba incorporar procuradores indios en las sedes de las audiencias” (p. 26). Afirma que la *Representación verdadera* “adquiere los rasgos de un pacto interétnico que rompe el circuito de los caciques nobles para incorporar a mestizos y criollos andinizados conscientes de la importancia de la causa” (p. 31), así como “el desprecio profundo del grupo hegemónico por las ‘mezclas’” (p. 32).

Hanson (2013), en “Denuncias poéticas: la lamentación de Fray Calixto de San José Túpac Inca y su discurso bajtiniano con doble voz”, centra su análisis en el lenguaje del documento y destaca su carácter heteroglósico: “Su aspecto artístico es el resultado de un discurso con múltiples voces” (p. 166).



Abril Martín (2020), en su trabajo final de máster *Fray Calixto, un indio mestizo entre la reforma y la rebelión del mundo andino (siglo XVIII)*, siguiendo muy de cerca a Navarro Pascual, ofrece un buen recuento biográfico del personaje y, sobre todo, de las circunstancias en las que se produjo la *Representación verdadera*: la falta de consenso para enviarla, el azaroso destino del escrito, la participación de Francisco Mangualu Zevallos en las acciones de Calixto y la existencia del antes mencionado *Planctum indorum christianorum in America peruntina*, que fue enviado al papa por la misma época y que guarda similitudes con la *Representación verdadera*.

Después de la escritura y puesta en escena de la obra, conocí otros textos relevantes. *Fray Calixto Tupak Inka*, de Loayza (1948), constituye la primera publicación moderna de la *Representación verdadera* y otros documentos relacionados con Calixto; sin embargo, las notas biográficas y los comentarios del autor no profundizan demasiado.

Por otra parte, “Fray Calixto de San José Túpac Inca, procurador de indios y la ‘exclamación’ reivindicacionista de 1750”, de Bernales Ballesteros (1969), consiste en una transcripción de la *Representación verdadera*, cuya copia se halla en el Archivo General de Indias, acompañada de notas biográficas y un estudio del documento en el que sugiere que pudo haber sido escrita por fray Antonio Garro y no por Calixto. Bernales Ballesteros también señala que se trata de un documento a la vez fidelista y reformista, en el que no se propone el regreso al Tawuantinsuyo, sino un detallado programa de reformas que, según el autor, lo relacionan con el levantamiento de Huarochirí y la rebelión de Túpac Amaru II.

Un trabajo más vasto y de calado más profundo es el de Dueñas (2010), denominado “*Indian and Mestizos in the ‘Lettered City’: Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*”. Uno de los muchos autores y documentos que analiza es la *Representación verdadera* de Calixto. En primer lugar, critica que las publicaciones de Loayza y Bernales Ballesteros omitieran la *Breve y compendiosa satisfacción*⁴, a la que considera “*the most important political and theological elaboration of late-colonial Andean religion*” (p. 74). Si bien adjudica la autoría a Calixto, enfatiza el carácter colectivo del documento dada la participación en el proyecto de líderes sociales e intelectuales (p. 74), así como la circulación que tuvo entre los insurrectos (p. 76). Destaca también la construcción de una imagen de la nación indiana en la que los indios y mestizos son “gente de razón” (p. 96).

Finalmente, De la Puente Luna (2020), en el libro *En los reinos de España. Viajeros andinos, justicia y favor en la corte de los Austrias*, se ocupa brevemente de Calixto, situándolo en el contexto de una estrategia ya usada por otros antes: evadir el consejo del rey y dirigirse a este sin intermediarios, como lo hiciera don Carlos Chimo en el siglo XVII.

Estas lecturas posteriores a la creación de la obra, si bien me han permitido tener un conocimiento más amplio sobre el tema, no han modificado en lo esencial mi visión del personaje histórico ni de su escrito.

4 El texto publicado por Lienhard que usé para la escritura de la obra tampoco contiene este documento, pues es transcripción del publicado por Bernales Ballesteros.

BRECHT Y EL TEATRO DE CREACIÓN COLECTIVA

La diferencia entre historia y teatro se plantea ya en el capítulo IX de la Poética de Aristóteles (trad. en 2004):

La función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario (...). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y el otro lo que podría suceder (p. 56).

Sin embargo, esta oposición, que se mantuvo vigente durante muchos siglos, se rompió en el Renacimiento, cuando la historia se incorporó como fuente de los argumentos del teatro (Cervantes, Lope, Calderón, Shakespeare y otros); más adelante, el Romanticismo convertiría el pasado histórico en su tema principal. En los siglos XX y XXI, la oposición entre historia y teatro ya no ha existido como la postuló Aristóteles, y el drama histórico cuenta con una larga tradición.

Para un autor y director latinoamericano de mi generación, pensar en el teatro histórico remite inmediatamente al modelo de teatro épico propuesto por Bertolt Brecht a mediados del siglo XX. Brecht propuso llevar una visión crítica de la historia al teatro: se rebeló contra lo que llamó “teatro aristotélico”, que propiciaba la identificación acrítica del espectador con el personaje, y propuso un “distanciamiento” o “extrañamiento” que situara al público en una posición crítica frente al personaje y la historia: la idea de un teatro que refleja un mundo cerrado y completo sobre el que no se puede hacer nada más que contemplarlo fue rechazada para reemplazarla por la de una obra que nos conecta con ese mundo, nos permite verlo con otros ojos y actuar sobre él (Dort, 1960/1973, p. 242).

En palabras de Benjamin (trad. en 1998):

El arte del teatro épico consiste más bien en provocar el asombro en lugar de la compenetración. Expresándolo como una fórmula: en lugar de compenetrarse con el héroe, debe el público aprender el asombro acerca de las circunstancias en las que aquel se mueve (p. 36).

Para ello, Brecht usó una serie de dispositivos dramáticos y escénicos: voces narrativas, coros, rupturas hacia el espectador, escenas episódicas, una estructura abierta, tramoya y aparatos de iluminación a la vista, escenario giratorio, medio telón que aísla el proscenio, carteles, entre otros. La mayoría de las fábulas de sus obras transcurren en momentos y lugares históricos específicos, y es la conciencia sobre este contexto —o la falta de ella— lo que determina el destino de sus personajes. En este sentido, Brecht mantiene una larga relación con la historia, poniendo el pasado constantemente en diálogo con el presente del espectador. Como materialista, estaba atento a las contradicciones dialécticas de la realidad, a las que consideraba la fuerza que impulsaba sus obras.

Pero tomar a Brecht de manera dogmática por lo que postuló hace casi un siglo es malentenderlo. Su influencia en la dramaturgia occidental ha sido tan grande que muchas de sus ideas han germinado en otros lugares y tiempos. Uno de los lugares más significativos es América Latina, donde, entre los años sesenta y ochenta, se dio un movimiento conocido como teatro de creación colectiva, con un notable desarrollo en varios países de la región.

Se trata de un paradigma opuesto a la jerarquización en la que autor y director concentran el poder en la producción y creación, mientras que el colectivo se erige como fuente e instancia de decisión del proceso (Santistevan, 2025, p. 66).

Esta nueva idea de teatro combina influencias de Brecht y Artaud, así como del teatro experimental norteamericano y de Grotowski. Sus modalidades principales han sido dos: una político-brechtiana y otra ritual-antropológica, aunque en muchos casos combinan sus procedimientos (Muguercia, 2015, pp. 154-155). El teatro de creación colectiva resulta especialmente importante “para conocer y recrear la historia, el proceso de lucha de nuestros pueblos y la problemática de la comunidad, zona o sector social específico” (Garzón Céspedes, 1978, p. 7).

Al comenzar a escribir *Una hazaña nacional* me vinieron a la mente ciertas imágenes. Cuando escribo teatro, lo hago casi siempre pensando en que pondré yo mismo la obra en escena. Es decir, escribo una puesta en escena, lo que Bobes Naves define como “*Texto Espectacular*” constituido por el conjunto de indicaciones, estén en las acotaciones o en el mismo diálogo, que permiten la puesta en escena del texto dramático y adquieren en el escenario expresión en signos no verbales” (1997, pp. 296-297).

Voy imaginando el lenguaje escénico a la vez que las palabras de los personajes. Fue inevitable recordar la experiencia que viví en los años setenta y ochenta, cuando participé en procesos de creación colectiva en los que actores y actrices con ropa neutra hablaban indistintamente al público o entre ellos y asumían personajes al ponerse un indumento simple y los abandonaban al quitárselo. Rotaban en escena de modo que un mismo personaje podía ser interpretado por varios, quienes a su vez podían encargar múltiples papeles. Unían voces para cantar o recitar un poema, sin salir de escena, sin esconderse, mostrándolo todo.

El espíritu de este teatro era el mismo que había alentado a Brecht treinta o cuarenta años antes: proponerle al espectador una mirada crítica de la realidad, rompiendo así la ilusión del teatro naturalista y evidenciando la convención teatral. La diferencia es que aquí la propuesta se radicalizaba: primaban la voz y el cuerpo colectivos y se recogían con mayor fuerza los elementos del teatro popular. Por ejemplo, recursos propios del teatro ambulante de larga tradición; la cercanía —casi promiscua— con la música, la danza, el circo, el mimo y el cómico callejero; la vuelta revolucionaria al ruedo de espectadores, que intenta anular el teatro de sala, el teatro burgués. No debe olvidarse la insistencia de Brecht en la función de entretenimiento del teatro “con el fin de divertir” (1991, p. 15); de ahí su apelación al teatro popular.

La estética de la puesta en escena se me reveló de golpe, fruto del cúmulo de recuerdos que me dejó el teatro de creación colectiva. Aún sin saber si algún día podría llevar la obra a escena, pensé que el lugar ideal sería un teatro circular o un espacio que se adaptara a esa forma. Imaginé que mis actores y actrices serían también narradores, tendrían vestuario básico y asumirían los personajes con indumento sencillo y hasta poco aparente. No había escrito una línea, y ya sentía que tendría momentos corales; canciones; escenas cómicas, rituales y mágicas, y un inconfundible sabor a teatro popular.



ACCIÓN DRAMÁTICA E HISTORIA

Contrariamente a otros procesos de escritura que he hecho antes, en este me resultó necesario reunir toda la información que iba extrayendo de los diversos documentos en una narración que me sirviera de base para la obra. Necesitaba ser fiel a los hechos documentados que había protagonizado Calixto, pero también encontrar una acción dramática, entendida como la cualidad funcional o estructural, que se encuentra:

... en la progresión que lleva la acción hacia un clímax. La acción estalla a lo largo de una serie de crisis ascendentes. La preparación y consecución de estas crisis, que mantienen la obra en movimiento continuo hacia una meta determinada, es lo que nosotros denominamos acción dramática (Lawson, trad. en 2013, p. 177).

Al hacer esto, me di cuenta de que la voz protagonista no sería la de Calixto, sino la de quien cuenta su historia desde el presente del espectador. Es decir: era mi propia voz asombrada ante el descubrimiento del personaje y de su hazaña. Pero casi de inmediato sentí que mi voz tenía que disgregarse en más voces, aspirar a ser un discurso colectivo, polifónico. Esta era la única manera de hacer justicia con Calixto y con su hazaña: mantener su carácter de personaje histórico e interpretar sus ideas, sus sentimientos, su frustración y su esperanza desde la perspectiva de quienes lo contemplamos hoy.

No se trataba de un coro, sino de tres personajes que trabajarían con el propósito de dar vida a la historia de Calixto. Estarían mucho más cerca de la gangarilla⁵ que del coro griego, no solo porque no aspirarían a la perfección coreográfica, sino porque mostrarían constantemente sus diferencias y particularidades, y, sobre todo, una conciencia absoluta de sus limitaciones e imperfección.

Estas voces narrativas fueron surgiendo propiamente en la escritura de la obra, del diálogo, revelando pequeñas contradicciones, desacuerdos, ironías, arrebatos, dolor, alegría, risa, angustia y deseo. También surgieron en ese momento dos ideas fundamentales. La primera era que el elenco estaría conformado por hombres y mujeres, aun cuando solo hay un personaje femenino en la obra (la dama sevillana de Buenos Aires), por lo que nombré a los actores(as)/narradores(as) como ACT 1, ACT 2 y ACT 3⁶ para no señalar el género. La segunda era que las y los ACT asumieran más de un papel cada uno, con excepción del que hiciera de Calixto⁷.

El texto narrativo era este: un hombre mestizo sin ningún poder, el donado franciscano Calixto de San José Túpac Inca, es llamado por los poderosos caciques de Lima para redactar un escrito en el que se denuncien los abusos de los españoles sobre los indios con la finalidad de enviarlo al rey de España. El hombre cumple con el encargo, ayudado por fray Antonio

5 “Tipo de compañía teatral ambulante del siglo XVI que tiene tres o cuatro actores” (de la Fuente y Amezúa, 2002, p. 178).

6 A partir de acá los nombraré simplemente como las y los ACT.

7 En la puesta en escena, Daniela Trucíos interpretó a los caciques de Lima, Jauja y Cusco, así como a Isidoro de Cala, Juan Santos Atahualpa y Superunda; Ricardo Bromley encarnó a Antonio Garro, a los caciques de Lima, Jauja y Cusco, así como a Beata, Indio Pampa, Zevallos, Dama Sevillana, Alabardero, Truhan y Rey; por su parte, Pold Gastelo asumió el papel de Calixto.

Garro, y lo excede, pues le dice al rey lo que debe hacer para remediar las injusticias. Los caciques rechazan el escrito y el hombre decide buscar apoyo en otros caciques; por ello, viaja a Jauja y luego a Cusco, donde tampoco consigue respaldo.

En Cusco encuentra al fraile Isidoro de Cala, con quien decide viajar a España para entregar el escrito en sus propias manos al rey. El trayecto los conduce por diversos lugares del Alto Perú y el Virreinato de La Plata, hasta que llegan a Buenos Aires, donde intentan infructuosamente tomar un barco y reciben la ayuda de una dama, quien les da dinero para continuar el viaje. Van a la Colonia de los portugueses⁸ y luego a Río de Janeiro; de allí pasan a Lisboa y terminan en Madrid. En la capital del imperio español consiguen, casi milagrosamente, entregar el escrito al rey. Llenos de esperanza —porque reciben noticias de que lo ha leído y ha encargado al Consejo de Indias que tome acciones—, esperan dos años, sin obtener otra respuesta que la dádiva de que nuestro hombre reciba el capillo de lego. Decepcionado, Calixto regresa al Perú, donde, con o sin motivo, es perseguido por el poder colonial y acusado de conspirar a favor de los movimientos rebeldes. Enviado prisionero a un convento en España, pasa allí el resto de sus días.

Esta línea narrativa constituía un primer recorte de la historia de Calixto, lo que implicó una selección y organización de ciertos hechos de modo que tuviera potencial dramático y teatral, sin traicionar la evidencia histórica. Hay ejemplos de este recorte que resultan ilustrativos. Como bien señalan todos los autores consultados, Calixto tuvo un círculo que lo apoyó en su propósito; sin embargo, conviene dejar en la sombra a ese grupo para acentuar la acción casi solitaria —diríamos heroica— del personaje frente a una adversidad mayor. Es probable que Calixto sí haya tenido algún grado de participación en los movimientos conspirativos cuando regresó de España, pero conviene mantenerlo fiel a su propósito de no participar en ninguna conspiración rebelde con el fin de mostrar el idealismo que sostiene su esperanza hasta el final.

Al incluir la rebelión de Juan Santos Atahualpa en la acción, habría sido necesario siquiera mencionar el levantamiento contemporáneo de Huarochirí (1750); sin embargo, esto habría debilitado el conflicto dramático entre Calixto y el rebelde del Cerro de la Sal. Un último ejemplo: el proceso que condujo a la escritura de la *Representación verdadera* y a la decisión de no enviarla al rey implicó varias reuniones y la participación de más personas —incluso sacerdotes franciscanos y jesuitas— que solamente los caciques y Calixto; es decir, fue algo complejo (Navarro Pascual, 2001, p. 24). Para los propósitos de la obra, es indispensable que este proceso sea simple y claro: los caciques de Lima le piden a Calixto que elabore el escrito, y luego deciden no enviarlo. Interesaba mostrar al protagonista desde el principio en una posición incómoda para el poder, pues esta es la motivación permanente del personaje en la obra: reclamar a los caciques, a sus superiores, al virrey o al rey que cumplan con lo que es justo.

Acá, por supuesto, cabe preguntarse si es lícito hacer este tipo de operaciones al crear una obra a partir de un hecho histórico. La respuesta pasa por recordar que cualquier narrativa de un hecho —incluidas las del historiador, el periodista, el científico social, el que hace ficción o el que relata un recuerdo— implica necesariamente selección y ordenamiento. Esto no está en cuestión, en la medida en que el propio lenguaje es ya una operación de selección y ordenamiento. Afinando la pregunta, lo que interesa saber es si todos los criterios de selección

8 Colonia del Sacramento, ciudad fundada en 1680 por los portugueses en la orilla norte del Río de la Plata, frente a Buenos Aires.

y ordenamiento son válidos cuando uno convierte hechos reales en ficción. En principio, el desarrollo de la acción dramática no debería alejarse de los hechos históricos documentados ni darles una interpretación que los tergiverse. Sin embargo, además del proceso de simplificación antes descrito —que efectué en aras de la eficacia dramática—, hay en la historia de Calixto ciertos vacíos y ambigüedades que requieren ser evidenciados, cuando no aclarados, al convertirse en ficción. Frente a esto, opté por dos operaciones: que el criterio de selección privilegiara la síntesis de modo que el resultado conservara al menos una parte sustancial del hecho histórico documentado y que la palabra narrativa revelara su opacidad, su ambigüedad e incluso, si fuera el caso, su falta de verosimilitud.

Como resultado de esto, la convención que la obra propone constantemente al espectador revela que los hechos históricos están mediados por la visión de quienes los narran, aunque mantienen una parte considerable de hechos históricos documentados —y cuando no es así, las y los ACT confiesan haberse dejado llevar por su fantasía—.

Todo esto quedaba claro hasta ese momento; sin embargo, faltaba bastante para convertirse en una obra de teatro. Tenía el esbozo de una acción gracias al texto narrativo que construí, pero no era aún una acción dramática. Para ello había que comenzar por aclarar cuál era el conflicto dramático de la obra que intentaba escribir. Lawson define el conflicto así:

El carácter esencial del drama es el conflicto social —personas contra otras personas, o individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales— en el cual la voluntad consciente, ejercida para la realización de objetivos específicos y comprensibles, es suficientemente fuerte como para traer el conflicto a un punto de crisis (trad. en 2013, p. 183).

Tener a Calixto enfrentado al poder parecía la fórmula adecuada, pero ¿cuáles eran las crisis posibles? Los oponentes naturales en este esquema son los caciques, los superiores franciscanos y el virrey; por tanto, las crisis podían darse en escenas de confrontación con estos. El rey no era un oponente en principio, sino un objetivo del que se esperaba conseguir apoyo. Todos los caciques (de Lima, Jauja y Cusco) rechazaban a Calixto, lo que me permitiría tener tres escenas de confrontación, que debía tratar de modo diferenciado para que no resultaran reiterativas. Sentí que con los superiores franciscanos la situación sería similar a la de los caciques, así que decidí limitar la presencia de frailes a los aliados de Calixto (Antonio Garro e Isidoro de Cala), con quienes también tendría cierto nivel de conflicto. En cuanto al virrey, entendí que una escena de confrontación directa con él podía debilitar el encuentro con el rey, de modo que preferí dejar sentir el poder colonial como una oposición omnipresente a los propósitos de nuestro donado, sin personificarla en una autoridad concreta. Entonces, quedó claro que los caciques y el poder colonial serían los principales oponentes de Calixto en las crisis, así como que los frailes franciscanos serían quienes lo ayudarían.

Sin embargo, el propio contexto histórico ofrecía otras posibilidades. En la *Representación verdadera* y en sus cartas, Calixto menciona a Juan Santos Atahualpa, indio rebelde que se levantó contra la corona en el Gran Pajonal, Junín, entre 1742 y 1756. En estos documentos, nuestro personaje es tajante en su oposición a este rebelde, hasta el punto de hacer inverosímil que hubiera participado después en conspiraciones contra el poder colonial. Me pareció que Juan Santos Atahualpa era una fuerza interesante porque obligaba a Calixto a definir su método de obtener justicia: de modo pacífico y no violento. Esto tiene resonancias importan-



tes en la historia nacional reciente y en la figura del “terruqueo”⁹, con el que, en el siglo XXI, las fuerzas de derecha descalifican el pensamiento y la acción de las izquierdas democráticas, asociándolas con Sendero Luminoso y con el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA), grupos terroristas de izquierda que hicieron la guerra contra el Estado entre 1980 y 1997. Consideré importante blindar a Calixto de cualquier “terruqueo” enfrentándose claramente, en una escena, a la opción violenta representada por Juan Santos Atahualpa (pp. 752-753).

Del mismo contexto surgió otro hecho que terminó funcionando como una crisis muy importante: el genocidio que emprendió Fernando VI contra los gitanos en 1749 (pp. 750-751). Es a partir del descubrimiento de este hecho que Calixto adquiere un nuevo estado de consciencia y comienza a perder la fe.

La inclusión de estos dos hechos históricos en la acción de la obra aviva la discusión sobre los límites de una interpretación teatral del hecho histórico. Sobre Juan Santos no hay ninguna evidencia de que llegara a encontrarse con Calixto, ni siquiera de que el rebelde conociera la existencia del donado. Sin embargo, el encuentro tiene una gran relevancia simbólica. Decidí, entonces, seguir el camino de evidenciar esto presentando la escena con un carácter fantasmático u onírico. La obra no postula que el encuentro se haya producido: lo sitúa dentro del imaginario del protagonista. Con respecto al genocidio de los gitanos, este sucedió el año anterior a la llegada de Calixto a la corte, y ya había fracasado cuando él arribó. Que asistiera como testigo a algún episodio tardío está dentro de lo probable y posible; no obstante, lo que me interesaba era que funcionara como revelación para Calixto. Decidí darle a la escena un carácter monologal que no dejara dudas de que lo importante era el impacto de estos hechos en el personaje y cómo estos lo llevaban a asociar la situación de marginalidad de la nación de indios con la nación gitana.

Volviendo a la acción dramática que estaba construyendo, me propuse completar las escenas que faltaban. Descubrí que era una obra llena de viajes: el de Lima a Jauja y Cusco (pp. 717-719); el de Cusco a Buenos Aires (pp. 725-728); el de allí a la Colonia de los portugueses y a Río de Janeiro (pp. 733-734); el trasatlántico hasta Lisboa y de allí a Madrid (pp. 735-740); el de regreso a Lima (p. 755), y, finalmente, el de vuelta a España como prisionero (pp. 758-759). Así, decidí dar cierta relevancia escénica a los viajes. Algunos serían solo narrados y otros tendrían escenas de mayor complejidad. Lo importante era no omitir ninguno, porque la hazaña de Calixto consiste, ante todo, en acortar la distancia entre la nación de indios y el rey. Todos sus viajes tienen que ver con este propósito, ya sea para acercarse o para alejarse de él.

Pero había otra escena que necesariamente debía mostrar: la del encuentro con el rey (pp. 744-746). Es una escena de clímax, obligatoria: la culminación del propósito de Calixto. Lo interesante de esta escena es que el propio hecho histórico es completamente inverosímil. El único testimonio de esto es el del propio Calixto: según él, abordó al monarca cuando este iba en su carroza por el Parque del Retiro y le entregó en sus manos el escrito (Tamayo Vargas, 1959, p. 347). No hubo ningún diálogo; fue un instante fugaz, casi delirante. Desde el inicio pensé que no había forma de representar este hecho de manera verosímil en el teatro, así que decidí que era el momento de tomarme en él más libertad que en cualquiera de las otras escenas. Para acentuar la fugacidad del suceso, se me ocurrió que la acción podría repetirse

9 El neologismo *terruquear* se usa para acusar de terrorista a una persona sin que haya razones para ello con el objetivo de descalificar sus argumentos.

por voluntad de las y los ACT, quienes además se tomarían la libertad de “torcer la historia” (p. 746), creando un encuentro dialogal entre Calixto y Fernando VI en el que se cumpliera el sueño de conseguir la justicia tan ansiada para la nación de indios. El recurso de pedir disculpas por dejarse llevar por la fantasía advierte al espectador de que el teatro, siguiendo a Aristóteles, se ocupa de lo que podría suceder, y no de lo que realmente pasó.

Lo que sigue después de esta escena de clímax es todo caída: la larga espera, el silencio, la revelación del genocidio, la ordenación como lego, la pérdida de la fe, el encuentro con Juan Santos, el regreso al Perú, la persecución por el virrey y el regreso a España como prisionero.

DIALOGAR

Descubiertas las escenas posibles para constituir la acción dramática, me quedaba claro que la obra funcionaría como una sucesión de escenas ordenadas dramáticamente y unidas por puentes narrativos. No habría unidad de tiempo, espacio ni acción, pues estos serían modulados por la narración. Podía, entonces, pasar a la siguiente etapa: los personajes y el diálogo.

De la acción dramática se deducían fácilmente los personajes: era claro de qué lado del conflicto estaba cada uno y, por tanto, cuál era su contexto semántico (Veltruský, 1997). Lo que debía definir era el grado de complejidad de cada personaje, cuánta autonomía tendrían frente a la palabra de los narradores. Imaginaba una escala de personajes: desde los más definidos por su complejidad, con autonomía para tomar decisiones y accionar (Calixto, Antonio Garro, Isidoro de Cala, Juan Santos Atahualpa), hasta los delineados con unas cuantas pinceladas, estereotipos, dependientes de la narración (los caciques, la beata, el indio pampa, el marqués de Casa Madrid, la dama sevillana, el alabardero, el truhan, el rey y Superunda). Solo cuando escribía el diálogo logré descubrir qué lugar ocupaba cada uno, pero saber que existía esa escala fue fundamental.

El trabajo de dialogar debía combinar dos funciones diferentes de la palabra: por un lado, el intercambio dialogal entre personajes sumergidos en una situación (es decir, las escenas); por otro, la intervención de las y los ACT dirigiéndose al espectador o interactuando entre ellos (es decir, lo que no eran escenas). En la que llamo “Prefacio” (pp. 693-694), las y los ACT le advierten al espectador sobre el espectáculo, sobre lo que puede o no esperar de él, así como sobre la relación entre la historia y el teatro (es decir, la convención, el juego que proponen). En la que llamo “Prólogo” (pp. 694-697), las y los ACT introducen al espectador en la historia de fray Calixto mediante un relato sintético de su vida, acompañado de comentarios sobre aspectos del contexto histórico en el que vivió.

Luego comienzan a desplegarse las escenas dramáticas, cada una con un carácter dialogal específico: diálogo, monólogo, apelaciones al espectador, apartes, relatos, descripciones, revelaciones, etc. Cada escena moviliza un universo temático y poético distinto. Aquí muestro ejemplos que ayudarán a entenderlo:

- Las escenas con los religiosos (pp. 701-706; pp. 720-725) o la de la ordenación como lego (pp. 751-752) se sumergen en los problemas de la fe, la obediencia, la oración, la revelación, el milagro y la esperanza. En estas escenas se siente el sonido misterioso del latín, la revelación en una moneda, la caminata sobre el océano o la contemplación de las estrellas en la que de pronto aparece nítidamente la utopía.
- La escena de la escritura de la *Representación verdadera* (pp. 706-712) alterna, de un lado, la denuncia del abuso en tono de lamento y ruego, y del otro, la exigencia de justicia en tono de proclama radical amplificada por megáfonos.
- Los encuentros con el poder muestran diferentes abordajes, que van desde la solemnidad casi ritual de los caciques hasta la representación ridícula e ingenua del rey.
- La escena en medio del océano, en la que Calixto pone a prueba la fe de su compañero de viaje caminando sobre las aguas (pp. 735-739), es, como dice ACT 2, una “escenita real maravillosa”.

CONCLUSIONES

He intentado reflexionar sobre los problemas de una creación teatral basada en un hecho de nuestra historia a partir de la experiencia de creación —dramática y escénica— de mi obra *Una hazaña nacional*, centrada en el personaje histórico de Calixto de San José Túpac Inca y su hazaña. Esta versión ficcional de un hecho histórico, aunque amparada en la licencia poética de no pretender ser un hecho real, no puede convertirse en un medio para tergiversar o falsear una verdad histórica documentada. Es inevitable, sin embargo, que la selección y ordenamiento de los datos, así como la narrativa elegida, medien entre la verdad documental y la expresión artística. Esta mediación constituye un punto de vista particular de la obra, es decir, una interpretación del hecho histórico que adopta o cuestiona las visiones y énfasis de las fuentes secundarias. Tanto las fuentes primarias como las secundarias se hicieron indispensables en el proceso de creación de la obra.

La elección de una estética, entendida como la experiencia que la obra propone al espectador, fue en gran medida intuitiva: el modelo del teatro épico de Brecht y el espíritu colectivo que expresan los actores provienen de mi trayectoria artística. Esta elección favoreció el uso constante de voces narrativas que guían la acción dramática a la vez que ofrecen diversos puntos de vista sobre esta y sobre el hecho histórico que representa. Así, los vacíos y contradicciones de los documentos, lejos de subsanarse o soslayarse, se evidencian —a veces de manera explícitamente fantasiosa—. Al mismo tiempo, esta estética permite mantener al espectador con un pie en el presente mientras la historia lo conduce a los hechos del pasado, a encontrar las semejanzas entre la sociedad peruana del siglo XVIII y la del siglo XXI.

Si transformamos en pregunta la premisa postulada por Ivan Jablonka (“¿es posible *decir algo verdadero en y por un texto?*”), mi experiencia con *Una hazaña nacional* me permite afirmar que es perfectamente posible, pero teniendo en cuenta que esa verdad nunca es un objeto sólido que podemos representar directamente. Al contrario, el proceso de creación no puede representarla sino a través de una construcción, es decir, como una interpretación.

Por otra parte, cabe preguntarse cuál es el sentido de esta operación cuando la ficción no pretende constituirse en una verdad. Dicho de otro modo: ¿tiene sentido el teatro histórico? En mi opinión, traer un personaje del pasado al presente —ya sea por obra del historiador o del artista— implica necesariamente un diálogo con la realidad contemporánea. En este caso, mi

intención fue poner en evidencia que el espíritu de la *Representación verdadera* y la hazaña de Calixto siguen teniendo vigencia: buscar la justicia apelando al derecho y al sentido humano sigue siendo tan urgente en el Perú actual como hace 275 años.



REFERENCES

- Abril Martín, J. M. (2020). *Fray Calixto: un indio mestizo entre la reforma y la rebelión del mundo andino (siglo XVIII)* [Trabajo final de máster, Universitat Pompeu Fabra]. Repositorio Digital de la Universitat Pompeu Fabra. <https://repositori-api.upf.edu/api/core/bitstreams/2e5a108a-df7b-4fdd-b008-d1c4402ae49d/content>.
- Altuna, E. (2013). Avatares de una ‘Nación Indiana’: la *Representación y exclamación* de fray Calixto Túpac Inka (1750). *América sin nombre*, (18), 23-33. <https://doi.org/10.14198/AMESN2013.18.02>.
- Aristóteles. (2004). *Poética* (Traducción, introducción y notas de Alicia Villar Lecumberri). Alianza Editorial.
- Benjamin, W. (1998). *Tentativas sobre Brecht: Iluminaciones III* (Trad. J. Aguirre). Taurus.
- Bernales Ballesteros, J. (1969). Fray Calixto de San José Túpac Inca, procurador de indios y la “exclamación” reivindicacionista de 1750. *Historia y Cultura*, (3), 9-49.
- Bobes Naves, M. C. (1997). Posibilidades de una semiótica del teatro. En M. C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 295-322). Arco Libros.
- Brecht, B. (1991). *Breviario de estética teatral*. Papel de Viento Editores.
- Dort, B. (1973). *Lectura de Brecht* (Trad. Juan Viñoly). Seix Barral. (Trabajo original publicado en 1960).
- Dueñas, A. (2010). *Indian and Mestizos in the “Lettered City”: Reshaping Justice, Social Hierarchy, and Political Culture in Colonial Peru*. University Press of Colorado.
- de la Fuente R., y Amezúa, J. (2002). *Diccionario del teatro iberoamericano*. Ediciones Almar.
- García-Bedoya Maguiña, C. (2000). *La literatura peruana en el periodo de estabilización colonial (1580-1780)*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Garzón Céspedes, F. (1978). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. Casa de las Américas.
- Hanson, C. (2013) “Denuncias poéticas: la lamentación de Fray Calixto de San José Túpac Inca y su discurso bajtiniano con doble voz”. *Visitas al Patio*, (7), 157-171. <https://doi.org/10.32997/2027-0585-vol.0-num.7-2013-1693>.
- Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales* (Trad. H. Pons). Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 2014).
- Lawson, J. H. (2013) *Teoría y técnica de la escritura de obras teatrales* (Trad. revisada por A. Alonso). Asociación de Directores de Escena de España.
- Lienhard, M. (1992). *Testimonios, cartas y manifiestos indígenas: desde la conquista hasta el comienzo del siglo XX*. Biblioteca Ayacucho.

- Loayza, F. (Ed.). (1948). *Fray Calixto Tupak Inka*. Los Pequeños Grandes Libros de Historia Americana (Serie I, Tomo XV). Imprenta Domingo Miranda.
- Muguercia, M. (2015). *Teatro latinoamericano del siglo XX (1950-2000): modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo*. RiL editores.
- Navarro Pascual, J. M. (2001). *Una denuncia profética desde el Perú a mediados del siglo XVIII*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- de la Puente Luna, J. C. (2022). *En los reinos de España. Viajeros andinos, justicia y favor en la corte de los Austrias*. Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Santistevan, A. (2023). Una hazaña nacional. *Doce obras de teatro sobre el Perú y otras mitologías*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- Santistevan, A. (2025). Memoria del teatro de creación colectiva en el Perú (1971-1990). En E. Huárag, P. Gonzales y K. Chirinos (Eds.), *Teatro: asedios e innovaciones* (pp. 54-85). Instituto Riva-Agüero.
- Tamayo Vargas, A. (1959). Concolorcorvo ¿sería Fray Calixto San Joseph Tupac Inga? *Revista Iberoamericana*, 24(48), 333-356.
- Veltruský, J. (1997). El texto dramático como uno de los componentes del teatro. En M. C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (pp. 31-55). Arco Libros.
- Zighelboim, A. (2010). Un inca cuzqueño en la corte de Fernando VI: Estrategias personales y colectivas de las elites indias y mestizas hacia 1750. *Histórica*, 34(2), 7-62. <https://doi.org/10.18800/historica.201002.001>.



A REALIZAÇÃO DE PROCESSO DE REGISTRO DOCUMENTAL DO TEATRO DE GRUPO EM SÃO PAULO E NAS CAPITAIS DO BRASIL

Alexandre Mate
Marcio Aquiles

NOTA DE LOS AUTORES

Alexandre Mate 

Universidade Estadual Paulista, Brasil.
Correo electrónico: alexandre_mate@yahoo.com.br

Marcio Aquiles 

SP Escola de Teatro, Brasil.
Correo electrónico: marcioaquiles@spescoladeteatro.org.br

Recibido: 07/04/2025

Aceptado: 29/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.005>

RESUMO

O presente artigo descreve algumas características estéticas e pedagógicas de grupos teatrais em atuação no Estado de São Paulo e nas capitais brasileiras. Desde 2018, um grupo de pesquisadores estabeleceu, por meio de redes, contato com centenas de coletivos, de modo a apreender mais sobre sua história, processos criativos, referências teóricas mais significativas, parcerias importantes e a função do teatro para esses sujeitos. Este texto compila alguns desses resultados.

Palavras-chave: Teatro de grupo, Processos criativos, História, Brasil

REALIZACIÓN DE UN PROCESO DE REGISTRO DOCUMENTAL PARA GRUPOS DE TEATRO EN SÃO PAULO Y EN LAS CAPITALES DE BRASIL

RESUMEN

Este artículo describe algunas características estéticas y pedagógicas de los grupos teatrales que actúan en el estado de São Paulo y en las capitales brasileñas. Desde 2018, un grupo de investigadores ha establecido, a través de redes, contacto con cientos de colectivos, con el fin de conocer más sobre su historia, sus procesos creativos, los referentes teóricos más significativos, las alianzas importantes y la función del teatro para estos sujetos. Este texto recopila algunos de estos resultados.

Palabras clave: Teatro grupal, Procesos creativos, Historia, Brasil

THE PRODUCTION OF A DOCUMENTARY RECORDING PROCESS ON GROUP THEATER PHENOMENA IN SÃO PAULO AND IN THE CAPITALS OF BRAZIL

ABSTRACT

This article describes some aesthetic and pedagogical characteristics of theater companies working in the state of São Paulo and in the Brazilian capitals. Since 2018, a group of researchers has established, through networks, contact with hundreds of companies, in order to learn more about their history, creative processes, most significant theoretical references, important partnerships and the role of theater for them. This text sums up some of these results.

Keywords: Group theater, Creative processes, History, Brazil

A REALIZAÇÃO DE PROCESSO DE REGISTRO DOCUMENTAL DO TEATRO DE GRUPO EM SÃO PAULO E NAS CAPITAIS DO BRASIL

Quando o muro separa uma ponte une
Se a vingança encara o remorso pune
Você vem me agarra, alguém vem me solta
Você vai na marra, ela um dia volta
E se a força é tua ela um dia é nossa
Olha o muro, olha a ponte, olhe o dia de ontem chegando
Que medo você tem de nós, olha aí [...].

Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro (*Pesadelo*)

Desde 2018, um grupo de pesquisadores brasileiros formado por Alexandre Mate, Ivam Cabral, Elen Londero e Marcio Aquiles¹ (sendo os três últimos citados ligados à SP Escola de Teatro – Centro de Formação das Artes do Palco, sediada na cidade de São Paulo) vem desenvolvendo um significativo esforço para documentar o sujeito histórico teatro de grupo. Inserem-se em tal categoria (a de sujeito histórico) determinados coletivos teatrais que, além de produzir e criar obras balizadas em determinados aspectos fundantes, têm consciência estético-política de si e de seu papel nos contextos histórico-geográfico-convivial do qual fazem parte. Evidentemente, teatro de grupo sempre existiu, mas a atual atribuição decorre exatamente da consciência política e dos processos de militância, em distintas ações sociais, dos quais um número volumoso de coletivos têm feito parte.

De outro modo, ainda que o movimento esteja a viver determinado processo de refluxo, como decorrência de se ter vivido no Brasil a deposição golpista que tirou Dilma Rousseff da presidência do país, da prisão ilegal do ex-presidente Luiz Inácio Lula da Silva, por outro tipo corrupto de golpe, encabeçado por certos quadros do judiciário brasileiro, e do “governo” de extrema direita de Jair Bolsonaro, atualmente inelegível e próximo da prisão por comandar um plano de golpe para instaurar uma ditadura civil-militar, a resistência pela civilidade democrática e a defesa das manifestações culturais persiste. Na rabeira de tantos conluíus e práticas próximas do terrorismo de estado, o movimento teatral, em razão de serem tantas as lutas e dificuldades, é verdade, encontra-se em processo de refluxo da militância, mas as obras teatrais que têm sido apresentadas são de “tirar o fôlego”, pela conjugação de beleza, inventividade e apresentação reconfigurada de tantos e distintos brasis, que os setores hegemônicos, as forças reacionárias, liberais, em todos os segmentos político-civis e institucionais, tentam esconder ou impedir sua existência.

Parte significativa do sujeito histórico teatro de grupo, por meio de suas criações, absolutamente aterradas ao seu momento histórico e consciente das lutas a serem enfrentadas, tem apresentado outras versões (tantas vezes de enfrentamento) aos detentores do poder da vez.

Em tese, e de modo bastante sucinto, as práxis do sujeito histórico teatro de grupo compreendem as seguintes determinações:

1 Até 2022, Joaquim Gama também participou desse grupo.

- criação de obras com aterramento histórico-geográfico em seu tempo. Nesse particular, normalmente os textos dramáticos tendem a ser produzidos de modo colaborativo, com costura final por alguém com conhecimento da chamada gramática teatral. Mesmo quando o texto de que se lance mão para a montagem seja um clássico (ou texto já escrito), ocorrem mudanças em sua estrutura original, sobretudo em razão de o texto se caracterizar na condição de ponto de partida;
- tanto a dramaturgia de texto como a dramaturgia da encenação compõem estruturas narrativas episódicas, com funções protagonicas distintas. Desse modo, o texto, estruturado a partir de proposições do teatro épico, contempla, sobretudo, o ponto de vista de quem se encontra às margens das sociedades e hierarquias liberais. Portanto, a personagem não é universal, não é abstrata, não é moldada aos corolários do liberalismo;
- o processo de criação e de produção das obras, tendencialmente e a partir de algumas variações, é colaborativo, com restabelecimento e criação de novos nexos que quebram as hierarquias de poder e de concentração de mando. De outro modo, pode-se afirmar que, no ato de criação coletivo, a partitura da obra não é rigorosamente fechada, mas repleta de lacunas a serem preenchidas pelos processos decorrentes da recepção;
- aliado ao processo de construção da obra, e a partir de modos diferenciados, são desenvolvidas ações pedagógicas de formação, tanto do conjunto criador, como de pessoas interessadas nos temas propostos, com ênfase aos cidadãos da comunidade em que o coletivo se encontra sediado;
- na definição dos temas ou recortes temáticos, o processo coletivo desenvolve-se a partir de proposições de pesquisa continuada. Em boa parte dos casos, os recortes temáticos de uma obra têm continuidade, de modos distintos, nas montagens subsequentes.

A despeito da ausência de políticas públicas para a área cultural (lembrando que o governo Bolsonaro, inclusive, extinguiu o Ministério da Cultura), por intermédio de um processo de consulta aos grupos de teatro, inseridos na proposição aqui destacada, a equipe de coordenação entrou em contato com o conjunto de grupos em atuação, inicialmente na cidade de São Paulo e na chamada grande São Paulo (vários municípios que fazem fronteira com os limites da cidade), e apresentou cinco questões a serem respondidas por representantes do coletivo: um sucinto histórico de criação do grupo; como são instaurados e conduzidos os seus processos criativos; as principais filiações estéticas; as parcerias mais significativas e frequentes; e qual seria a função do teatro. No primeiro volume da série, houve a participação de 194 grupos. Em tese, o número de participações seria maior, mas tanto o governo do período (e suas permanentes tentativas de golpe de estado) como o processo pandêmico (Covid-19) deixaram a categoria teatral bastante fragilizada.

Conseguimos realizar nosso intento e o livro foi batizado *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias* (2020). Na sequência, o processo de investigação se repetiu. Tendo em vista o imenso território que compreende o Estado de São Paulo, foi criada uma Rede de Pesquisa, formada por 16 núcleos. Depois de um pouco mais de dois anos de pesquisa e a realização de um seminário virtual, com participantes da Rede e temas conexos ao trabalho em realização, foi publicado o volume dois da série, com a participação de 335 coletivos em atuação. O livro foi batizado *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no Estado de São Paulo* (2023).

A partir de fevereiro de 2024, a mesma equipe central propôs um novo processo de levantamento, então ampliado para as capitais do país. A divisão geopolítica do Brasil compreende 26 Estados e o Distrito Federal (Brasília). Trata-se de mais um trabalho pioneiro, cujas questões aos coletivos são as mesmas. No sentido de desenvolver a colossal ação, em tese, foram formadas as equipes constituídas por artistas e docentes de universidades públicas (tanto federais como estaduais). Na atualidade de escrita deste texto (março de 2025), já conseguimos levantar 350 coletivos sediados nesses territórios (sem contabilizar aqueles da cidade e Estado de São Paulo). Além do levantamento em processo, cada núcleo deverá escrever um texto introdutório de desenvolvimento da linguagem teatral em cada Estado, contemplando as produções mais expressivas, nomes de artistas significativos e bibliografias produzidas no Estado.

Nos 315 textos recebidos até o momento, já lidos e editados, é absolutamente impressionante o número de coletivos teatrais com mais de 10, 20, 30 anos. Desde o primeiro levantamento desenvolvido, a intenção do grupo coordenador da ação era que os textos fossem escritos por integrantes dos coletivos, para que se tivesse uma obra verdadeiramente polifônica. Desse modo, mesmo que as proposições sejam as mesmas, cada sujeito (individual ou coletivamente) responde às questões a partir de estilos bastante pessoais.

Uma tarefa como a que estamos desenvolvendo desde 2018 realmente não se configura em ação simples. Há um conjunto de complexidades que estamos a vencer, decorrente de fatores diversos. Em um país como o nosso, cujo sistema escolar é bastante castigado e abandonado, parte significativa dos estudantes saem dos seus processos de formação com infinda dificuldade para escrever e comunicar-se por meio de textos escritos. Desse modo, quando se solicita que alguém escreva, para assumir suas reais e ideológicas dificuldades, não é pequeno o número de pessoas que se compromete com a tarefa, mas não a cumpre. Há um medo de se expor e de ser julgado por sua escrita.

No sentido de vencer tais dificuldades, temos buscado desenvolver as mais diferenciadas táticas para que os/as artistas dos coletivos se expressem. Solicitamos que enviem tópicos distintos, que encaminhem depoimentos gravados, fazemos entrevistas com os artistas ou escrevemos junto com eles... enfim, temos tentado lançar mão de tudo o que estiver ao nosso alcance para a realização da tarefa.

Outra questão, absolutamente essencial, concerne ao modo de formação das equipes das Redes de Pesquisa. Tanto para o volume dois, como para o terceiro (em processo), todas as pessoas desenvolveram ou têm desenvolvido seu trabalho de modo voluntário e militante. Durante a realização do volume dois, conseguimos uma verba de uma instituição cultural, que foi repassada ao conjunto de pesquisadores.

O material já coligido e organizado no primeiro e segundo volumes encontra-se à disposição para a percepção de tendências e referências estéticas, dos modos como se pensa a função estético-social da linguagem teatral, das obras antológicas levadas à cena. Entretanto, a dupla que assina este texto, com funções editoriais e de revisão de todo o material produzido, tem se deparado com algumas questões “inusitadas”. As regiões Norte e Nordeste do Brasil têm uma contundente e acentuada influência na continuidade de tradições regionais, tais como os folguedos, as danças dramáticas, os ritos populares e as práticas xamânicas. A região Centro-Oeste, em tese (a lembrar que Brasília foi fundada em 1960), mistura tradições

das comunidades do cerrado e do Nordeste bastante apreensíveis. Nas regiões Sudeste e Sul, evidentemente, há resistências, mas as “influências”, sobretudo nas escritas para o livro, são bastante francesas e estadunidenses.

Nota-se também, sobretudo entre os coletivos mais jovens, a presença cada vez mais forte da pesquisa por uma teatralidade decolonial, fundada a partir de novos referenciais, de modo a desconstruir os cânones supracitados. A própria constituição étnico-social desses novos coletivos é muito mais representativa do que acontecia há algumas décadas, quando, proporcionalmente, havia poucas pessoas negras, indígenas ou trans, por exemplo, nessas companhias. Hoje a diversidade dos artistas (elencos, autores, técnicos) é muito maior – sem contar, ainda, grupos de militância e resistência que, de modo a enfrentar violências e silenciamentos históricos, são compostos exclusivamente por mulheres, ou pretos, ou pessoas LGBTQIAPN+.

Se considerarmos os mais de 500 coletivos (e insistindo que o número seria bem maior) em prática no Estado de São Paulo, as práxis teatrais paulistas-paulistanas transitam, de acordo com o sujeito estético-histórico aqui evidenciado, entre as seguintes modalidades: épicas (mais propenso ao icônico-teatralista, ou aquele dialético, ou aquele nitidamente periférico), que se caracterizam no maior e mais consistente número de criações; as obras mais experimentais ou híbridas (em distintas proposições, que abrigam desde as performances aos tratamentos decorrentes das vanguardas históricas, sobretudo europeias, que são absolutamente híbridas); as formas populares de cultura. Cada uma de tais tendências ou categorias abrigam diversos procedimentos e tratamentos estéticos distintos.

Retornando àquilo que pode ser percebido com relação às influências estéticas mais substantivas e reais, como àquelas mais decorrentes das modas da vez (e de modo mais distinto também hegemônicas), tanto em São Paulo, como no Brasil, paradoxalmente (ou não!), Bertolt Brecht aparece como a influência mais citada. Nessa perspectiva, tanto nos espetáculos montados, como nos argumentos apresentados na descrição de si e de suas criações, o teatrólogo aparece, mas não de modo superficial. Incontável número de artistas, assim como o alemão, além da beleza suscitada/proporcionada pela linguagem, tem preocupações sociais com aquilo que se cria e se apresenta. Seguido do teatrólogo alemão, em número de citações, Constantin Stanislavski aparece de modo substancial, isolado, ao lado de Brecht ou de outros nomes. Desse modo, a partir das evidências aqui disponíveis, as formas teatralistas da linguagem compreendem, também, um trabalho de interpretação mais naturalista e psicológico, que colige as proposições do mestre russo às mais diferenciadas possibilidades de composição, possivelmente pela defesa e necessidade de tratamentos mais humanos das personagens, figuras, personas, tipos... De fato, tais tipos de junções não são/seriam possíveis apenas por gente estreita, dogmática, superficial e preguiçosa quanto aos estudos e processos de pesquisa mais aprofundados.

No Brasil, dentre tantas outras composições, Jackson do Pandeiro (1959) imortalizou a música de Almira Castilho e Gordurinha, batizada Chiclete com Banana, em cujos versos iniciais se tem:

Eu só boto bebop no meu samba quando Tio Sam tocar um tamborim/
Quando ele pegar no pandeiro e no zabumba/ Quando ele aprender
que o samba não é rumba/ Aí eu vou misturar Miami com Copaca-

bana/ Chiclete eu misturo com banana/ E o meu samba vai ficar assim/
Tururururururi-bop-bebop-bebop/ Tururururururi-bop-bebop-bebop/
Tururururururi-bop-bebop-bebop/ Eu quero ver a confusão.

Tomando uma interessante apreensão de Augusto Boal, a melhor tradução para a palavra e prática do teatro (*theatron*) não é “lugar de onde se vê”, mas, fundamentalmente, *praxitron*, que pode e deve significar lugar de onde se vai agir. Com relação à dupla citada anteriormente (Brecht e Stanislavski), Augusto Boal – e suas proposições decorrentes a partir do teatro do oprimido, e tantas outras proposições práticas – é bastante citado e buscado. Além desses três criadores, diversos outros aparecem, mas sem o mesmo número de citações. Em alguns grupos da região Sudeste e Sul, talvez pelos inúmeros cursos de formação universitários disponíveis, pode-se perceber, com alguma insinuação mais específica, as influências francesas (Antonin Artaud, Ariane Mnouchkine), junto com Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba, Pina Bausch, Samuel Beckett... Entre esses nomes de mestres e mestras, paradoxalmente, não figuram aqueles de criadores e criadoras excepcionais do Brasil e da América Latina. Entretanto, e decorrente dos processos de lutas e de (re)descobertas, coletivos mais fundamentados em procedimentos mais ritualísticos e ancestrais citam, evidentemente, José Celso Martinez Corrêa, chamado Zé Celso (do Teatro Oficina), Antunes Filho, Ariano Suassuna, Abdias do Nascimento... Todavia, parece que em uma cabeça esvaziada de tradições e reconhecimentos quanto às referências mais próximas, sobretudo pelo alcance e interesses da ideologia, as lacunas (ir)reais, em consonância àquilo que o professor Antonio Candido chamava de “torcicolo cultural”, são preenchidas por artistas bem mais distantes.

Com relação a referências latinas, aqui e ali, aparecem os nomes de Enrique Buenaventura (e o Teatro Experimental de Cali, na Colômbia), o Grupo Cultural Yuyachkani (de Lima, no Peru), o El Galpón (de Montevideu, no Uruguai), o La Candelaria (de Bogotá, na Colômbia), o Periférico de Objetos e o Catalinas Sur (de Buenos Aires, na Argentina), Teatro de Los Andes (de La Paz, na Bolívia), o Teatro Malayerba (de Quito, no Equador)... Poucas referências de manifestações e criações exemplares e antológicas. De fato, raras são as universidades (públicas ou particulares) no Brasil que têm, em seus currículos escolares, matérias ligadas ao teatro sul e centro-americano. Eventualmente, têm sido desenvolvidos, em quase todos os países da Américas do Sul, eventos para promover apresentação de espetáculos, trocas de experiências e algum intercâmbio, mas, como toda a gente de teatro sabe, não são publicadas obras críticas ou se faz história desses fenômenos. Na cidade de Santos (litoral paulista), a cada dois anos, são apresentados no Mirada – Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas, espetáculos dos países contemplados no nome do evento. Porém, embora algumas peças gráficas de divulgação das montagens sejam produzidas, não se reúne em uma publicação o conjunto de obras encenadas.

Apesar dos limites mais cerceantes e impeditivos da publicação de materiais que contemplem uma determinada produção teatral (mais contra-hegemônica), o grupo de pesquisa mencionado no primeiro parágrafo tem feito um imenso esforço no sentido do registro documental. Em nosso próximo passo, e no sentido concreto de estender a ação para a América Latina, pretende-se que o quarto volume da série, concernente ao sujeito histórico teatro de grupo e conhecido como teatro independente nos países vizinhos, efetive-se como um levantamento de “teatro de fronteiras”. Nesse processo, a partir de territórios que “ubiquem” cidades do Brasil e dos países vizinhos, propõe-se promover tal levantamento, dos interiores para o centro.

Para finalizar, porque nosso continente é extremamente rico de culturas, a apresentação de mais uns versos de lindíssima composição musical brasileira pode contar o que pretendemos e as razões para que isso possa ocorrer. Trata-se de Zona de Fronteira (1991), criada por João Bosco, Antônio Cícero e Waly Salomão:

Rei/ Eu sei que sou/ Sempre fui/ Sempre serei/ Oba
De um continente por se descobrir/ Já/ Alguns sinais/ Estão aí
Sempre a brotar/ Do ar/ De um território que está por explodir/Sim/
Mas é preciso ser sutil
Pois justo na terra de ninguém/ Sucumbe um velho paraíso
Sim, bem em cima do barril/ Exato na zona de fronteira/ Eu improviso
o Brasil.
Rei/ Eu sei que sou/ Sempre fui/ Sempre serei/ Oba
De um continente por se descobrir/ Já/ Alguns sinais/ Estão aí
Sempre a brotar/ Do ar/ De um território que está por explodir
E/ Minha cabeça voa assim/ Acima de todas as montanhas e abismos
Que há no país/ Mas algo chama a atenção
Ninguém jamais canta duas vezes uma mesma canção.



REFERENCIAS

Mate, A., Aquiles, M., Cabral, I., Gama, J., & Londero, E. (Orgs.). (2020). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processo de lutas e de travessias*. Associação dos Artistas Amigos da Praça.

Mate, A., Aquiles, M., Cabral, I., Gama, J., & Londero, E. (Orgs.). (2023). *Teatro de grupo em tempos de resignificação: criações coletivas, sentidos e manifestações cênicas no estado de São Paulo*. Associação dos Artistas Amigos da Praça - Selo Lucias.

Bosco, J., Cícero, A., & Salomão, W. (1991). *Zona de Fronteira* [música]. Columbia/Sony Music.

Do Pandeiro, J. (1959). *Chiclete com Banana* [música]. Gravadora Polyfar.

Tapajós, M., & Pinheiro, P. C. (1972). *Pesadelo* [música]. Universal Music.



A AUSÊNCIA FEMININA NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO

Carmina Mendes André

NOTA DE LA AUTORA

Carmina Mendes André 

Universidade Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil
Correo electrónico: mendes.andre@unesp.br

Recibido: 26/03/2025

Aceptado: 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.006>

RESUMO

As reflexões expressas neste texto propõem apresentar um olhar crítico para o conceito do “moderno” no teatro brasileiro, principalmente no que se refere à presença feminina. Problematisa-se a ideia de atraso do teatro brasileiro a partir da análise de três autores influentes na historiografia do teatro brasileiro: Sábato Magaldi, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado. Observa-se que em tais perspectivas históricas silenciam a presença das mulheres como protagonistas das transformações cênicas, relegando-as a um papel de subalternidade. Trata-se de um texto ensaístico.

Palavras-chave: História, Teatro moderno, Brasil, Mulheres

LA AUSENCIA DE LA MUJER EN EL TEATRO BRASILEÑO MODERNO

RESUMEN

Las reflexiones expresadas en este texto pretenden ofrecer una mirada crítica al concepto de «moderno» en el teatro brasileño, principalmente en relación con la presencia femenina. Problematisa la idea del atraso del teatro brasileño a través del análisis de tres autores influyentes en la historiografía teatral brasileña: Sábato Magaldi, Gustavo Dória y Décio de Almeida Prado. Se observa que estas perspectivas históricas silencian la presencia de las mujeres como protagonistas de las transformaciones escénicas, relegándolas a un papel secundario. Se trata de un texto ensayístico.

Palabras clave: Historia, Teatro moderno, Brasil, Mujeres

THE ABSENCE OF WOMEN IN MODERN BRAZILIAN THEATER

ABSTRACT

The reflections expressed in this text aim to present a critical look at the concept of “modern” in Brazilian theater, especially in terms of the female presence. It problematizes the idea of Brazilian theater’s backwardness through the analysis of three influential authors in the historiography of Brazilian theater: Sábato Magaldi, Gustavo Dória, and Décio de Almeida Prado. It is observed that these historical perspectives silence the presence of women as protagonists of scenic transformations, relegating them to a subordinate role. This is an essayistic text.

Keywords: History, Modern Theater, Brazil, Women

A AUSÊNCIA FEMININA NO MODERNO TEATRO BRASILEIRO

História com Maiúscula?

O sujeito dessa história analisada - mãe geradora do moderno no teatro brasileiro, fato atestado pelos três autores escolhidos como fonte para estudar - não foi uma indígena Bororo¹, nem foi uma parteira da cidadezinha de Quixadá, interior do estado do Ceará em Brasil, onde Raquel de Queiros² viveu sua infância. Essa história não cresceu na rua, não esteve entre mendigos ou crianças brincando de esconde-esconde; nem frequentou quartos de bordeis; nem foi ao circo. Essa história, que ganhou data de nascimento, cresceu em uma sociedade urbana em “processo de desenvolvimento industrial”. Uma capital, uma cidade industrializada, dentro de um centro universitário, de uma escola especializada, ou mesmo de um edifício teatral com equipamentos tecnológicos de última geração administrado por um empresário de descendência italiana ou portuguesa. São Paulo ou Rio de Janeiro: tanto faz.

A história analisada é a do “teatro moderno brasileiro”. As fontes são: *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes* de Gustavo Dória (1975), *Panorama do teatro brasileiro* de Sábato Magaldi (1997) e *O teatro brasileiro moderno* de Décio de Almeida Prado (2008).

Tal história foi construída a partir do conceito de fato histórico (discurso se pretende escovar a contrapelo). O “fato histórico” é *tratado* como aquilo que nos parece “o inegável”, e, por conseguinte, o verdadeiro. Para Gustavo Dória³ o “curso de dramaturgia promovido por Augusto Boal, em São Paulo, em 1956” teria se tornado fato histórico por ter marcado mudanças no “teatro brasileiro”. Outra característica do *fato* é ser atestado por um grupo hegemonicamente legitimado pela sociedade em questão (aqui a brasileira). Assim é que, para Sábato Magaldi⁴, a maioria dos críticos e dos intelectuais, ao atestarem o nascimento do teatro moderno, fato histórico, legitimam a importância daquilo que se destaca. O Fato é a evidência. A história composta por fatos torna-se única, universal, nasce de uma origem (sagrada); torna-se totalidade inapreensível para os leigos. Desse modo, o fato é a cena que carrega a essência do todo que a contém e, por isso, representa-o. O fato traz consigo o sentido da História que o envolve. Desse modo, o conceito de fato histórico se torna atestado da existência da verdade que espera ser descoberta e compreendida por um sujeito de conhecimento.

As Histórias narradas pelas fontes consultadas contam de que modo o brasileiro – esse abstrato sujeito – teria alcançado as “boas formas estéticas”. Os três autores compreendem a História composta por uma sucessão de fatos realizados por homens sedentos por modernizarem-se. Tais agentes são descritos como os libertadores do teatro brasileiro do atraso colonial. Sacrificaram-se em nome de todos. As histórias do teatro aqui estudadas narram as vitórias daqueles e seus opositores. Ao descrever suas intenções, seu agir coerente aos ‘indivíduos de caráter’, os autores transformam esses atores sociais - homens com raras citações femininas - em heróis.

1 Mulher nativa da etnia Bororo ou Boe hoje habitantes do estado do Mato Grosso, Brasil.

2 Raquel de Queiros Gomm Goin (1910-2003), escritora, primeira mulher a integrar-se no movimento modernista brasileiro e a primeira a ingressar na Academia Brasileira de Letras.

3 Gustavo Alberto Accioli Dória (1910-1979), crítico e historiador da cena do Rio de Janeiro.

4 Sábato Magaldi (1927-2019), crítico, ensaísta, historiador e professor da USP.

A conquista - o moderno – é descrita por uma sucessão de *atualizações locais* de formas estéticas estrangeiras. Nas duas primeiras décadas do século XX, alguns críticos e intelectuais só admitiam as formas europeias como originais. Já na geração dos críticos dos anos 40, admite-se, em consenso, as formas do teatro norte-americano entre os originais modernos.

O “atraso cultural brasileiro” é tratado como “fato” desde o século XIX, portanto, tal enunciado é colocado no campo das verdades históricas, sem questionar os parâmetros que estavam sendo adotados. Prado, Magaldi e Dória, por uma questão de estratégia discursiva, repetem-no como uma realidade dada; precisam dela para justificar a “mudança da realidade” que pretendem comprovar. Mas o que aqui se pergunta: atraso no comparativo com quem?

O discurso higienista, que toma de assalto as cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas primeiras décadas do séc. XX, armado com provas científicas, descreve a falta de formação cultural, física e moral do brasileiro e facilmente justifica as intervenções governamentais para “educação” dos costumes. “Atraso” e “falta de modos higiênicos”, ao se tornarem problemas de Estado, dão suporte para o aparecimento da imagem do brasileiro interiorano, indolente e preguiçoso, como representado pelo Jeca Tatu de Monteiro Lobato⁵. Tudo leva a crer, que para esses historiadores, o “teatro alienado” seria aquele criado e frequentado por nós, os Jeca Tatu.

Em décadas seguintes, o Jeca das narrativas no teatro, ao ser atingido pelos planos governamentais desenvolvimentistas, deixa o campo para morar na cidade (se modernizar?). Trabalha como operário de fábricas ou da construção civil, ou se torna bêbado, vagabundo, ou aparece nas feiras livres como raizeiros, benzedeiros; aparecem ainda como sambistas em botequins. Para os autores, fontes de nossa pesquisa, dois deles explicitamente simpatizantes da revolução socialista, o Jeca deixa de ser o imoral ou o doente das primeiras décadas do século XX (discurso higienista), e se torna o ignorante, o alienado, a massa de manobra que precisa ser politizada.

Porém, o Jeca continua a funcionar como modelo daquilo que se quer evitar. Para os historiadores aqui abordados, o Jeca parece ser sempre o *outro*, o “ele” da relação. Assim, entende-se que, de alguma maneira afetados por esse discurso, os autores trabalharam para superar o “teatro Jeca”. A “bem sucedida” mudança dos costumes (higienista) não deixa de se tornar um fato bem sucedido para a assimilação das desejadas formas estéticas (estrangeiras). A história assim contada, leva os leitores e leitoras a suspeitarem de que, *mudar*, torna-se uma “questão de honra” alcançada por identidades de moral ilibada⁶.

As histórias contadas por Sábato Magaldi, Gustavo Dória e Décio de Almeida Prado adotam o discurso centro-periferia (países desenvolvidos-subdesenvolvidos). Portanto, a mudança das formas estéticas funciona como prova de desenvolvimento e superação do suposto atraso nacional: sai de cena o Jeca?

5 José Bento Renato Monteiro Lobato (1882-1948), escritor e intelectual importante para o modernismo brasileiro, tem uma vasta produção literária. Jeca Tatu foi um personagem criado para representar o trabalhador rural pobre e sem instrução, que se caracterizava pela preguiça e falta de ambição. Foi imortalizado no cinema brasileiro pelo ator e produtor independente Amácio Mazzaropi, que o cobriu de sabedoria contrapondo criticamente a imagem de Lobato.

6 Palavra retirada dos escritos de Sábato Magaldi.

Formas Estéticas e Processo Civilizatório

Para o historiador brasileiro Durval de Albuquerque Júnior (2007), o conceito de civilização criado pelo Ocidente europeu o faz acreditar em sua superioridade quando comparadas com outras sociedades consideradas “primitivas”. O teatro das metrópoles europeias se inventa como modelo universal. Sendo assim, as formas artísticas europeias funcionam como modelos avançados relegando e relegam à cultura das colônias ao atraso. Alinhados a esse discurso, os críticos acreditam que poderão ler o “grau de civilidade” de uma obra teatral pelo tipo de teatro que está sendo produzido afirmando uma hierarquia entre as formas estéticas

O discurso da superioridade da metrópole produziria defasagens nas imagens das colônias. Em tal discurso, o mundo encontra-se dividido por categorias: primeiro mundo, segundo mundo, terceiro mundo, etc. Nessa perspectiva, cabe ao terceiro mundo “atualizar” suas formas estéticas às formas do primeiro mundo. Os autores aqui estudados não questionaram tal enunciação e aceitam sua identidade de subdesenvolvidos até o que consideram o nascimento do moderno no teatro brasileiro.

AS HISTÓRIAS DO TEATRO BRASILEIRO, CONTINUIDADES E RUPTURAS

A Ausência de Humor em Gustavo Dória

Para Dória, a história do moderno no teatro foi “a resultante” de uma série de postulados levantados pelos artistas do passado. Postulado é uma proposição que se admite sem demonstração, sem provas. O passado é, portanto, fundado na experiência empírica.

Pela seriação dos postulados, pode-se observar o conceito de teatro moderno de Gustavo Dória, pode-se apalpar seus critérios quando ele assiste aos espetáculos de seu tempo. Quer ver, no palco, um certo tipo de literatura a que chama de “bons textos” e um espetáculo em que o foco não é a performance de um único ator, mas a homogeneização do elenco, chamada de ‘unidade’. A única exceção é feita para a Cia Dulcina-Odion (fundada em 1935), a qual alcança enorme popularidade nas décadas precedentes à Fundação de Teatro Brasileiro de Comédia (fundada em 1948 na cidade de São Paulo).

A história do moderno é dividida, pelo autor, em três fases. A *primeira fase* mostra a experiência e a conquista da arte do ator moderno. O primeiro sinal de anseio a mudanças, em que Dória retira dos arquivos de jornais – fonte principal do historiador – a data de 1927 – com o aparecimento do Teatro de Brinquedo⁷, comentado na imprensa da época – e finda em 1943 – com a montagem de *Vestido de Noiva*, bastante comentada na imprensa da época e testemunhada pelo autor.

Este momento demonstra a dita precariedade da linguagem do teatro na década de 1920. Para os críticos da época (Mário Nunes, Alcântara Machado e outros), o teatro não expressava conteúdos e formas estéticas maduras. No discurso da crítica, era um teatro “sem pretensões” e “sem apuro” técnico. Dória toma, por verdade, esse posicionamento dos críticos.

7 Teatro de Brinquedo, 1927, Rio de Janeiro.

Sem questionar o que levaria Mário Nunes a tornar-se um inimigo do riso produzido pelos espetáculos da década de 1920, Dória fundamenta sua história a partir de certo discurso hegemônico na crítica jornalística. Fazer rir, saber fazer rir, especializar-se no riso, tudo foi tomado pelos críticos como falta de qualificação dos artistas. Em contraste com o riso à moda brasileira, Dória encarna o mau humor.

Outra voz, destacada e retirada dos arquivos de jornais da época, é a de Abadie de Faria Rosa⁸. Agora o tiro é mais certo. O que se percebe, em Dória, é sua intenção de dar suporte teórico aos enunciados do “atraso” e da “necessidade de mudanças” existentes nos discursos da crítica carioca da época.

Tal enunciação não é nova, já é possível encontrá-la em meados do século XIX, nas críticas de Machado de Assis, relacionar as formas estéticas (linguagem) ao grau de civilidade de uma nação, Dória endossa o discurso de Faria Rosa alinhando-se aos estudos científicos produzidos na Europa desde o século XIX, sobre as formas simbólicas. Esses estudos (de História, Psicologia, Antropologia) localizam a origem da cultura ocidental na Grécia clássica, e interpretam a arte moderna ocidental como resultante de sua evolução. Nessa perspectiva, o Brasil era periferia “necessariamente”.

Percebe-se um esforço, dos autores aqui analisados, por compreender e aplicar os estudos de *fenomenologia* (*sem sua fase positivista*) em suas críticas. Para a fenomenologia da época, a “experiência estética” só acontece pela identificação do espectador com a *metamorfose/encarnação* do ator em personagem. O ato de conhecer seria, ao que tudo indica, compreendido como *reconhecimento*.

Ao distanciar-se de si mesmo, [o ator] celebra o ritual da identificação com a imagem do outro [o personagem], isto é, do seu tornar-se ser humano. Convida-nos a participar desta celebração; incita-nos a sair de nós, através da identificação com o outro, para reencontra-nos mais amplos, mais ricos e mais definidos ao voltarmos a nós mesmos” (Rosenfeld, 1969, p. 35).

Anatol Rosenfeld (1912-1973), imigrante alemão, atuou como crítico desde 1945 em seus estudos sobre teoria do teatro e alcançou repercussão entre artistas e intelectuais brasileiros. Anatol entra na história do teatro paulista e carioca como filósofo do “movimento” para a modernização da cena brasileira. Foi inicialmente pela fenomenologia, lida por Rosenfeld, que a noção de encenação se faz presente com ênfase no discurso da crítica da época.

Dória justifica o repertório estrangeiro - que prevaleceu entre as primeiras décadas - como um método de aprendizagem. Seria por *assimilação* dos modelos estrangeiros, que a mudança de nosso teatro poderia se realizar. Esta metodologia permaneceu por muitas décadas nas escolas de teatro.⁹

8 Abadie de Faria Rosa, jornalista.

9 Eu mesma, estudante da ECA no início dos anos de 1980, recebi este discurso de alguns dos meus professores.

A repercussão, na imprensa e no público, da encenação de *Vestido de Noiva*, em 1943, transforma tal montagem em “marco histórico”. O tipo de estrutura dramática composta por Nelson Rodrigues, os corpos disciplinados para a encarnação dos personagens modernos e a encenação do polonês Ziembinski seriam os responsáveis pelo sucesso do espetáculo, que entra como resultante da experiência anteriormente acumulada.

Na *segunda fase* de sua história, Gustavo Dória descreve a experiência acumulada e a conquista da dramaturgia moderna entre os autores brasileiros (um conjunto de obras). Essa fase duraria de 1945 (TBC) a 1956 com um curso de dramaturgia promovido por Augusto Boal¹⁰. O resultado da experiência acumulada teria gerado um número grande de obras e autores nacionais, alinhados às formas modernas estrangeiras.

A *terceira fase* trata do tempo presente em que escreve sua obra. Trata do teatro das décadas de 1960 e início dos anos de 1970. Em sua perspectiva, esse teatro é moderno porque “refletia sua época”. Ao justificar seu nascimento pelo contexto social de frenética agitação política, o moderno teatro brasileiro é batizado como *teatro político* (denominação que não convence muito o autor). Tal teatro é constituído pelos grupos: Arena¹¹, Oficina¹², Grupo Opinião¹³ e pelo Centro Popular de Cultura¹⁴.

Dória não é um entusiasta do teatro brasileiro de textos de autores modernos nacionais encenados por artistas brasileiros. Dessa maneira, nomeia essa fase como “ditadura do encenador”. Crítica, sem nomear, que a “notória intenção política” levou seus criadores (os modernos) ao erro, transformando, o que deveria ser uma experiência estética, em “comício enfadonho e sem atrativos” (Dória, 1975, p. 159). Outra crítica feita (aos modernos) trata da “busca febril de novas fórmulas”, por outros também não nomeados, que criam um “tumulto” que desfavorece o teatro “ainda florescente”. Dória carece de bom humor para com a “juventude teatral” dos anos 60.

Mas, mesmo acreditando que o Brasil alcançava as reformas na linguagem do teatro ao realizar a mudança dos costumes e da mentalidade na escrita dos autores e na prática dos atores brasileiros; mesmo acreditando que o teatro brasileiro tinha alcançado o moderno, para Dória, a missão ainda não estava completa. Faltava alguém para ratificar a vitória. Quem? O “povo”. Dória se queixa da ausência de público nos teatros, agora supostamente com qualificação, não mais Jeca. Comenta a presença da classe média e lamenta a ausência, do que supomos ser, a classe operária. Esse argumento funciona como pretexto para que o autor continue a sua tarefa de prescritor. Termina sua narrativa prescrevendo ações para o futuro. Não parece convencido de que o teatro brasileiro estivesse em pé de igualdade com o estrangeiro.

O autor ainda destaca algumas iniciativas governamentais de incentivo à cultura e, em especial, ao teatro. Estratégia discursiva própria de quem aponta para a realização das alianças políticas entre setores da sociedade. Sua prescrição, para pensar na sobrevivência

10 Augusto Boal (1931 – 2009), diretor, dramaturgo e ensaísta. Criador de várias modalidades de teatro e de uma pedagogia teatral: o chamado Teatro do Oprimido.

11 Grupo de Teatro paulista, fundado em 1953 e extinto em 1972 com a ditadura militar. Um lugar em que primava a encenação de dramaturgia de jovens escritores.

12 Grupo de Teatro fundado em 1958 pelo diretor José Celso Martinez Corrêa. O teatro segue em atividade até os dias de hoje.

13 Grupo Opinião (1964-1982), Rio de Janeiro. Conhecido como teatro de protesto e resistência à ditadura militar.

14 O Centro Popular de Cultura foi criado no Rio de Janeiro em 1961 em associação à União Nacional dos Estudantes e extinta em 1964 pela ditadura militar.

do teatro, é a busca por transformar a cultura em *problema de Estado*. Há nisso um modo de pensar as funções de um Estado de aspirações democráticas. Dória se posiciona, politicamente, do lado da democracia representativa.

As Mulheres da História Sisuda de Dória

Observa-se que as identidades das mulheres destacadas, para atuar no campo de batalha imaginado por Dória - lugar masculino por definição, - estão relacionadas às artes do fazer no palco. Verificam-se duas identidades enaltecidas: a professora e a atriz.

Itália Fausta, italiana naturalizada, é destacada como a primeira a atuar como diretora de atores para a construção do teatro moderno brasileiro. As qualidades ressaltadas pelo autor são a de atriz experiente, culta e “consciente do seu trabalho”.

Outra mulher, essa com mais trabalhos enaltecidos, é a portuguesa Esther Leão. Iniciou-se no teatro como atriz, mas especializou-se como professora de atores. Suas qualidades são: esteve em Paris frequentando um curso completo de preparação para atores e atuou entre as plateias europeias. Sua fama de mulher geniosa, disciplinadora, entra na história de Dória como valor de quem é “muito exigente” e conhece o rigor.

O jovem, em suas mãos, sofria e só mesmo não desistia porque chegava a compreender que todas aquelas exigências eram feitas em seu benefício, no sentido de aprimorar um talento absolutamente irrevelado. (Dória, 1975, p. 51).

Descrita por Dória, Esther Leão “era a professora que faltava ao teatro brasileiro” e, como tal, teria ensinado os jovens atores a andar, falar e gesticular em cena. Pergunto: por que o teatro brasileiro, para realizar as mudanças desejadas “teria precisado”, de mulheres com atitudes tão disciplinadoras?

Outra mulher destacada é a francesa Henriette Morineau. Sua posição de sujeito da história de Gustavo Dória se assemelhava à posição e à importância dada a Esther Leão, ou seja, como “excelente professora” e atriz. No entanto, sabemos que Morineau foi também uma encenadora criativa. Por que essa função não é exaltada pelo historiador?

Na segunda fase, dedicada aos autores, Dória cita textos de mulheres que foram encenados principalmente no Teatro Dulce, mas não há destaques para elas (Raquel de Queiros, Maria Inês Barros de Almeida, Luciana Peotta, Adolphina Portella Bonapace).

Na terceira fase, o único destaque é dado a Maria Clara Machado – que também havia estudado na Europa. Em seu grupo amador *O Tablado*, dedicou-se ao teatro para a infância – como autora e encenadora. Por que só aqui a função de encenadora é destaque? Quanto às atrizes, elas são muitas, muitos nomes. Achei que seria exaustivo colocá-los todos. Elas estão em todas as fases.

O Silêncio de Sábato Magaldi

Diferente de Dória, Sábato Magaldi é um entusiasta. Em “Panorama do teatro brasileiro” o pesquisador inicia a história do teatro brasileiro com a chegada dos Jesuítas e segue comemorando a chegada dos autores, por tempo cronológico, na mesma sistemática da ciência da história da arte ocidental (renascimento, barroco, classicismo, etc.).

Reitera a tese de que, a partir da independência política – período do romantismo para a cronologia da história da arte ocidental –, pode-se falar do início do teatro nacional. A narrativa, que conta, será a da *formação da dramaturgia brasileira*. Em suas análises, compara os textos brasileiros aos modelos estéticos normatizados pela história da arte e pela teoria literária ocidentais. Em seu critério quantitativo o “bom texto” ou “mau texto” será valorado conforme se aproxima ou afasta-se do original. Comenta o conjunto de textos de cada autor, destacando sempre aquele que alcança alguma repercussão em sua época. Em seu critério qualitativo, busca “obras primas”, ou seja, procura textos que, por sua suposta universalidade, poderiam “resistir a uma encenação moderna”.

A história do moderno no teatro brasileiro elaborado por Sábato, foi movida por uma realidade composta por dois enunciados:

1. “sempre estivemos em defasagem com o teatro europeu” e;
2. “sempre fomos fiéis no desejo de sermos modernos”.

Esses enunciados são retirados de vários outros discursos – críticas de época, textos teóricos – e justificam o “movimento da história” que o autor se propõe a narrar. Em uma edição atualizada do “Panorama do teatro brasileiro”, enuncia o atraso do teatro da década de 1920, comparando o teatro profissional daquele momento com *A semana de arte moderna de 1922*. Ali o teatro teria se ausentado por falta de *esclarecimento* de autores de teatro, esclarecimento que alguns pintores, poetas e romancistas já teriam alcançado. Ao valorizar os modernistas, o autor toma o conceito de antropofagia¹⁵ pensado por Oswald de Andrade¹⁶, e o generaliza, justificando sua assimilação de procedimentos de modelos estrangeiros.

A revolução não seria, portanto, o aprendizado para a reprodução das formas estrangeiras. Para o autor, a deglutição das formas dramáticas e teatrais do teatro estrangeiro, tido como moderno, ensinou “tecnologia que faltava” para realizar um teatro “para consumo interno, em consonância com as necessidades do nosso público”. Pode-se concluir, portanto, que a antropofagia é *estratégia* de homens subjugados, mas que estão prontos para assumir o comando.

Por meio de encenadores estrangeiros, aqui apartados em consequência da devastação da Segunda Grande Guerra, adquirimos um a tecnologia que nos faltava. Antropofagicamente, nós a deglutimos, e a nova geração brasileira, formada em grande parte pelos ensinamentos que eles nos legaram, aprendeu a caminhar com as próprias pernas e rea-

15 Antropofagia é um termo retirado de práticas culturais do povo Tupinambá. Nesta assimila-se o outro por meio de sua deglutição.
16 José Oswald de Sousa Andrade (1890-1954), poeta, escritor e ensaísta. Junto com Mário de Andrade é um dos pensadores mais influentes para pensar o Brasil em bases locais.

liza um teatro vital, capaz de seduzir exigentes plateias internacionais. Influências são benéficas, desde que não desfigurem a autonomia do produto (Magaldi, 1997, p. 295).

O texto escrito na primeira pessoa do plural – o nós – muito indica o lugar em que o narrador se coloca na História. Fala em nome da coletividade, representa o artista, a plateia burguesa e o intelectual brasileiro, aqui e no estrangeiro. Com entusiasmo e orgulho, olha para o teatro do presente, olha para si e gosta do que vê.

Nessa lógica de discurso, torna-se astúcia, afirmar que no Brasil o teatro moderno, tenha sido modernizado pelas mãos de um encenador estrangeiro: o polonês Ziembinski em *Vestido de Noiva*. Nesse encadeamento das assimilações, torna-se estratégia, de quem pretende mudar de posicionamento, afirmar que jovens brasileiros precisaram aprender a escrever, a interpretar e a montar espetáculos com modelos estrangeiros. O atraso, dado como realidade, justifica o horror de ser selvagem e, ao mesmo tempo, fortalece o desejo de ser moderno aos moldes do ocidente.

Segundo Magaldi (1997, p. 213):

Os jovens, que acompanharam os espetáculos da década de cinquenta e tiveram oportunidade de assistir às temporadas estrangeiras, (...) não eram mais os autodidatas de antigamente: dispunham de referências precisas, entre as mais avançadas do mundo.

Ao sinalizar a presença de modernização a partir da eliminação do autodidatismo dos artistas da cena, o autor afirma o valor da escolarização dos artistas como “condição” para a tomada de consciência e transformação dos sujeitos históricos da cena brasileira. Isso não é mérito seu, está se baseando no discurso científico (da psicopedagogia, da biologia, da psicologia e outros). Posso observar o discurso da escolarização do artista, quando se normatiza a profissão na década de 1970 com a exigência do registro profissional carimbado em carteira de trabalho ou o diploma, para o exercício da atividade profissionalmente.

Para Sábato “está fora de dúvida”, que *Vestido de Noiva* é um marco histórico e o TBC é a concretização da *modernização* do teatro brasileiro, tanto pela implantação do processo de trabalho com um encenador, como por sua estrutura empresarial. É por meio de atualizações estéticas de modelos estrangeiros, que a estrutura do *drama* teria chegado à década de 1960, pelas mãos de autores brasileiros. Segundo Sábato a “fase dos encenadores” começaria em 1978, com a adaptação do romance *Macunaíma* de Mário de Andrade¹⁷ encenado por Antunes Filho.

Um silêncio se faz presente na história de Magaldi. Não há referências ao *teatro de Revista* —também conhecido como *teatro de reboledo*— que alcança popularidade entre as décadas de 1930, 1940 e pouco de 1950 na cidade de São Paulo. De acordo com o autor, o teatro de Revista digno de entrar na sua história da literatura dramática brasileira seria a Revista¹⁸ de

17 Mário de Andrade (1893-194) foi escritor, ensaísta, musicólogo.

18 Gênero teatral originário de Portugal, mas adaptado ao contexto brasileiro e com muito prestígio popular. Trata de uma dramaturgia que conta, em revista, os principais fatos do ano.

Arthur Azevedo (1855-1908). E tudo o que virá depois? Nada teria alcançado o mínimo de qualidade artística? Assim, nem mesmo como gênero literário, o teatro de Revista do século XX entra na história de Sábato. Por quê? Dória trata o teatro de Revista como barbárie, mas o cita. Porém, o que teria levado Sábato a silenciar-se diante do teatro de maior popularidade, até meados dos anos 1950, na cidade de São Paulo? O fragmento abaixo, escrito pela historiadora Tânia Navarro Swain nos instiga a pensar sobre esse silêncio imposto por Sábato como parte de suas convicções e não como simples desconhecimento, desconhecimento ou falta de atenção.

A releitura das fontes utilizadas nas narrativas históricas bem como a crítica à historiografia são imprescindíveis para que surjam as múltiplas realidades, os agenciamentos sociais plurais, que ficaram ocultos no fazer histórico tradicional. O que a história não diz não existiu, pois o sistema de interpretações que decide sobre aquilo que é relevante para a análise histórica fica oculto nas dobras das narrativas (Swain em Rago, 2008, p. 29).

Na atualidade, tanto o *teatro de rebolado*¹⁹ como o formato do *melodrama*, ambos presentes nos palcos do teatro profissional paulista e mau falados pelos três autores aqui estudados, têm recebido a devida atenção de diversos pesquisadores. Como exemplo, cabe citar a pesquisa de Neyde Veneziano sobre o teatro de Revista. Podemos aprender com essa autora que tal teatro era composto por autodidatas ou por profissionais que adquiriram formação de modo tradicional pela oralidade. Tal contexto de formação dos artistas da Revista, por si só, já responde parte da pergunta sobre o silêncio de Sábato. Ao defender a necessidade da escolarização dos atores, o renomado crítico paulista se coloca do lado daqueles que desqualificam a cultura fora dos princípios científicos. Como pedagogo, Sábato não se sente à vontade para autorizar a arte de autodidatas, salvo raríssimas exceções.

Entre os séculos XVII e XX, Magaldi interpreta que as narrativas no teatro foram perdendo sua multiplicidade (várias estórias paralelas ou não), passaram a serem compostas por um único fio narrativo. Anatol Rosenfeld explica a estrutura narrativa do drama moderno como um mecanismo que deve caminhar sem a intervenção de um narrador. Tal como na vida, o espectador deveria ser levado a sentir-se como se estivesse diante da “realidade”. Pergunta-se aos historiadores, as regras de composição da narrativa do drama moderno não se assemelham ao modo como os historiadores positivistas compuseram suas narrativas?

O teatro de Revista estudado por Veneziano (2006) compõe o texto dramático por quadros. Esses não formam a unidade nem a totalidade da realidade. Enquanto a narrativa do drama moderno é composta por cenas carpidas na lógica da causalidade - uma cena é efeito da anterior e a causa da posterior - no teatro de Revista paulista, a composição segue a lógica da justaposição. A ligação entre os quadros é fraca, e, quando há representação de realidade, ela é vista como multiplicidade. Assim, o gênero Revistas representavam justamente o tipo de teatro que deveria ser esquecido.

19 Apelido dado ao Teatro de Revista que resiste até meados do Século XX.

Curiosamente as mulheres escritoras na história da literatura dramática rascunhada por Sábato Magaldi aparecem com maior relevância a partir dos anos de 1968/1969, quando os “modernos” teriam tomado o poder da cena. Plínio Marcos²⁰ será considerado o autor “desbravador” da ruptura dos preconceitos temáticos. A partir daí, Sábato cita textos de homens e mulheres, discutindo homossexualismo e lesbianismo, como respostas rebeldes às subjetividades sufocadas. Na lógica psicanalítica do autor, as escritoras mulheres aparecem no jorro vomitado da repressão sexual que, por sua vez, foi tratada como realidade dada. Tal enunciado precisaria ser analisado de modo mais cuidadoso em outra oportunidade a fim de não naturalizarmos a afirmativa de que as mulheres passaram a “escrever bem”, para o teatro brasileiro, apenas depois de Plínio Marcos.

As Frustrações de Décio de Almeida Prado

Décio é um militante e narra a experiência da sua luta pela construção da consciência socialista nos palcos brasileiros.

Delimita o período de sua narrativa: da década de 1930 à de 1980. Suas fontes são principalmente os textos dramáticos, as críticas jornalísticas, e sua própria vivência. Seu testemunho de algum modo, ao mesmo tempo em que relativiza sua posição (como histórica e por isso passível de parcialidades), é tratado (no discurso historiográfico que constrói) como um selo de legitimidade para o que narra.

Décio, sempre quando inicia um novo tópico, constrói um *contexto* social e político do período estudado: crise de 1929, Estado Novo, Ditadura Militar, abertura política. Contextua socialmente o que estuda. Trata-se do solo discursivo de onde emergem os artistas e as obras. O fio que leva o autor a destacar esse e não aquele autor ou texto é seu engajamento na formação da consciência socialista. Será esta a experiência que narrará. Tal como os outros dois autores, a sua história do moderno no teatro é composta por um “movimento de renovação”.

Em sua narrativa histórica, assiste-se à passagem do velho para o novo. Duas lideranças são destacadas: o industrial Alfredo Mesquita - fundador da Escola de Artes Dramáticas em 1948 na cidade de São Paulo (referido em vários depoimentos como Dr. Alfredo) - e embaixador Pascoal Carlos Magno - fundador do Teatro do Estudante. A descrição desses homens é aproximada aos heróis, pois “acostumados portanto a enfrentar quase sozinhos o pior adversário daquele momento, o descrédito em que havia caído o teatro” eles não desistiram. Tais homens são destacados por suas qualidades: homens “impregnados de cultura europeia, ambos haviam sido críticos” e “com boa bagagem literária, ambos dotados de enorme capacidade de realização” (Prado, 1998, p. 39). Alfredo Mesquita teria tido o mérito de superar o diletantismo e, com sua escola, impor o rigor profissional, “exigindo dos seus discípulos, cada vez mais, disciplina e preparo especializado”. Pascoal Carlos Magno teria influenciado o teatro “mais pelo entusiasmo do que pela preocupação com aspectos artesanais da arte de representar”. Um trazia o novo por meio da moral e da técnica, enquanto o outro, pela divulgação das novas ideias e seus costumes (estéticos) por vários cantos do Brasil. Pergunta-se, então, se a função histórica, que foi dada à Escola de Artes Dramáticas (E.A.D.), seria a de disciplinar e moralizar os costumes dos profissionais de teatro, principalmente de atores e atrizes brasileiros? A pergunta que se pode fazer ao autor é: porque Abdias do Nascimento

20 Plínio Marcos de Barros (1939-1999) foi dramaturgo, ator, diretor e jornalista.

(1914-2011) também não entra no elenco dos homens realizadores de iniciativas inovadoras, tal como aconteceu com a fundação do Teatro Experimental do Negro que também intentava um “fazer escola” para a formação de artistas e com atividades sociais?

O “ciclo heróico do amadorismo” – palavras de Décio – teria se encerrado em 1948 com a montagem de Hamlet de Shakespeare, interpretado pelo então amador Sérgio Cardoso (1925-1972) (considerado um dos grandes atores do teatro novo). Esse espetáculo amador teria o mérito de ter realizado importante conquista estética com um texto clássico.

A realidade enfrentada pelo teatro, profissional e amador, durante o Estado Novo, justifica certa descontinuidade na história. Tal situação teria recalcado a renovação e deixado em cena “gêneros menores”. Mesmo assim, o autor destaca, nesse período, a atuação de duas mulheres – as primeiras que entram em sua história -: a brasileira Dulcina de Moraes e a francesa Henriette Morineau. As atrizes e encenadoras, ambas tinham a sua própria companhia. Para Décio, o sucesso de ambas se deveu às ressonâncias das “conquistas estéticas” do “heróico teatro amador”. Seus feitos são analisados por comparação.

Dulcina entra na história do movimento de renovação contada por Décio, porque foi a primeira a montar, no Brasil, Garcia Lorca, Bernard Shaw e outros textos modernos estrangeiros e com sucesso de bilheteria. Também foi idealizadora e realizadora de uma escola de formação de atores que se tornou Faculdade em Brasília (Fundação Brasileira de Teatro). Henriette entra na história por sua formação e competência como professora e encenadora.

Décio segue, portanto, a filiação ao materialismo dialético para compor sua narrativa (em saltos qualitativos). Depois das experiências acumuladas, entre as décadas de 1920 a 1940, o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC) aparece, na sua história, como fato da mudança de consciência. O TBC é destacado como o modelo de empresa, de excelência de repertório e como a experiência de maior duração. O TBC teria sido a realização que melhor “encarnou” as “aspirações da época”, afirma o historiador. Por meio do TBC, os artistas teriam realizado o feito de retirar o teatro da “escravidão da itinerância” e, por conseguinte, defender-se das “tentações da comercialização” para estabilizar-se. O TBC seria o resultado concreto, a “solução prática” e “alvo moral” da revolução da qual Décio é representante.

Na lógica discursiva do historiador Décio, depois da lição de casa feita, ou seja, absorvidos os modelos dramáticos e cênicos dos europeus e norte-americanos, os brasileiros começaram a compor dramaturgia própria e moderna. Ao utilizar o critério da semelhança, Décio afirma que o denominador comum dos escritores, a partir de 1955, era sua “militância teatral e a posição nacionalista”. Militância teatral trata-se, do engajamento em lutas por mudanças nas formas estéticas tanto na dramaturgia como na cena. Quanto ao nacionalismo, refere-se à “missão dos esclarecidos” para restituir, aos brasileiros, o lugar na história que eles haviam perdido.

O teatro moderno, em sua narrativa histórica, é o “teatro político partidário”, teatro que “tomava como guia ideológico” a revolução socialista (Prado, 1998, p. 64).

Do mesmo modo, Décio reitera o que afirma Sábato sobre Plínio Marcos, que se torna o herói que ‘abre uma brecha’ para “os protestos de grupos que se julgavam oprimidos – as mulheres e os homossexuais”. Plínio teria feito isso “sem querer”, por acaso. Diz Décio que “por

essa brecha transitam e continuaram a transitar muitos autores, e também autoras, já que foi nesse momento que as dramaturgas começaram a frequentar os nossos palcos” (Prado, 1998, p. 104). Em seguida, no entanto, legitima a boa dramaturgia brasileira nascente com o aval de um influente intelectual estrangeiro naturalizado, Anatol Rosenfeld, que se admirava do número surpreendente de novos talentos surgidos a partir de 1969, citando *Fala baixo senão eu grito* de Leila Assunção, *As moças* de Isabel Câmara, *À flor da pele* de Consuelo de Castro, *O assalto* de José Vicente e *O cão siamês* de Antonio Bivar, mas sem deixar de salientar que essa dramaturgia era “inspirada” em uma peça intitulada *Zôo Story* do autor norte-americano Edward Albee. Era o momento de uma verdadeira farra de renovações e criatividade na visão dos historiadores da época.

Em uma espécie de conclusão, ao falar dos anos de 1980, está desiludido com o teatro que assiste. Ao olhar para a produção do teatro paulista e carioca, entendendo-a como produção de uma geração, o historiador se lamenta da inexistência de uma “doutrina central, um padrão de julgamento” (que tornava a crítica uma tarefa mais fácil), uma visão unitária a respeito da natureza e da função do teatro, que possa aglutinar e organizar o esforço coletivo” (Prado, 1998, pp. 139-140). E, como representante do “herói ferido”, confessa:

Se nos tempos heróicos do amadorismo teatral, sofremos, conforme ficou consignado, de um certo complexo de inferioridade que nos inibia de escrever ou dirigir peças, esmagados que estávamos pela superioridade estrangeira, encontramos ao que tudo indica na situação inversa. À medida que cresce o culto da chamada criatividade (a ideia de que qualquer um, vencidos os seus bloqueios, é capaz de dar origem a uma obra de arte, ainda que modesta, valendo mais esse desenvolvimento da personalidade que considerações de ordem técnica ou estética), alarga-se o círculo de pessoas que se julgam habilitadas a tentar o teatro. Se a questão é de espontaneidade, de liberação de impulsos, não de vocação ou de aprendizado, por que não eu? (Prado, 1998, p. 139)

O sentimento que inunda esta ensaísta, ao finalizar a leitura do livro de Décio é ter ele sonhado como uma grande obra de arte coletiva, uma obra com aura, uma obra com sinais de presença da verdade com vê maiúsculo. E, de fato, ele a viveu. Mas, a realidade se desfez, como em um sonho. O sonho acabou? Aquele sonho sonhado por Décio acabou. Acordamos dele, principalmente nós da geração seguinte. Acordamos para sonhar outros sonhos, que por sua vez também serão (e já estão sendo) desfeitos por aqueles que estão chegando.

CONCLUSÃO

Torna-se esclarecedor, e porque não engraçado, quando nos deparamos com a conceituação de Durval de Albuquerque Júnior das noções de masculino e feminino na conceituação da História. E em *História, a arte de inventar o passado* (2007), Durval diferencia história e literatura como uma bem humorada abordagem de gênero. Para ele, o masculino fala em nome da razão, da consciência, do poder, do domínio e da conquista. Por sua vez, o feminino fala “com paixão, com sensibilidade, com a dimensão poética e subjetiva da existência, com a prevalência do intuitivo, do epifânico”. No feminino é permitido chorar. Nessa perspectiva,

a história, quando masculina, “escava os mistérios do mundo exterior, iria para a rua ver o que se passa; [enquanto] a literatura, [quanto feminina] ficaria em casa, perscrutando a vida íntima, o mundo interior, femininamente preocupando-se com a alma” (Albuquerque, 2007, p. 49).

Diante de tudo o que foi desconstruído acerca das narrativas de Dória, Sábato e Décio, chega-se à conclusão de que recebemos uma formação acadêmica masculina; uma formação forjada na assimilação de muitas formas estranhas, estrangeiras ou não, à sensibilidade feminina desta ensaísta.

Ignorar o teatro de Revista e o teatro melodramático ou colocá-los na barbárie dos tempos de origem, é um modo de colocar tais manifestações artísticas do outro lado, do lado das mulheres. Não queremos aqui defender o melodrama e o teatro de Revista como realizadores de um discurso feminino (às vezes ele é sim, mas às vezes é muito machista). O que se aponta nas narrativas desses autores, lida sob a ótica feminista de um Durval de Albuquerque, passa a funcionar como sombra, como aquilo que se quer domar ou transformar, e como aquilo de que se tem vergonha. O teatro de Revista e o melodrama pairam em especial nessas narrativas históricas másculas, como uma sombra de mulher devoradora, Lilit dos trópicos. Elvira Pagã e Dercy Gonçalves²¹ são algumas aparições dessa figura alegórica.

21 Elvira Pagã (1920-2003) atriz, bailarina atuante no Teatro de Revista que ganhou notoriedade por suas performances artísticas. Dercy Gonçalves (1907- 2008) atriz e humorista formada no Teatro de Revista e no Circo que também ganhou notoriedade por seu grande talento improvisador e escatológico. Mulheres além de seu tempo.

REFERENCIAS

- de Albuquerque Júnior, D. M. (2007). *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria da história. Edusc - (Col História).
- Dória, G. (1975). *Moderno teatro brasileiro: crônica de suas raízes*. Serviço Nacional de Teatro (SNT).
- Magaldi, S. (1997). *Panorama do teatro brasileiro*. 3ª ed. Global.
- Prado, D. de A. (1998). *Teatro brasileiro moderno: 1930-1980*. Perspectiva/Edusp.
- Rago, M., Funari, P. P. A. (Orgs.). (2008). *Subjetividades antigas e modernas*. Annablume.
- Veneziano, N. (2006). *De pernas pro ar: o Teatro de Revista em São Paulo*. Imprensa Oficial



DIDASCALIAS DEL ESPECTADOR: UNA APROXIMACIÓN A LAS *PERFORMANCES ANTIVISITA Y CUARTO INTERMEDIO*, PRODUCIDAS POR VÍCTIMAS INFANTILES DEL TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

Mora Hassid

NOTA DE LA AUTORA

Mora Hassid 

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina

Correo electrónico: morahassid@gmail.com

Recibido: 29/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.007>

RESUMEN

El presente artículo analiza dos *performances* realizadas por víctimas infantiles del terrorismo de Estado argentino: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018), de Mónica Zwaig y Félix Bruzzone, y *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022), de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz. El trabajo sostiene que ambas obras evocan dos *lugares de memoria*, en términos de Pierre Nora, relacionados con un momento de revisión nacional del pasado reciente en clave memorial. Cada performance evoca un lugar de memoria vinculada a ese periodo: la creación de sitios de memoria y la (re)apertura de causas judiciales. Si bien las obras evocan estos lugares de memoria, también trastocan las formas habituales de estos dispositivos. Asimismo, ambas incorporan al espectador como participante de la obra: se trata de *performances* que no solo construyen un espectador emancipado, en términos de Rancière, sino que el cuerpo de los espectadores se ve directamente involucrado en el acontecimiento performático. A partir de ello, el artículo analiza la figura del espectador que cada obra construye y sostiene que ambas proponen una forma de transmisión de la memoria que tiene como protagonista al cuerpo tanto de los *performers* como de los espectadores.

Palabras clave: Performance, Dictadura militar, Memoria social, Lugares de memoria, Espectador

APROXIMAÇÃO DAS PERFORMANCES ANTIVISITA E CUARTO INTERMEDIO PRODUZIDAS POR CRIANÇAS VÍTIMAS DO TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

RESUMO

Este artigo analisa duas performances de crianças vítimas do terrorismo de Estado argentino: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018), de Mónica Zwaig e Félix Bruzzone, e *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022), de Mariana Eva Pérez e Laura Kalauz. O trabalho argumenta que as obras evocam dois lugares de memória, nos termos de Pierre Nora, relacionados a um momento de revisão do passado recente em uma chave memorial: a criação de locais de memória e a (re)abertura de processos judiciais. Ambas as obras evocam esses locais de memória, mas rompem com as formas desses dispositivos. As duas obras também incorporam o espectador como participante do trabalho: são performances que não apenas constroem um espectador emancipado, nos termos de Rancière, mas os corpos dos espectadores estão diretamente envolvidos no evento performático. Com base nisso, o trabalho analisa a figura do espectador que cada uma das obras constrói e argumenta que essas são obras que propõem uma forma de transmissão de memória na qual o corpo tanto dos artistas quanto dos espectadores é o protagonista.

Palavras-chave: Performance, Terrorismo de estado, Memória, Locais de memória, Espectador

AN APPROACH TO THE PERFORMANCES *ANTIVISITA* AND *CUARTO INTERMEDIO* PRODUCED BY CHILD VICTIMS OF ARGENTINE STATE TERRORISM

ABSTRACT

The present paper analyzes two performances made by child victims of state violence in Argentina: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad* (2018) by Mónica Zwaig and Félix Bruzzone, and *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA* (2022) by Mariana Eva Pérez and Laura Kalauz. The paper claims that both theatrical plays evoke two *realms of memory*, in Pierre Nora's terms, related to a moment in Argentinian history in which the state reviews recent history from a memorial perspective. Each performance evokes a realm of memory related to that period: the creation of sites of memory and the re(opening) of court cases. Both plays evoke these *realms of memory*, but transform the usual shapes of these devices. Also, the two plays incorporate the spectator as a performer in the play: the performances not only aim to an emancipated spectator, in Rancière's terms, but they also include the body of the spectator as part of the performance. The article analyzes the spectator in each performance and argues that both plays propose a way of transmission of memory that has the body of both performers and spectators as protagonists.

Keywords: Performance, State terrorism, Social memory, Realms of memory, Spectator



DIDASCALIAS DEL ESPECTADOR: UNA APROXIMACIÓN A LAS *PERFORMANCES* ANTIVISITA Y CUARTO INTERMEDIO, PRODUCIDAS POR VÍCTIMAS INFANTILES DEL TERRORISMO DE ESTADO ARGENTINO

INTRODUCCIÓN

Este trabajo indaga en la figura del espectador en las artes escénicas a partir de dos obras: *Cuarto intermedio: guía práctica para audiencias de lesa humanidad*, de Mónica Zwaig y Félix Bruzzone, y *Antivisita: formas de entrar y salir de la ESMA*, de Mariana Eva Pérez y Laura Kalauz, estrenadas en 2018 y 2022, respectivamente, y puestas en escena durante 2023 y 2024. Se trata de dos obras que tematizan el terrorismo de Estado, realizadas por hijos de desaparecidos —en el caso de Mariana Eva Pérez y de Félix Bruzzone—, por una sobrina de desaparecidos e hija de militantes —en el caso de Laura Kalauz—, y por una hija de exiliados, en el caso de Mónica Zwaig. Siguiendo a Pérez (2022), se trata de obras realizadas por “víctimas infantiles”, una noción que discute bajo la categoría de “hijos de”, haciendo hincapié en la condición de víctimas de quienes eran niños y niñas durante la dictadura y ahora son adultos¹. Más allá del término y las disputas existentes en torno a la denominación, lo cierto es que quienes realizan y protagonizan estas obras eran niños y niñas durante la dictadura militar y que sus vidas se vieron directamente afectadas por el terrorismo de Estado. Sin embargo, postulamos que estas obras, más que evocar esas infancias traumáticas, evocan lugares de memoria, en términos de Pierre Nora (1984), vinculados a las políticas de memoria, verdad y justicia que tuvieron lugar en Argentina durante el período 2003-2015.

Como los títulos de las obras sugieren, *Antivisita* alude al Museo Sitio de Memoria ESMA, y *Cuarto intermedio*, a los juicios de lesa humanidad. A su vez, tal como se puede inferir de los títulos mismos, las obras evocan estos *lugares de memoria*, pero trastocan las formas de estos dispositivos: la visita guiada a la ESMA no transcurre en la Ex ESMA, sino en diferentes espacios culturales de la ciudad, y la guía para participar de un juicio de lesa humanidad contiene menos consejos jurídicos y más recomendaciones de índole personal —*tips*— para asistir a una audiencia. Asimismo, ambas obras incorporan al espectador como participante de la obra: se trata de *performances* que no solo apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière (2017) —aquel que participa activamente de la obra— sino que el cuerpo de los espectadores se ve directamente afectado.

Los autores y *performers* de estas obras forman parte de una generación de artistas que producen obras que problematizan el pasado histórico reciente desde una mirada radicalmente novedosa. Inscribimos a *Cuarto Intermedio* y a *Antivisita* dentro de las “nuevas poéticas de representación” (Blejmar et al., 2018), pero marcamos un contrapunto entre estas y aquellas que las preceden. Sostenemos que estas obras, a diferencia de aquellas, presentan una interrogante acerca de la transmisión de la memoria que resulta novedosa y que tiene que ver con el contexto político-memorial en el que la escritura y realización de las obras tiene lugar.

1 La noción de “víctimas infantiles” discute con el concepto “postmemoria” acuñado por Marian Hirsch para hablar de la transmisión generacional del trauma en el caso del Holocausto. La aplicación de esta noción a la experiencia argentina ha sido extensamente discutida y las principales críticas a la hora de pensar en los “hijos de” radican, en primer lugar, en que estos hijos vivieron de manera directa la experiencia dictatorial (siendo bebés o niños) y, en segundo lugar, que en la mayoría de los casos sus padres continúan desaparecidos, motivo por el cual esa memoria no ha sido transmitida por sus padres, tal como el concepto propone para pensar en las memorias transmitidas a una “segunda generación” que no ha vivido el Holocausto.

Esto es, un contexto signado por la re-emergencia de discursos negacionistas, mediante los cuales tanto el funcionamiento de los sitios de memoria como las condenas a los represores son cuestionados públicamente².

Este trabajo constituye una primera aproximación al análisis de cada una de las obras. La decisión de analizarlas en conjunto responde a las características antes mencionadas, que estas comparten. El análisis de las obras se hará teniendo en cuenta los textos dramáticos y los registros audiovisuales a los que pude acceder, así como las funciones a las que asistí como espectadora³. A partir de la indagación en estas obras, nos proponemos analizar la figura del espectador que cada una de ellas construye para reflexionar acerca de las implicancias de la incorporación del cuerpo de los espectadores como parte de la *performance*.

LUGARES, POÉTICAS Y POLÍTICAS DE MEMORIA

A comienzos del milenio, en un contexto en el que la rememoración sobre la última dictadura militar comienza a constituirse en política de Estado, surgen en el campo de las producciones estéticas “nuevas poéticas de representación” (Blejmar et al., 2018). Se trata de obras producidas por una generación de artistas que, desde diferentes disciplinas, problematizan el pasado histórico reciente a partir de una elección estética inédita⁴. De la Puente llama “hijos críticos⁵” a esa generación de actores, dramaturgos y artistas “que han nacido durante o después de la dictadura, o que han vivido su infancia y adolescencia en esa época, y que han renovado con sus obras artísticas y culturales las reflexiones sobre el terrorismo de Estado” (2020, p. 124). Inscribimos a *Cuarto Intermedio* y a *Antivisita* dentro de este conjunto de obras, así como también a otras obras realizadas con anterioridad por sus autores⁶. Como muchas de ellas, las obras aquí analizadas se mueven en los límites entre realidad y ficción. En efecto, tanto en el caso de *Cuarto Intermedio* como en el de *Antivisita*, las voces de enunciación coinciden con las voces de sus performers. Al comienzo de *Cuarto Intermedio*, Félix Bruzzone entra al escenario y se presenta:

Félix: Yo soy Félix Bruzzone, soy escritor y en este momento no estoy haciendo un personaje, sino que estoy haciendo de mí mismo.

- 2 Sostenemos que se trata de un regreso de estos discursos, dado que no son nuevos, sino que retoman prácticas y reivindicaciones ya existentes, pero que en la actualidad encuentran un espacio propicio para manifestarse abiertamente. Un ejemplo de ello son las agrupaciones de “memoria completa” que, desde su fundación, alrededor de 2005, continuaron funcionando ininterrumpidamente, pero que en la actualidad han cobrado una mayor visibilidad pública.
- 3 Conté con una versión de la dramaturgia de *Antivisita* y el registro audiovisual de una función en el Centro Cultural Paco Urondo. También conté con el registro audiovisual de una función de *Cuarto Intermedio* en El Teatro Picadero. Ambas piezas fueron cedidas por Mariana Eva Perez y Mónica Zwaig, respectivamente.
- 4 Ejemplos de este conjunto de poéticas son la serie de fotografías *Arqueología de la ausencia* (1999) de Lucila Quieto; el film *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri; el libro *La casa de los conejos* (2008) de Laura Alcoba y la obra de teatro *Mi vida después* (2009) de Lola Arias.
- 5 Perez (2022) discute esta categoría y se refiere a ese conjunto de producciones artísticas, más bien, como “narrativas de la ausencia de sentido”, noción que toma de Gatti para aludir a esta generación de artistas cuyas obras están atravesadas por la desaparición.
- 6 Entre estas podemos mencionar al blog devenido en libro, *Diario de una princesa Montonera. 110% Verdad* (2012); las obras de teatro *Instrucciones para un coleccionista de mariposas* (2002) y *Ábaco* (2008) de Mariana Eva Perez; y los libros *Los topos* (2008) y *Las chanchas* (2014), la conferencia performática *Campo de Mayo* (2016) y el film *Camuflaje* (2022) de Félix Bruzzone. Asimismo, Mónica Zwaig escribió *Una familia bajo la nieve* (2021) y *La interlengua* (2023), y Laura Kalauz realizó numerosos proyectos de danza y performance tales como *Disculpe usted podría coreografiarme* (2007) y *El estado de las cosas* (2021).

Félix cuenta, dirigiéndose al público, que la primera vez que asistió a un juicio de lesa humanidad fue en 2014, cuando el sitio de noticias jurídicas *Infojus* lo invitó a hacer una crónica ilustrada junto al dibujante Fabián Zalazar de una audiencia de la Megacausa ESMA. También cuenta que tanto su mamá como su papá están desaparecidos y que estuvieron detenidos en otros Centros Clandestinos de Detención (CCD): Campo de Mayo, en Buenos Aires, y La Perla, en Córdoba. Luego, antes de que Mónica ingrese al escenario, Félix la presenta: cuenta que es francesa, especialista en Derecho Internacional y que vino al país especialmente para trabajar en los juicios de lesa humanidad. También cuenta que es la persona que más juicios de la Megacausa ESMA presenció y la define como “una fan de la ESMA” y, por lo tanto, la persona ideal para hacer de “guía turística de juicios” para el público de la obra. Desde el inicio, se torna evidente que se asiste a una obra despojada de solemnidad en la que, por el contrario, predomina “el tratamiento del humor, presente siempre en la performance, como forma de evitar un acercamiento solemne a una problemática tan ardua” (De la Puente, 2020, p. 119). Luego de esa presentación, Mónica ingresa al escenario tocando en un acordeón la marcha peronista y se presenta con un tono marcadamente francés. Cuenta que sus papás son argentinos, pero que nunca le hablaron del país, y que recién en 2006 se enteró que había existido un golpe de Estado en Argentina y que sus papás eran sobrevivientes de él.

Por su parte, *Antivisita* está escrita por Mariana Eva Perez y dirigida por Laura Kalauz, quienes, al comienzo de la obra, se presentan en la puerta del teatro o del centro cultural en donde transcurre la *performance*, antes de ingresar. Allí dan la bienvenida a los espectadores —que ocupan el lugar de quienes asisten a una visita guiada— y les anuncian que si esta fuera una visita guiada normal, de las que se hacen en el edificio del Casino de Oficiales de la Escuela de Mecánica de la Armada, en donde funcionó un centro clandestino de detención, probablemente la directora del museo les daría la bienvenida y las presentaría:

Laura: En ese momento, probablemente diría que Mariana es investigadora, escritora e hija de desaparecidos. Aunque probablemente sea al revés: *primero diría hija de desaparecidos, y después lo demás* [énfasis agregado].

[...]
También diría que somos primas. Pero esta no es una visita normal, esta es una *Antivisita*: formas de entrar y salir de la ESMA. Ahora vamos a entrar, siganos por favor.

A partir de esta presentación, al comienzo de la *performance*, se establece un vínculo de distanciamiento respecto del sitio de memoria “auténtico” que prevalece a lo largo de toda la obra. Al enunciar cómo serían presentadas allí —*primero diría hija de desaparecidos, y después lo demás*— la *performance* evoca el modo de representación propio de ese espacio para distanciarse de él. Esta misma operación de distanciamiento se repite más adelante:

Mariana: De este lado hay cuatro ventanales, que como vemos hoy están tapiados con estas pantallas donde normalmente se proyectaría para los visitantes un video de contexto histórico. Con mucha gorra, mucho bigote, cifras, titulares de diarios, sangre, dólares, dinámico, envolvente y con una música como de tráiler de película de terror.

En ambos casos, si la operación provoca gracia, es porque se reconoce la forma de representación a la que alude. Sin embargo, este efecto de distanciamiento no implica una desestimación de esa forma de transmisión de la memoria, sino que *Antivista* sugiere una forma de transmisión alternativa, que puede prescindir del sitio auténtico y que, como veremos más adelante, tiene como protagonista al cuerpo.

Como postulamos, *Antivista* y *Cuarto Intermedio* forman parte de las obras realizadas por la generación de “hijos críticos”, pero presentan algunas novedades con respecto del conjunto de obras que las anteceden. Las obras aquí analizadas fueron escritas y exhibidas alrededor de dos décadas después de esas primeras obras a las que nos referimos y en un contexto político-memorial radicalmente diferente. Si en aquellas obras, surgidas al comienzo del milenio, predominan las consecuencias del terrorismo de Estado en el presente, en estas, en cambio, el foco no está puesto (tanto) en esas huellas, sino en los *lugares de memoria* surgidos en un contexto de revisión del pasado y de implementación de políticas de memoria, verdad y justicia. En ese sentido, postulamos que las obras aquí analizadas evocan dos *lugares de memoria*, en términos de Pierre Nora (1984), relativos a las políticas de memoria que tuvieron lugar durante el período 2001-2015: la reapertura de juicios y la creación de sitios de memoria.

Retomamos la noción de lugares de memoria —*lieux de la mémoire*— acuñada por Nora (1984) para reflexionar tanto sobre el Museo Sitio de Memoria ESMA, tematizado en *Antivista*, como sobre los juicios de lesa humanidad escenificados en *Cuarto intermedio*. En la década del 80, en un contexto diagnosticado por el exceso de memoria, Nora propone el término *lieux de la mémoire* como un concepto clave para comprender el lugar que ocupa la memoria en la contemporaneidad (Messina, 2019). Se trata de lugares que permiten hacer inteligible el pasado y en los que coexisten tres dimensiones: una material, una simbólica y una funcional. Entre los lugares de memoria que Nora propone para pensar la identidad francesa, se encuentran el calendario revolucionario, la Marsellesa, el Tour de France, la Torre Eiffel y los colores de la bandera, entre otros. Se trata de lugares tanto materiales como inmateriales en los que interactúan historia y memoria, y que evocan una identidad vinculada al Estado nacional. La noción de *lugares de memoria* propuesta por Nora abarca cosas tan disímiles como fechas, eventos, monumentos, ceremonias y canciones que tienen la particularidad de suscitar un encuentro entre historia y memoria. En sus palabras, “los lugares de memoria son, ante todo, restos” (Nora, 2008, p. 24).

Siguiendo a Nora, proponemos pensar los juicios y los museos de sitio como *lieux de la mémoire*, en tanto son lugares que evocan un estado de la memoria propio de un período de la historia argentina marcado por la revisión del pasado reciente en clave memorial. Desde esta perspectiva, podemos pensar como *lugares de memoria* relativos a aquel período diversos elementos: la nulidad de las leyes de impunidad; el acto en el que el entonces presidente Néstor Kirchner ordenó descolgar los cuadros de los dictadores del Colegio Militar; el discurso en el que Néstor Kirchner anunció en la ESMA la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; la institución de la fecha del 24 de marzo como feriado nacional; y también el ciclo de crónicas ilustradas realizado por el sitio de noticias judiciales *Infojus* en el que participó Félix Bruzzzone, entre otros. En este sentido, proponemos pensar los juicios de lesa humanidad, reabiertos en 2004, y al Museo sitio de memoria



ESMA, “recuperado”⁷ en 2004 e inaugurado como museo en 2015, como *lugares de memoria* que cada una de las obras evoca luego de casi dos décadas después de que comenzaran a funcionar como tales. Las obras aquí analizadas evocan estos lugares de memoria, pero se distancian de ellos: establecen un diálogo con esos *lugares* y también con los públicos de esos lugares, pero trastocan las formas de esos dispositivos.

CUARTO INTERMEDIO: EL PESO DE LA JUSTICIA

La posibilidad de juzgar a quienes cometieron crímenes de Estado durante la dictadura militar se vio interrumpida durante casi 20 años. Después del Juicio a las Juntas Militares (1985) en las que se juzgó a las cúpulas militares, los juicios se vieron interrumpidos por las leyes de punto final (1986), de obediencia debida (1987) y de los indultos (1989). Recién a comienzos del 2000, y como parte de un proceso de reclamos históricos protagonizados por organismos de derechos humanos, se comenzaron a dar las condiciones para juzgar a los responsables. En 2001 se declararon nulas las leyes de punto final y obediencia debida; en 2002 la procuración general ratificó la inconstitucionalidad de las leyes; y en 2004 lo hizo la corte suprema, y profundizó en la necesidad de esclarecer los hechos al declarar a los crímenes perpetrados durante la dictadura como crímenes de lesa humanidad y, por lo tanto, establecer el carácter imprescriptible de los mismos. En 2006 se declararon inconstitucionales los indultos y tuvieron lugar las primeras sentencias y condenas mediante la reapertura de los juicios. Desde entonces, los juicios se continuaron realizando de manera ininterrumpida a lo largo de todo el país. Estos han dado lugar, hasta el momento, a que se condenen a 1221 personas por delitos de lesa humanidad.

Cuarto intermedio no solo hace eco de estos juicios de lesa humanidad, sino también del escaso conocimiento que tiene la sociedad civil sobre su funcionamiento. La obra surge de la distancia que existe entre la importancia que tienen como herramienta no solo para juzgar, sino también para conocer lo que sucedió en el país, y el poco conocimiento que circula sobre ellos. En palabras de Bruzzone, “la premisa era: ya que la gente no va a los juicios, que los juicios fuera a la gente” (Bruzzone como se citó en Krapp, 2023, p. 63). Efectivamente, *Cuarto Intermedio* lleva los juicios al escenario del teatro. El escenario de la obra está compuesto por una mesa de madera robusta que contiene tres sillas que miran al público —como el estrado de los jueces— y delante de esa mesa hay otras cinco sillas, enfrentadas entre sí, dispuestas de perfil al público, que son ocupadas durante una escena de la obra por diferentes espectadores. Además, en el escenario hay una pantalla que, durante la función, exhibe diferentes imágenes: el dibujo que hizo Fabián Zalazar para la crónica ilustrada que realizó junto a Félix; una foto del avión con el que llegó Mónica a la Argentina para asistir a los juicios —aunque recomienda al público ir en subte—; fragmentos de juicios de la Megacausa ESMA; fotos de la estación de subte en Retiro, en donde recomiendan bajar para asistir a una audiencia; fotos de Comodoro Py, en donde transcurren los juicios de la Megacausa ESMA; fotos del paseo de compras de Retiro, por el que recomiendan pasar al regreso y comprarse algo lindo luego de asistir al juicio; y, finalmente, registros de entrevistas que los *performers* realizaron en el espacio público —concretamente, en la estación de trenes de Retiro—, en las que hicieron preguntas a quienes circulaban por allí acerca de los juicios: si saben qué son los juicios de lesa

7 Se trata de una categoría nativa (Messina, 2019) utilizada frecuentemente por organismos de derechos humanos para designar diferentes procesos, tales como la recuperación de cuerpos, de nietos, de identidades y de sitios. En el caso de los sitios, “el signifiicante recuperación no se adecúa o describe estrictamente los hechos, su uso parece hablarnos de la posición subjetiva desde la cual fue leído ese proceso por parte de los actores sociales que impulsaron la creación de esos espacios” (p. 69).

humanidad, si saben que en la actualidad hay audiencias, si les gustaría presenciarlas, si saben que pueden hacerlo, y si saben que transcurren en Comodoro Py, a pocas cuadras de ahí. A través de las imágenes que se transmiten en la pantalla, la obra escenifica la mirada pública que existe sobre los juicios, para luego distanciarse de ella y proponer otro acercamiento posible a estos. A lo largo de la obra, se transmiten por la pantalla diferentes representaciones de ellos: fragmentos de la megacausa ESMA filmados por el INCAA y otros transmitidos por Zoom; fragmentos de los juicios emitidos por la televisión local y extranjera; fragmentos de otros juicios filmados por cámaras de seguridad; escenas de juicios de ficciones de Hollywood; escenas de juicios de *Los Simpsons*; y dibujos de la serie de crónicas ilustradas del sitio *Info-jus*, así como las entrevistas realizadas en la vía pública en las que aparece representado el imaginario de los ciudadanos sobre los juicios.

Luego del montaje de representaciones que tiene lugar en la pantalla del escenario, los *performers* proponen otra forma de acercarse a los juicios que tiene como protagonista al cuerpo de los espectadores. Para ello, invitan a ocho espectadores a subir al escenario a interpretar cada uno un rol de la escena de un juicio. En esta escena, el objetivo de *Cuarto Intermedio* de llevar los juicios al escenario se concreta, y el propósito que los ciudadanos/as se involucren se vuelve real. Ocho personas suben al escenario a interpretar el rol de jueces, abogados defensores, abogados querellantes o testigos, y el resto de los espectadores se transforma en el público de la audiencia. Se trata de una de las escenas más importantes de la obra que parece concretar eso que Mónica y Félix insisten constantemente: que la sociedad asista a los juicios, que mire lo que está pasando ahí. La escena logra aquella búsqueda de autenticidad que caracteriza a los géneros que se mueven en la porosa frontera entre lo real y lo ficcional. Aquel “deseo de autenticidad, cuerpo, inmediatez, presencia [...], en definitiva, la valoración exacerbada de todo lo que lleve la impronta de vida real” (Arfuch, 2008, p. 147). Esto tiene lugar en la obra a través de las voces y los cuerpos de los espectadores, devenidos en *performers*. La búsqueda del riesgo, propia de géneros como el teatro documental o el biodrama, se desprende de la voz de quienes suben al escenario y leen por primera vez, frente a un público, el texto que les fue asignado: un texto que desconocen, pero que saben que corresponde a la audiencia de la megacausa ESMA a la que Félix asistió por primera vez.

ANTIVISITA: ANTI SITE SPECIFIC

A partir del 2002 comenzó un proceso en el que muchos espacios que durante la dictadura militar funcionaron como CCD empezaron a convertirse en sitios de memoria. El 24 de marzo de 2004 el gobierno nacional firmó un acuerdo con el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para cederle el predio de la ESMA, para que allí funcione un “Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos”. El actual Museo Sitio de Memoria ESMA que la obra evoca está ubicado en uno de los treinta edificios del predio de la Ex ESMA, en donde funcionaba el Casino de Oficiales que durante la dictadura era un lugar de estadía y esparcimiento de los militares. Al mismo tiempo, este funcionaba como un centro clandestino de detención, tortura y exterminio. En este CCD —uno de los más grandes del país y el más emblemático— se calcula que estuvieron recluidas 5000 personas y alrededor de 30 mujeres parieron a sus bebés. Entre ellas, la mamá de Mariana dio a luz a su hermano, quien fue apropiado y vivió con su identidad cambiada durante más de 20 años.

Antivisita de Mariana y Laura es un recorrido *caprichoso* por ese espacio. A lo largo de la *performance*, Mariana y Laura recorren junto al público de la obra el edificio en el que transcurre la función. Luego de la presentación inicial, en la calle, ingresan al edificio y al *hall* de la entrada, en donde Mariana, haciendo alusión al título de la obra, anuncia:

Mariana: Formas de entrar a la ESMA.

Entrar por primera vez con compañeras de cautiverio de tu mamá.

Hacer la visita guiada con amigas.

Asistir a congresos en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti.

Hacer la visita guiada con el chico que te gusta: tener una cita en la ESMA.

Presenciar audiencias de la Megacausa ESMA 2, 3 ó 4, en Comodoro Py.

Soñar con la ESMA.

Soñar con Astiz.

Flashear que el tipo que está al lado tuyo en la playa es el Tigre Acosta.

No entrar pero que entren cosas tuyas, cosas a las que se les queda pegado un polvillo fino, imperceptible, un poco húmedo.

Escribir artículos científicos.

Escribir la dramaturgia de una visita guiada personal, caprichosa, montarla, ensayarla, estrenarla.

La *performance* se estrenó en 2022 en el Centro Cultural Paco Urondo y, desde entonces, se ha presentado también en el Archivo General de la Nación, en el Museo Arte y Memoria de la Comisión Provincial por la Memoria (La Plata), en el Centro Cultural Konex, en el Archivo histórico de Rafaela, en el Teatro Picadero, en el Museo de la Memoria de Rosario, en el Centro Cultural Leonardo Favio (Lanús) y en Fundación Cazadores. En efecto, la *antivisita* a la ESMA puede transcurrir en cualquier lugar excepto en uno: la ESMA. Durante la *performance*, las artistas recorren junto al público el edificio en el que transcurre la función: ingresan a salas, suben y bajan escaleras y, tal como en una visita guiada, hacen paradas en las cuales le hablan al público sobre el lugar en el que están. Recorren los mismos espacios que se recorren en el museo de sitio que la obra evoca: la recepción; la sala de contexto histórico; las escaleras; el Pañol, que es el lugar en donde se guardaban los bienes robados a las personas detenidas-desaparecidas; Capucha, el lugar principal de reclusión de los secuestrados; el Sótano, el lugar en el que las personas eran torturadas cuando ingresaban al centro y también donde eran obligadas a trabajar; y la sala en la que Patricia, la mamá de Mariana, dio a luz a su hijo. La *performance* evoca una forma de transmisión de la memoria tal como podría ser pensada para una visita guiada —un dispositivo elaborado por todos los sitios de memoria como parte del relato museográfico que cuenta qué sucedió ahí— pero trastoca el dispositivo. No se trata de la visita guiada que configura la ESMA —cuyo relato debe ser consensuado previamente por múltiples instancias⁸— ni tampoco se trata de una “Visita de las cinco”, aquellas visitas

8 Sobre la muestra permanente del museo de memoria ver: Lampasona y Larralde Armas (2021).

realizadas por invitados “especiales” que se hacen en la ESMA el último sábado de cada mes⁹. La *performance*, en cambio, propone un recorrido cuya principal característica consiste en señalar un espacio, pero evocar otro. Si una de las principales características de los museos de sitio tiene que ver con que se trata de “sitios auténticos” que cuentan lo que ocurrió *allí*, *Antivisita* subvierte este sentido:

Laura: Les pedimos que tengan mucho cuidado al desplazarse por el edificio, porque todo esto, pisos, paredes, cielorrasos, escaleras, puertas, marcos, toda la materialidad de este lugar es en sí misma una prueba del delito y tiene que ser preservada. Pueden tomar fotos, pero les rogamos que sean sin flash.

Más adelante, Mariana señala espacios: los marca con el cuerpo —indicándolos con la mano— y con el lenguaje —a través del uso de déicticos—, pero las marcas a las que alude no están allí:

Mariana: Acá en el centro había una mesa de billar y ahí arriba todavía pueden verse los restos de una barra de tragos que colgaba del techo (...)

Estas marcas que vemos en los escalones son las marcas que dejaban los grilletes de los detenidos-desaparecidos cuando eran bajados para ser torturados en el sótano o los devolvían a Capucha [...]

Estas tarimas de madera que estamos pisando fueron colocadas para no alterar el piso, lo mismo que toda la señalización en paneles de acrílicos que se pueden desmontar y que dejan ver los muros.

A lo largo de la obra, las *performers* se van desprendiendo de la materialidad que evocan. Se despojan de las escaleras, los carteles, las tarimas, las marcas de los grilletes y, luego de eso, lo que queda en primer plano es el cuerpo de las protagonistas. Se trata de cuerpos que rememoran: Mariana recuerda sus primeras impresiones de la ESMA antes de haber ingresado y antes de que sea un sitio de memoria; recuerda la primera vez que fue a la ESMA (junto a su abuela y compañeras de cautiverio de su mamá); las demás veces que ingresó; y los momentos en los que empezaron a pensar la obra y parte de su genealogía familiar. Al desprenderse de todas las huellas arquitectónicas que hacen de la ESMA un sitio de memoria, las *performers* se distancian de esa forma de transmisión propia de los museos de sitio. Sin embargo, ese distanciamiento no implica que el sitio no tenga un valor en sí mismo, sino que esas huellas parecen ser tan importantes como lo es la memoria del cuerpo mismo, que es la que permite que los recuerdos de las *performers* puedan llevarse a otros lugares.

Cuarto intermedio y *Antivisita* fueron escritas en 2018 y 2020, respectivamente; es decir, casi dos décadas después de la reapertura de los juicios y de la “recuperación” de los CCD. Ambas obras vuelven sobre estos *lugares*, evidenciando el paso del tiempo. Vuelven sobre ellos, pero

9 El surgimiento de *Antivisita* se remonta a una invitación a participar de esta serie de “Visitas de las cinco”, realizadas por invitados especiales en el Museo Sitio de Memoria ESMA antes de la pandemia. Sobre esta serie, ver Perez y Lampasona (2023) y Lampasona y Larralde Armas (2021).

no para reivindicar las políticas que los posibilitaron, sino para sacarlos de ahí: para sacarlos de Comodoro Py y para sacarlos de la Ex Escuela de Mecánica de la Armada. La operación que cada obra realiza con esos *lugares de memoria* tiene que ver con tomar distancia de ellos y volverlos material escénico. Tanto *Cuarto intermedio* como *Antivisita* fueron pensadas para hacerse en diferentes espacios y, en efecto, eso fue lo que ha ocurrido desde cada uno de sus respectivos estrenos. Sus autores/as llevan las obras a diferentes teatros, museos, congresos, sitios de memoria y archivos nacionales, buscando que esos *lugares de memoria* que evocan no se cristalicen. Y la manera que encuentran —*Cuarto Intermedio* para los juicios y *Antivista* para los sitios de memoria— para que esos *lugares de memoria* no se cristalicen, para que no se opaquen, es ponerles el cuerpo, algo que por definición está en continua transformación. Ese gesto no tiene que ver con desestimar a esos *lugares de memoria*, sino con devolverles la potencia de sentido que encierran en un contexto en donde su valor se encuentra fuertemente cuestionado.

ACONTECIMIENTO DE EXPECTACIÓN

Las obras realizadas por la generación de “hijos críticos” apelan a un espectador activo, capaz de reponer parte de la historia argentina, completar parte de la información mencionada y comprender las alusiones a la actualidad que las obras incorporan en cada una de las funciones de acuerdo con el contexto. Postulamos que las obras aquí analizadas apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière (2017), el cual participa activamente de la obra. En ellas, se busca comprender al espectador como un intérprete activo del acontecimiento artístico, lo cual no implica necesariamente que este deje de estar sentado en una butaca mirando una obra, sino que supone, precisamente, romper con la división entre mirar y actuar: “eso es lo que significa la palabra ‘emancipación’: el borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo” (2017, p. 25). Desde esta perspectiva, el espectador, lejos de ser una *tabula rasa*, “compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante” (p. 20). La tarea del espectador, siguiendo a Rancière, es semejante a la de un traductor que debe actuar como un intérprete, para así “apropiarse de la ‘historia’ y hacer de ella su propia historia” (p. 28). En este sentido el espectador forma parte de las “memorias performativas” (De la Puente, 2015) que se despliegan en cada acontecimiento escénico. De la Puente retoma la noción de *performance* de Diana Taylor (2011) y la condición performativa de los enunciados desarrollada por John Austin, y propone el concepto de “memorias performativas” para aludir a la puesta en acto de las memorias del pasado en el acontecimiento escénico. En sus palabras, “cada una de las obras que abordan el terrorismo de Estado constituye un acto específico de memoria escénica en relación al terrorismo de Estado y sus consecuencias” (De la Puente, 2019, p. 205). Nosotros retomamos este concepto debido al lugar central que este otorga, por un lado, al cuerpo como espacio de transmisión de las memorias y, por otro, al espectador como parte constitutiva de estas memorias performativas. Si bien todo acontecimiento teatral o performático precisa del espectador para constituirse como tal, las obras aquí analizadas exacerban la condición aurática propia del acontecimiento escénico, dada la centralidad que le otorgan al espectador, quien, inclusive, por momentos, deviene en *performer* de la obra. Estas obras apelan a un espectador emancipado, en la medida en que le exigen un esfuerzo de traducción, pero también presentan la particularidad que requieren que su cuerpo mismo se vea involucrado en el acontecimiento performático.



En el caso de *Cuarto Intermedio*, los espectadores no solo se ven involucrados en la escena de la audiencia antes relatada. Al final de la obra, Mónica y Félix, en el tono de humor que caracteriza a la *performance*, formulan una interrogante acerca de cómo van a ser recordados los juicios de lesa humanidad en el futuro. Esto, en definitiva, es una pregunta acerca de cómo va a ser recordado el terrorismo de Estado. Los *performers* retoman de Jacques Cousteau la idea de una cápsula en el tiempo y deciden grabar un mensaje para el futuro, dirigido a los protagonistas del mundo de ciencia ficción que imaginan, medio siglo después:

Mónica: Señores monos, es una grata sorpresa ver que tomaron el poder del planeta. Nosotros queremos ayudarlos, no queremos que les pase lo mismo que nos pasó. ¿cómo podemos evitar eso? [...]

Félix: Señores monos, el año 2076 los va a encontrar unidos o dominados. Es un año muy importante: se recuerdan 100 años del comienzo de la dictadura más triste y sangrienta que nos tocó vivir. Un año clave. Mónica: Los franceses, para conmemorar los 100 años de la revolución francesa, construyeron la Torre Eiffel. Los argentinos, para el centenario de la Revolución de Mayo, inauguraron el palacio de Tribunales y empezaron a construir la terminal de Retiro. Ustedes, ¿qué piensan hacer?

La escena continúa con recomendaciones dirigidas a los habitantes de un futuro distópico, pero la pregunta que enuncian está anclada en el presente y compete a la transmisión de la memoria. La pregunta enunciada hacia los monos del 2076 está dirigida a los espectadores de una sociedad que en gran medida parece desconocer la historia reciente, tal como lo demuestran las entrevistas que los *performers* realizaron en el espacio público. La advertencia dirigida a los espectadores es que conozcan su historia y se involucren en el presente. De allí deriva la insistencia en los juicios: estos están sucediendo en el presente, pero competen tanto a la historia reciente y al pasado, como al modo en el que ese pasado será juzgado en el *futuro* y el modo en que esa historia será recordada.

En el caso de *Antivisita*, desde que los espectadores llegan al lugar en donde transcurre la función, empiezan a ocupar el lugar de quien asiste a una visita guiada. Además, durante ese recorrido los espectadores participan activamente de una sesión de espiritismo guiada por Miguel Algranti, un antropólogo especialista en religiosidades alternativas que también integra la obra¹⁰. En esa escena presentan a Miguel como testigo de contexto, una figura muy usada en los juicios, que consiste en convocar a declarar a un experto en una materia. Miguel cuenta que fue convocado por Mariana y Laura para hacer una sesión de espiritismo a partir de algo que las *performers* contaron en una escena anterior. Esto transcurre en el Pañol, en una escena en la que exhiben fotografías de su álbum familiar y reponen parte de su genealogía. Allí cuentan que Rosita, la abuela de Mariana, les contó que Benjamín, el abuelo de Mariana, cuando estuvo enfermo “retomó la práctica del espiritismo”. Eso les provoca a las dos muchas preguntas sobre esa práctica: sobre cómo fue que María, la mamá de Benjamin, inició a sus hijos al espiritismo, y acerca de si Benjamín también inició o no a sus propios hijos en esa práctica:

10 Sobre la escena de sesión espiritista, ver Perez y Algranti (2024).

¿Cómo fue que María inició a sus hijos en el espiritismo? / ¿Compartían sesiones espiritistas en la casa de Boedo? / ¿Con qué espíritus trataban de comunicarse? / ¿Cuando Benjamín estaba enfermo, trataba de comunicarse con María? / ¿Mi abuelo Mario participó de esas últimas sesiones? / ¿Y mi mamá? ¿Benjamín llegó a iniciarla en el espiritismo, a escondidas de mi abuela? / Después de la muerte de Benjamín, ¿alguien habrá intentado comunicarse con María?

Todas estas interrogantes, que Mariana y Laura se formulan acerca de la práctica del espiritismo, son, en definitiva, interrogantes acerca de la transmisión generacional de la memoria: ¿Pasó ese conocimiento de una generación a otra? ¿Trataban de comunicarse con una generación antecesora? ¿Se volvió a transmitir ese conocimiento? ¿Por qué ese conocimiento no les fue transmitido a ellas?

Frente a estas inquietudes en torno a la práctica del espiritismo, convocan a Miguel, quien les propone a ellas y a los espectadores hacer un ejercicio en el que invita a todos a tomarse de las manos y cerrar los ojos, mientras él va guiando la práctica que tiene por objetivo disociar la conciencia¹¹. Esta escena ocurre inmediatamente después de la escena en la que Laura indica el lugar en el que la mamá de Mariana, su tía, dio a luz a su hijo. Como otras mujeres que parieron en la ESMA, Patricia Julia Roisinblit fue trasladada desde otro CCD —en su caso, desde la RIBA (Regional de Inteligencia Buenos Aires)— cuanto estaba embarazada de ocho meses. Aunque la escena protagonizada por Miguel retoma las interrogantes acerca del espiritismo planteadas en la escena en la que hablan de su árbol genealógico, algo de lo que sucede en la escena inmediatamente anterior resuena en esta.

Tanto *Cuarto Intermedio* como *Antivisita* incorporan al espectador como participante de la obra; lo contemplan como parte de la *performance*. En este sentido, hacemos alusión a las didascalias —las acotaciones que el autor de una obra añade a la dramaturgia para indicar las acciones que los actores y actrices deben realizar— dado que en ambas obras existe una consideración acerca del espectador¹². Aun cuando la referencia a los espectadores no forma parte de las didascalias de las obras —es decir, no especifican qué acción deben realizar— se espera una actitud activa de parte de ellos: se cuenta con que realicen ciertos movimientos; se espera que haya espectadores dispuestos a subir al escenario; se espera que cuando Mariana y Laura hagan algunas preguntas dirigidas al público, estos respondan; se espera que en la escena guiada por Miguel, se tomen las manos y sigan sus instrucciones. Pero, ¿qué significa esa participación del cuerpo de los espectadores en el marco de estas obras? Consideramos que esta incorporación tiene que ver con una búsqueda de que los espectadores se involucren en los *lugares de memoria* que las obras tematizan. Esta búsqueda responde a la inquietud por la transmisión de la memoria propia de las *performances*, lo que las diferencia de otras obras del mismo grupo que las preceden.

11 Esta búsqueda de disociación se repite a lo largo de la obra de diferentes maneras: por ejemplo, cuando se señala un espacio, pero se evoca otro, o cuando al final de la obra las *performers* escuchan una canción de Géminis, la banda de rock que tenía el papá de Mariana, e intentan distinguir el piano que marca la melodía del resto de la canción.

12 Las didascalias son un conjunto de enunciados que cumplen diferentes funciones en el texto dramático. Entre otras cosas, pueden indicar el contexto en el que transcurre una escena, las acciones que realizan los personajes o marcar formas de enunciación. Zucchi (2018) hace hincapié en la heterogeneidad de estos enunciados y distingue tres tipos de didascalias: las paratextuales, las generales y las particulares.

REFLEXIONES FINALES

En este trabajo inscribimos a *Cuarto Intermedio* y *Antivisita* dentro de las nuevas poéticas de representación y marcamos un contrapunto en ellas con respecto a las obras que las preceden. Postulamos que las obras aquí analizadas evocan *lugares de memoria*, en términos de Nora, relativos a un período de la historia argentina marcado por la revisión del pasado reciente en clave memorial: la reapertura de juicios y la “recuperación” de CCD. Sin embargo, sostuvimos que estas no evocan estos lugares como un gesto celebratorio de las políticas públicas que los posibilitaron, sino para sacarlos de allí. Los autores y *performers* llevan sus obras a diferentes centros culturales, teatros, sitios de memoria, archivos y congresos con el propósito de sacar a los *lugares de memoria* de sus sitios y devolverles la potencia de sentido que encierran. Este gesto se inscribe, además, en un contexto en el que tanto las políticas de memoria que los posibilitaron como esos *lugares* están siendo fuertemente cuestionados y atacados. Sacar a los *lugares* de esos espacios —de Comodoro Py y de uno de los edificios de la Ex ESMA— les permite dotarlos de nuevos sentidos y evitar que los mismos se cristalicen.

Las obras analizadas en este artículo fueron escritas casi dos décadas después de las primeras obras de la generación de “hijos críticos” y contienen una pregunta por la transmisión de la memoria que las diferencia de sus antecesoras. Esa pregunta no tiene que ver con cómo les fue legada su historia y la de sus padres, sino con cómo será transmitida la memoria a las generaciones venideras. En este artículo postulamos un vínculo entre esta pregunta por la transmisión de la memoria y el rol protagónico que cada obra le asigna a los espectadores. Sostuvimos que ese rol activo tiene que ver con la búsqueda de que los espectadores se involucren con los *lugares de memoria* que cada una de las obras evoca. En este sentido, analizamos el rol del espectador que cada una de las obras construye y postulamos que ambas apelan a un espectador emancipado, en términos de Rancière. Asimismo, retomamos la noción “memorias performativas” desarrollada por De la Puente para resaltar que los espectadores forman parte de la transmisión de las memorias que se despliegan en cada acontecimiento escénico. En efecto, los espectadores por momentos devienen en *performers* de la obra y es en ese sentido que proponemos usar el término *didascalias del espectador*, para hacer hincapié en la importancia que ambas obras le confieren a este en la transmisión de la memoria.



FICHAS TÉCNICO-ARTÍSTICA

CUARTO INTERMEDIO, GUÍA PRÁCTICA PARA AUDIENCIAS DE LESA HUMANIDAD

Autores

Mónica Zwaig y Félix Bruzzone

Actores

Félix Bruzzone, Mónica Zwaig

Dirección y video

Juan Schnitman

Operación técnica

Milo Schnitman

Producción

Mónica Zwaig

ANTIVISITA/FORMAS DE ENTRAR Y SALIR DE LA ESMA

Dramaturgia

Mariana Eva Perez

Performers

Mariana Eva Perez, Laura Kalauz, Miguel Algranti

Dirección

Laura Kalauz

Colaboración dramática

Miguel Algranti

Fotografías de la ESMA

Gustavo Kuhn

Música

Géminis



REFERENCIAS

- Arfuch, L. (2008). Arte, Memoria y Archivo. La autobiografía como (mal de) archivo. En *Crítica cultural entre política y poética*. Fondo de Cultura Económica.
- Blejmar, J., Mandolessi, M., & Perez, M. E. (Eds.). (2018). Introducción. En *El pasado inasequible*. Eudeba.
- Bruzzone, F. (10 de marzo de 2014). *Juicios x escritores: la insistencia de las voces*. Infojus Noticias. <http://www.infojusnoticias.gov.ar/especiales/juicios-x-escritores-la-insistencia-de-las-voces-54.html>
- Bruzzone, F., & Zwaig, M. (19 de abril de 2018). *El lado romántico de los juicios*. Anfibia. <https://www.revistaanfibia.com/lado-romantico-los-juicios/>
- Cornago, Ó. (2005). Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theatre Review*, 39(1), 5-28. <http://archivoarte.uclm.es/wp-content/uploads/2018/11/07-Cornago-Oscar-biodrama.pdf>
- De la Puente, M. I. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *AURA. Revista De Historia Y Teoría Del Arte*, 3, 84-102. <https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/aura/article/view/243>
- De la Puente, M. (2019). Las memorias del terrorismo de Estado en el teatro porteño alternativo. En A. Musitano (Comp.), *Actas IX Jornadas Nacionales y IV Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*. AINCRIT Ediciones.
- De la Puente, M. (2020). Cuarto Intermedio: Guía práctica para audiencias de lesa humanidad. Las memorias de la postdictadura como ejercicios humorísticos. En A. Cancellieri y M. A. Barchiesi (Eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria. Nuevos paradigmas, formas, enfoques en las post-dictaduras del Cono Sur* (pp. 115-130). Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.
- Dubatti, J. (2003). *El teatro como acontecimiento. Micropoéticas y estructuras conviviales en la escena de Buenos Aires (1983-2002)*. Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos.
- Krapp, F. (2023). *Cuarto intermedio: Cruces entre literatura, memoria y expansión*. *Revista Picadero*, (46), 63. <https://inteatro.ar/editorial/revista-picadero-n-46/#versiondigital>
- Lampasona, J., & Larralde Armas, F. (2021). El testimonio en el espacio: entre la escena judicial y la narrativa situada del horror. Un análisis de la muestra permanente en el Museo Sitio de Memoria ESMA. *Rubrica Contemporánea*, 10(20), 163-181. <https://doi.org/10.5565/rev/rubrica.241>
- Messina, L. (2019). Lugares y políticas de la memoria. Notas teórico-metodológicas a partir de la experiencia argentina. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, 13, 59-77. <https://doi.org/10.7203/KAM.13.12418>
- Nora, P. (2008). *Pierre Nora en Les lieux de la memoire*. (Trad. L. Masello). Ediciones Trilce.
- Perez, M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.

- Perez, M. E., & Lampasona, J. (2023). Infancias en la ESMA: nuevas voces y perspectivas a partir de ‘La Visita de las Cinco’ del Museo Sitio de Memoria. *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 10(20), 35–52. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.569>
- Perez, M. E., & Algranti, M. M. (2024). Performance, espectralidad y ritual: ANTIVISITA como dispositivo escénico para representar la ausencia radical. *Kamchatka. Revista De análisis Cultural*, 23, 189–215. <https://doi.org/10.7203/KAM.23.28284>
- Rancière, J. (2017). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Taylor, D. (1999). *El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política* [Entrada en blog]. Performancelogía. <http://performancelogia.blogspot.com/2007/08/el-espectculo-de-la-memoria-trauma.html>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y política. En D. Taylor & M. Fuentes (Comps.), *Estudios avanzados de performance*. Fondo de Cultura Económica.
- Zucchi, M. N. (2018). Una clasificación del discurso didascálico desde una perspectiva polifónica de la enunciación. *Letrônica*, 11(4), 452–464. <https://doi.org/10.15448/1984-4301.2018.4.31274>



CRISIS DEL ESPACIO TEATRAL EN LIMA A PARTIR DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO OCCIDENTAL

Carlos Mesta León

NOTA DE AUTOR

Carlos Mesta León 

Pontificia Universidad Católica del Perú

Correo electrónico: cmesta@pucp.edu.pe

Recibido: 13/04/2025

Aceptado: 11/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.008>

RESUMEN

En el presente trabajo se analiza la relación entre el espacio escénico y la arquitectura teatral a lo largo de la historia del teatro occidental, con énfasis en la crisis del espacio teatral en Lima, Perú. El objetivo es resaltar cómo la arquitectura teatral emerge de la interacción entre texto, actores y público. Para ello, se emplea una metodología basada en la revisión crítica de literatura relevante y en el análisis de casos significativos en la evolución del teatro. En el artículo se abordan conceptos clave, como la participación activa del público en el teatro griego antiguo y el enfoque de entretenimiento del teatro romano. Asimismo, se examinan momentos históricos que marcaron la evolución del espacio escénico, incluyendo la influencia de la Iglesia durante la Edad Media y el Renacimiento, que liberó al teatro de estas restricciones eclesíásticas. También se analizan las contribuciones de innovadores como Adolphe Appia y el movimiento Bauhaus, que promovieron la arquitectura teatral tridimensional y la fusión entre arte y arquitectura. Los hallazgos indican que, aunque la arquitectura teatral ha evolucionado, en Lima predominan espacios frontales que limitan la interacción. Se concluye que el hecho teatral requiere un espacio físico que permita una conexión dinámica entre actores, texto y público, y se sugiere que nuevas configuraciones arquitectónicas podrían transformar la experiencia teatral, de tal manera que se adapte a las demandas contemporáneas.

Palabras clave: Espacio escénico; Arquitectura teatral; Teatro contemporáneo; Lima; Trilogía generadora; Performance.

CRISE DO ESPAÇO TEATRAL EM LIMA A PARTIR DE UMA REVISÃO HISTÓRICA DO TEATRO OCCIDENTAL

RESUMO

Neste trabalho, analisa-se a relação entre o espaço cênico e a arquitetura teatral ao longo da história do teatro ocidental, com ênfase na crise do espaço teatral em Lima, Peru. O objetivo é ressaltar como a arquitetura teatral emerge da interação entre texto, atores e público. Para isso, utiliza-se uma metodologia baseada na revisão crítica da literatura relevante e na análise de casos significativos na evolução do teatro. No artigo abordam-se conceitos-chave, como a participação ativa do público no teatro grego antigo e a abordagem voltada para o entretenimento do teatro romano. Do mesmo modo, examinam-se momentos históricos que marcaram a evolução do espaço cênico, incluindo a influência da Igreja durante a Idade Média e o Renascimento, que liberou o teatro dessas restrições eclesíásticas. Também se analisam as contribuições de inovadores como Adolphe Appia e o movimento Bauhaus, que promoveram a arquitetura teatral tridimensional e a fusão entre arte e arquitetura. Os achados indicam que, embora a arquitetura teatral tenha evoluído, em Lima predominam espaços frontais que limitam a interação. Conclui-se que o ato teatral requer um espaço físico que permita uma conexão dinâmica entre atores, texto e público, e sugere-se que novas configurações arquitetônicas poderiam transformar a experiência teatral de modo a se adaptar às demandas contemporâneas.

Palavras-chave: Espaço cênico; Arquitetura teatral; Teatro contemporâneo; Lima; Trilogia geradora; Performance.

CRISIS OF THEATRICAL SPACE IN LIMA BASED ON A HISTORICAL REVIEW OF WESTERN THEATER

ABSTRACT

In the present work, the relationship between stage space and theatrical architecture throughout the history of Western theater is analyzed, with emphasis on the crisis of theatrical space in Lima, Peru. The objective is to highlight how theatrical architecture emerges from the interaction between text, actors, and audience. For this purpose, a methodology based on a critical review of relevant literature and the analysis of significant cases in the evolution of theater is employed. The article addresses key concepts, such as the active participation of the audience in ancient Greek theater and the entertainment-oriented approach of Roman theater. Likewise, historical moments that marked the evolution of scenic space are examined, including the influence of the Church during the Middle Ages and the Renaissance, which freed theater from ecclesiastical constraints. The contributions of innovators such as Adolphe Appia and the Bauhaus movement are also analyzed, as they promoted three-dimensional theatrical architecture and the fusion of art and architecture. The findings indicate that, although theatrical architecture has evolved, frontal spaces predominate in Lima, limiting interaction. It is concluded that the theatrical act requires a physical space that allows for a dynamic connection between actors, text, and audience, and it is suggested that new architectural configurations could transform the theatrical experience in such a way that it adapts to contemporary demands.

Keywords: Stage space; Theatrical architecture; Contemporary theater; Lima; Generating trilogy; Performance.



CRISIS DEL ESPACIO TEATRAL¹ EN LIMA A PARTIR DE UNA REVISIÓN HISTÓRICA DEL TEATRO OCCIDENTAL

HITOS DE LA ARQUITECTURA TEATRAL

Hitos como la arquitectura teatral de la antigua Grecia y el teatro a la italiana mostraron que “la arquitectura es una tecnología (...) que construye el paisaje social” (Ayán Vila, 2003, p. 17). Estas arquitecturas se estructuraron en función de los espacios escénicos interiores, generados a su vez por la interacción entre texto, actor y público. Sin embargo, la construcción y expansión de lugares teatrales² con la configuración de teatro a la italiana se repitió durante varios siglos, hasta discontinuar su relación original con lo artístico y lo social.

En Lima existen muy pocos teatros que no sean convencionalmente frontales (a la italiana). Parece necesario que nuevas configuraciones arquitectónicas teatrales vuelvan a gestarse a partir de las *performances* artísticas³ generadoras de espacialidad escénica para construir paisajes sociales actuales con arquitecturas originales que tengan presencia urbana. Con relación a las *performances* artísticas, Féral (2016-2017, 29- 31), indica que, siguiendo a Schechner, estas implican las siguientes tres operaciones:

1. Ser (*being*). Llevar a cabo un comportamiento (*to behave*).
2. Hacer (*do*). Accionar a partir de lo real/material en el mundo: “desde los cuarks hasta los seres humanos”.
3. “*Showing doing*” o mostrar haciendo, relacionado con la naturaleza de nuestra especie que implica convertirse en espectáculo, exhibir/se.

Las tres operaciones, describen acciones que todos los artistas reconocemos en nuestro proceso de creación, y que se encuentran en toda *performance*, separados o combinados, nunca excluyéndose mutuamente. En muchas ocasiones, interactúan entre sí en el proceso escénico.

A continuación, analizo una serie de características de los hitos más representativos de la arquitectura teatral occidental con el objetivo de establecer la relación intrínseca entre arquitectura y espacio escénico. Es decir, la forma en que el movimiento humano crea espacio escénico —lo que equivale a escenografía o escritura en escena—, y cómo este, a su vez, define la arquitectura teatral.

EL TEATRO DE LA GRECIA ANTIGUA

El teatro de la antigua Grecia fue el primer gran hito de la arquitectura teatral occidental, desde el siglo V hasta el siglo II a. C., como señalan Leacroft y Leacroft (1984).

1 Es el interior del lugar teatral, la zona dedicada a la representación (sala y escenario) (Pavis, 1996/1998, p. 175).

2 Un lugar teatral es un edificio dedicado al espectáculo teatral en su globalidad (sala, escenario y ambientes complementarios) o un territorio o espacio utilizado para el espectáculo en su totalidad (ruinas, un estadio, una casa, etcétera) (Pavis, 1996/1998, p. 276).

3 Mencionado en (Mesta León, 2021, p. 24).

Podemos observar que esta arquitectura teatral era, a la vez, una escritura en escena; es decir, un espacio escénico o escenografía que no solo ayudaba al público a entender la historia representada, sino también a implicarse en ella. Asimismo, esta arquitectura teatral, que constituye la imagen o reflejo de la vida social y política griega, tenía resonancia en su entorno urbano; representaba uno de los edificios que contribuía al desarrollo de la conciencia del ciudadano. El núcleo espacio escénico se proyectaba, así, con trascendencia urbana.

Como es sabido, el antiguo teatro griego estaba formado fundamentalmente por dos volúmenes: la *skené*⁴ y el *koílon*⁵. La *orchestra* era el espacio circular que articulaba ambos volúmenes. La *skené* tenía tres puertas centrales, a través de las cuales los actores salían a la zona del *proskénion*⁶. La convención era que por la puerta central aparecían los personajes protagónicos, por la derecha los ciudadanos y por la izquierda los extranjeros. Este uso evidenció una arquitectura estructurada en función de un espacio escénico necesario, generado, a su vez, por la interacción entre texto, actor y público.

El *párodos*⁷ también cumplía una función significativa como elemento articulador entre la *skené* y el *koílon*. Por el *párodos* occidental se salía hacia el mar o el campo, y por el oriental, a la Acrópolis.

En relación con la *orchestra*:

También pudieron compaginar el espacio mítico y el geométrico, el círculo y el cuadrado de la *orchestra*, con un significado ancestral que los remitía a la pareja de dioses Hestia-Hermes y, con ellos, a antiquísimas ideas sobre la vida percibida como movimiento y permanencia y como un perpetuo círculo de renovación, de nacimiento y de muerte (Roche Cárcel, 2000, pp. 416-417).

La configuración del *koílon* en graderías, aprovechando la pendiente del terreno, respondía a consideraciones más complejas que las meramente pautas técnicas. ¿Por qué los griegos construían sobre pendientes? Por un lado, está el respeto de los arquitectos griegos por la topografía del terreno y su preferencia por volúmenes horizontales antes que verticales. Por otro lado, como señala Roche Cárcel, esta práctica respondía a una meditada concepción de ese lugar como un símbolo sagrado de la divinidad; a saber: “el Olimpo o territorio de Zeus y de los dioses olímpicos; el Monte Ida, gruta de Zeus (...) o territorio de Dioniso; el Parnaso por donde vaga Bromio, una encarnación de Dioniso, o donde se desarrollan las orgías” (2000, p. 241).

Por otro lado, los *periaktos*, elementos volumétricos con forma de prisma triangular que rotaban sobre un eje, se ubicaban a ambos lados de la *skené* o también entre las puertas de esta. En cada una de las caras de este prisma se dibujaban los espacios a los que se quería aludir en la representación escénica. Estos elementos arquitectónico-teatrales respondían a la forma de mirar de los espectadores; lo pictórico bidimensional, sin perspectiva, era la forma habitual de representar la realidad.

4 Antigua escena o escenario.

5 Zona del público, posteriormente llamada *théatron*.

6 Parte frontal de la *skené* que limitaba con la orquesta.

7 Entrada lateral para actores y coro hacia el escenario.

También destaca la coherencia entre los volúmenes de la arquitectura teatral y el lugar seleccionado para su edificación. El teatro griego estaba situado en el límite entre la ciudad y la zona rural, lo que tiene un gran sentido de coherencia. Hacia un lado del teatro se encontraba la *polis*⁸, y hacia el otro, el bosque. La *polis* significaba la represión, los límites, mientras que lo rural acogía la catarsis, la liberación:

En el caso de Grecia, la situación específica del edificio, construido al exterior de la ciudad, traduce precisamente una actitud de alejamiento de los problemas de la misma y ello posiblemente ayude a explicar que, en ese gran momento que representa el teatro griego, hubiera una conjunción entre drama —texto— y escenario —teatro— (Roche Cárcel, 2000, p. 134).

Finalmente, como menciona Ruck (como se citó en Roche Cárcel, 2000, p. 229), el teatro, abierto al cielo y sin techar, configuraba un espacio exterior más que interior. En ese sentido, planteaba un lugar con registro del sol y de las estrellas vinculado a la vida agraria y adecuado para la comprensión y el conocimiento:

Podría obedecer al hecho de que los griegos creían que el espectáculo que allí se representaba era para la contemplación tanto de los hombres como de los dioses; en este último caso, se facilitaría la visualización de las obras por parte de la divinidad (Roche Cárcel, 2000, p. 242).

A través de lo expuesto se observa que la consolidación del antiguo teatro griego se inició con la movilidad inicial de los participantes hasta ubicarse en un lugar teatral fijo pero dinámico. Su evolución arquitectónica no solo respondió a una programación o listado de necesidades, sino que fue una forma arquitectural imbricada con un cúmulo de significados dramáticos, sociales y trascendentes. La evolución de esta arquitectura teatral constituye un referente de coherencia entre movimiento, espacio y arquitectura en la cultura teatral occidental hasta la actualidad.

TEATRO ROMANO

Después de la hegemonía del teatro de la antigua Grecia, el Imperio romano contribuyó a la cultura occidental al convertir el teatro en una sola unidad arquitectónica urbana, gracias al uso de los arcos superpuestos que conseguían elevar el extremo posterior de la *cavea* —antes llamada *koílon*— sobre el terreno plano de la ciudad. No obstante, se siguieron construyendo teatros en zonas rurales con pendiente.

Los volúmenes y espacios en el teatro romano se alteraron, empezando a dejar atrás la intención griega de que el espacio escénico funcionase como la grafía espacial de un texto literario que, al mismo tiempo, fuese una arquitectura teatral con resonancia urbana.

La *skéné* mantuvo las tres puertas, aunque ya sin significado dramático. La *orchestra* y la *cavea* se redujeron por requerimientos técnicos, y los *párodos* dejaron de ser pórticos con orientación implícita para convertirse solo en ingresos sobre los cuales se ubicaban los

8 Ciudad-Estado de la antigua Grecia.

magistrados para tener mejor visibilidad de las representaciones. Además, el lugar teatral empezó a perder su vínculo con el exterior debido a que incorporaron un sistema de semi-techado retráctil.

A diferencia del teatro griego, orientado a la formación ciudadana, el teatro romano tuvo como propósito principal mantener entretenida a la población, valiéndose en gran medida de la comedia. Un buen número de los registros se han conservado en las comedias de Plauto (254-184 a. C.), comediógrafo romano cuyas obras fueron escritas de forma “franca, socarrona, paródica y con una sola finalidad: hacer reír, sin gran aparato moral” (López Gregoris, 2006, p. 113).

Sin embargo, en esta nueva relación entre público y representación aparece un rasgo particular: en determinados momentos, el actor se relacionaba directamente con el público. Como menciona López Gregoris (2006), esto originó la ruptura de la “cuarta pared”, haciendo notar al público un cambio en la forma tradicional de hacer comedias (p. 121).

Esto lo podemos ver en este pasaje de uno de los textos de Plauto seleccionados por López Gregoris:

{Adv. } *Omnia istaec scimus iam nos, si hi spectatores sciant; I horunc hic nunc causa haec agitur spectatorum fabula: I hos te satius est docere, ut, quando agas, quid agas sciant (...)* (Poen. 550-554) “Testigos: Nosotros sí lo conocemos, pero falta por saber si lo conocen estos espectadores; por ellos se representa aquí y ahora está comedia: más vale que los instruyas a ellos para que sepan qué estás representando cuando actúes. (...)” (López Gregoris, 2006, p. 121).

Como señala López Gregoris (2006), en la historia del teatro, esta característica —la cuarta pared— llegó a convertirse en una clave para distinguir si una comedia representada pertenecía al género culto o al subgénero popular de la bufonería; sin embargo, en las últimas décadas se ha considerado “un rasgo del teatro llamado vanguardista” (p. 122).

Parece ser que, a partir del teatro romano, el aspecto exclusivamente formal o significativo del lugar teatral empezó a tener más peso que su significado. Es decir, se priorizó la forma y la función por encima de la arquitectura del significado. Esta orientación coincide con los tres principios señalados por Vitruvio⁹ (nacido entre el 80 y el 70 a. C. y fallecido en el 15 a. C.) como fundamento de toda arquitectura: *firmitas* (solidez), *utilitas* (utilidad), *venustas* (belleza).

Es así que esta estructura teatral romana —antecedente del teatro a la italiana, vigente hasta la actualidad— se consolida como una arquitectura en la que la tríada actor, obra y público —generadora de espacialidad teatral— no llega a incidir plenamente. Todo movimiento escénico se ve acotado por la misma estructura romana, que prioriza la función sobre la significación. Sin embargo, la contribución fundamental del Imperio romano fue hacer del antiguo teatro griego una sola unidad arquitectónica urbana, lo que permitió la permanencia del edificio teatral en la ciudad hasta la actualidad.

9 Ingeniero y arquitecto romano. El texto que escribió y al que se hace alusión es *Los diez libros de arquitectura*.

TEATRO MEDIEVAL

Durante el Medioevo, que transcurre entre el 476 d. C. y el 1453 d. C., los edificios teatrales romanos cayeron en desuso. El pensamiento católico, hegemónico durante ese período, sostenía que, en esta vida terrenal, la risa, el entretenimiento y la comedia no le pertenecían al ser humano, que ha venido más bien a sufrir:

La risa ha sido enviada a la tierra por el diablo y se aparece a los hombres con la máscara de la alegría, éstos la reciben con agrado. Pero, más tarde, la risa se quita la alegre máscara y comienza a reflexionar sobre el mundo y los hombres con la crueldad de la sátira. (Bajtin, 1990, p. 35).

Así, los teatros romanos dedicados al entretenimiento dejaron de usarse y su desarrollo se detuvo. Sin embargo, la Iglesia católica decidió emplear las herramientas de escenificación del teatro con fines de adoctrinamiento.

En ese sentido, Leacroft y Leacroft (1984) refieren que la gran contribución de la Iglesia católica, al llevar sus eventos adoctrinadores —como la Pasión de Cristo y los autos sacramentales— a los atrios de las iglesias y a las plazas públicas, consistió en acercarse al público al que querían llegar y en hacerlo partícipe directo de estas celebraciones (p. 69).

Por otro lado, la Iglesia, haciéndose en ocasiones “la vista gorda”, permitió desarrollo paralelo en la cultura de las ciudades de la comedia del arte, los cómicos ambulantes y los trovadores, quienes relataban historias cotidianas con un tono burlesco y socarrón. En los carnavales, según Bajtin (1990), “la fiesta se convertía en esta circunstancia en la forma que adoptaba la segunda vida del pueblo, que temporalmente penetraba en el reino utópico de la universalidad, de la libertad, de la igualdad y de la abundancia” (p. 11).

Mientras el desarrollo de la arquitectura teatral en Occidente se estancó durante casi mil años, es de interés de este artículo señalar que las situaciones mencionadas generaron un tipo de espacialidad teatral relacionada, durante muchos años, a lo itinerante, ya no permanente ni estable, sino más bien móvil y temporal. Esto revela el éxito de este tipo de espacialidad para la cohesión de comunidades durante el Medioevo. Dicha itinerancia se revalorizó en las rupturas teatrales occidentales de los años sesenta, cuando se planteó la necesidad de que el teatro no fuera un elemento estático, sino que contara con una arquitectura flexible que le permitiera precisamente esa movilidad, como se verá más adelante.

TEATRO A LA ITALIANA

El poder de la Iglesia católica, asociado a la realeza y a la aristocracia, dejó de ser hegemónico. Surgió una nueva clase económica de empresarios. El teatro renacentista se liberó de los dramas litúrgicos y de los espacios eclesiásticos. La comedia del arte y los grupos dedicados al entretenimiento empezaron a concentrarse en espacios interiores, donde podían controlar mejor la afluencia y obtener mayores ingresos. La arquitectura teatral romana retomó así su desarrollo.

A principios del siglo XVI, la profesión de quienes se ganaban la vida actuando se generalizó y pasó de ser una actividad predominantemente individual a convertirse en un que-hacer colectivo. La primera escritura notarial conocida que registra el establecimiento de una “empresa fraternal” data de 1545: un grupo de actores celebró un contrato social y se comprometió a actuar juntos durante un período más bien prolongado, en lugares no fijos y, naturalmente, con fines de lucro (Ferrone, 1997, p. 9).

Los autores Leacroft y Leacroft (1984) señalan que el Teatro Olímpico de Vicenza, en Italia (1585), mantenía todavía tres o cinco puertas abiertas al público, pero con una construcción escenográfica detrás de cada una, hecha en perspectiva a partir de los escritos de Tito Maccio Plauto y Publio Terencio¹⁰. Estos autores romanos indicaban que la tragedia debía diseñarse con columnas y calles; la comedia, con balcones; y la sátira, en bosques. El gran cambio, sin embargo, ocurrió con el Teatro Farnese de Parma, en Italia (1618), donde las famosas tres puertas griegas se transformaron en una sola embocadura que permitió al público observar una zona, antes privada, que le era vetada. El escenario se abrió en toda su profundidad a la mirada del espectador. En palabras de Edward Hall, en *La dimensión oculta*, la historia de la humanidad es la historia de la evolución de la mirada del hombre.

La amplia y solitaria embocadura¹¹ es el último gran cambio estructural de la arquitectura teatral occidental, pues separó de forma notoria y definitiva al público de los actores, al mundo cotidiano del extracotidiano.

El nuevo escenario incorporó ambientes complementarios de apoyo, como son el foso en el subsuelo, los hombros a los laterales y el telar sobre la embocadura, generalmente de una altura y media de esta, provisto de todo tipo de artefactos. Todos estos nuevos espacios y tecnologías estuvieron al servicio de la propia escena. A partir de este momento se configuró el gran teatro de la ilusión: el teatro a la italiana.

Otro cambio significativo se produjo en la antigua *cavea* romana. Las graderías sufrieron un cambio dramático: se dispusieron palcos y galerías superpuestos de forma vertical, reflejo de la alta significación de la estratificación de la sociedad del momento. Quienes tenían las mejores ubicaciones en los palcos pagaban más, mientras que quienes se situaban más arriba pagaban menos. Los actores perdieron la *orchestra*, que fue ocupada por espectadores de pago. El rito griego se transformó en el objeto comercial que fue orientando el desarrollo de la estructura del teatro a la italiana. Un cambio clave en su configuración fue la forma de herradura de toda la zona destinada al público; es decir, en el teatro, la sociedad también podía observarse a sí misma para, luego, evadir en conjunto una realidad a través de la ilusión del exclusivo entretenimiento. Sin embargo, la ubicación de los teatros en la ciudad llegó a considerarse importante.

No fue hasta el período barroco que algo parecido a la visión clásica volvió a aparecer en la ubicación de los teatros dentro de un diseño urbano (...). El arquitecto “ha sido el intérprete y el historiador de la

10 Comediógrafo romano (185-159 a. C.).

11 Única y amplia abertura del escenario que lo conecta espacialmente con el público.

humanidad”, porque los elementos arquitectónicos dominantes de cada sociedad han revelado el enfoque y los valores de esa sociedad¹². (Carlson, 1989, p. 81)

Así, la configuración arquitectónica de teatro a la italiana se exportó a Europa y luego a otras regiones. En España y en sus colonias derivó en el corral de comedias¹³, que inicialmente conservó las puertas centrales de la escena y restringió los efectos de ilusión, privilegiando, más bien, la evocación.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, el teatro a la italiana alcanzó uno de sus momentos climáticos en cuanto al desarrollo de la maquinaria para la ilusión. Lo particular fue que toda variante estructural se produjo dentro de la caja óptica del escenario para mejorar las condiciones de los efectos de ilusión. La arquitectura teatral a la italiana mantuvo la separación entre actores y público, entre el mundo de la ficción y el mundo real.

De este modo, el espacio escénico dejó de ser arquitectura teatral, como en la antigua Grecia. El teatro a la italiana se definió como un lugar estático, con una estructura al servicio de la ilusión antes que de cualquier otro uso. Esta arquitectura perduró durante muchos años, aunque también acogió otros usos diferentes a la ilusión. Fue un lugar no solo para espectáculos, sino también para el teatro de arte, que promovía evocación, revelación y cuestionamiento de la realidad. Lo paradójico es que estos otros usos artísticos se desarrollaron dentro de una arquitectura teatral estructurada para mantener el *establishment* social, más que para el cuestionamiento de las relaciones humanas y sociopolíticas, como fueron las rupturas teatrales desde fines del siglo XIX hasta la actualidad.

Además, en el teatro a la italiana, la mencionada tríada generadora de espacialidad teatral se restringe al escenario, es decir, solo al espacio escénico, sin posibilidad de extenderse a todo el lugar teatral o a la arquitectura teatral en su conjunto.

Este tratamiento de la ilusión se saturó hasta la aparición de ciertas ideas disconformes hacia fines del siglo XIX e inicios del XX.

RENOVADORES DEL ESPACIO ESCÉNICO

Ciertos conceptos renovadores del espacio teatral los formularon Adolphe Appia, la Bauhaus y Antonin Artaud (Copeau & Appia, 1970). Appia (1862-1928), músico y pintor, partió de la disconformidad y rechazó la falsedad del teatro de la ilusión y de los telones pintados bidimensionales. Postulaba la utilización de elementos tridimensionales potenciados por la luz, capaces de generar evocación más que ilusión.

Por su parte, la escuela de la Bauhaus¹⁴ (1919-1933) planteó la exploración y renovación de la arquitectura, el diseño, la artesanía y el arte. En relación con el teatro, el director alemán Edwin Piscator (1893-1966) encomendó al fundador y director de la Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969), el proyecto del famoso Teatro Total. La arquitectura de este teatro le otorgaba a

12 Traducción propia.

13 Versión del teatro a la italiana en España, desarrollada inicialmente en los conventillos o vecindades populares.

14 Fue una escuela en Alemania de artesanía, diseño, arte y arquitectura que exploró en lo metartístico de las artes mencionadas.

su director todas las posibilidades escénicas conocidas hasta entonces: el anfiteatro griego, la arena de circo, el teatro frontal a la italiana y pantallas cinematográficas en todo el perímetro del espacio teatral. En otras palabras, se buscaba una arquitectura teatral que volviera a imbricarse con el espacio escénico, constituyendo un volumen arquitectónico con relevancia urbana.

En tanto, la gran contribución de Antonin Artaud (1896-1948) fue el concepto de teatro de la crueldad, desarrollado en su libro *El Teatro y su doble* (1938). Allí propone un lugar teatral envolvente, expuesto, donde el gesto sea un elemento evocador y no meramente ilustrativo. Además, plantea dismantelar la caja óptica para reemplazarla por un núcleo espacial circular, al mismo nivel y rodeado por el público. Es pertinente mencionar que la configuración circular a la que aluden algunos de sus postulados tiene sus antecedentes en el círculo tribal, en el anfiteatro romano y en la arena de circo. Con esto, el espacio escénico se enfoca en la verosimilitud o verdad del mundo imaginado de la escena.

El sueño (...) de un teatro en el que no se hace distinción entre actor y espectador ha inspirado un segmento importante de la experimentación del siglo XX y ha llevado al abandono frecuente de la confrontación espacial, escenario/audiencia, de larga data¹⁵. (Carlson, 1989, pp. 129-130)

Estas corrientes vanguardistas se expandieron por Latinoamérica y, en especial, en el Perú hacia la década de los sesenta, a través de los denominados teatros de grupo. Según Santistevan (2020), este concepto “no alude a un grupo de personas reunidas alrededor del teatro sino a un teatro debido al grupo” (p. 83). Se trataba de agrupaciones que priorizaban el proceso de creación escénica con un interés no solo artístico, sino también político y social.

Este movimiento teatral renovador, imbricado con teatralidades precolombinas, produjo un cambio definitivo en las espacialidades escénicas, aunque solo generó transformaciones aisladas en las arquitecturas teatrales resultantes. Por ejemplo, la dinámica escénica de grupos como Yuyachkani y La Tarumba determinó pautas de diseño para una arquitectura teatral propia, particular, grupal y significativa. El primer grupo mencionado construyó un gran espacio vacío con graderías móviles, mientras que el segundo transitó del circo de cámara o circo-teatro a la carpa circense. Sin embargo, este fenómeno solo se dio en unos pocos grupos que, además, consiguieron un considerable financiamiento o ingresos económicos gracias a su prestigio artístico.

Los datos fácticos revelan que no proliferaron las nuevas arquitecturas y que la concreción de arquitecturas teatrales no convencionales se limitó a los teatros de grupo que alcanzaron cierta estabilidad en sus lugares teatrales estables, más que a propuestas temporales. A continuación, presento la Tabla 1, en la que se evidencia esta afirmación.

15 Traducción propia.

TABLA 1

Teatros de grupo

Nombre	Año de Inicio de Actividades	Lugar Temporal*	Lugar Estable**	En actividad
Los Grillos	1963		X	No
Yego	1963	X		No
Teatro de Cámara	1982	X		No
Teatro del Sol	1979	X		No
Comunidad de Lima	1976	X		No
Raíces	1982	X		No
Setiembre	1979	X		No
Magia	1983		X	No
Centro de Comunicaciones de Villa El Salvador (actual Vichama)	1983		X	Sí
Cuatro Tablas	1971		X	Sí
Yuyachkani	1971		X	Sí
Telba	1969	X		No
Quinta Rueda	1978	X		No
Ensayo	1983	X		No
Íntegro	1984	X		Sí

Nosotros	1975		X	No
Abeja	1971	X		No
Colorín Colorado	1979	X		No
Alondra	1981	X		No
Maguey	1982		X	Sí
La Tarumba	1983		X	Sí

Nota. Adaptado de *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* (pp. 99-100), por C. G. Mesta León, 2021, Pontificia Universidad Católica del Perú.

* Lugar temporal: lugar alquilado o propio, pero en el que tuvieron limitaciones para su adaptación y transformación.

** Lugar estable: lugar propio o alquilado, pero en el que no tuvieron limitaciones para su adaptación y transformación.

En los siguientes párrafos analizo las características de lugares teatrales limeños representativos con el objetivo de establecer la conexión con la influencia histórica y el estado actual de la arquitectura teatral en esta ciudad.

ARQUITECTURA TEATRAL EN LIMA, PERÚ

En registros de la Municipalidad de Lima se señala que en 1599 empezó a funcionar un corral de comedias en el terreno donde actualmente se ubica el Teatro Segura, aunque sin mayor influencia volumétrica urbana. Años más tarde, en 1615, se construyó el edificio que sería reconocido como el Teatro Segura, de configuración netamente a la italiana. Este espacio sufrió varias modificaciones: primero, a raíz del terremoto de 1746, y, luego, debido a un incendio en 1883. Su denominación también fue cambiando: comenzó como Corral de Comedias, pasó a llamarse Teatro Principal, más tarde Teatro Municipal y, finalmente, en 1929, Teatro Manuel Ascencio Segura (Mesta León, 2021, p. 93).

En 1915 se inició la construcción del Teatro Forero, nombre que tuvo este teatro por su dueño y constructor, el empresario Manuel Forero. Se inauguró el 20 de julio de 1920 con capacidad para 2000 personas. Estaba configurado a la italiana y era de estilo renacentista. Posteriormente, en 1929 pasó a ser administrado por la Municipalidad de Lima y se convirtió en el teatro municipal de la ciudad (Mesta León, 2021, p. 95).

De ahí en adelante, en Lima se construyeron pocos teatros de configuración netamente a la italiana. Durante el siglo xx, lo que predominó fue la adaptación de casonas coloniales para su uso como casas culturales que contenían un teatrín, como el caso de la Asociación de Artistas Aficionados, inaugurada en 1938. En paralelo, se optó con frecuencia por la adecuación de auditorios para usarlos como teatros (Mesta León, p. 96).

Para tener un panorama actualizado y descriptivo, en la Tabla 2 presenté una lista de teatros importantes y en actividad distribuidos en la ciudad de Lima. En este contexto, conviene precisar que estoy considerando como auditorio al espacio donde los espectadores se sitúan de manera frontal al escenario, el cual a su vez, no tiene espacios complementarios como foso, hombros, telar, almacenes o talleres de escenografía.

TABLA 2

Teatros y auditorios en Lima

Nombre	Tipo de espacio teatral	Disposición del público	Año de fin de construcción
Auditorio AFP Integra del MALI	Auditorio	Platea/mezanine	1986
Auditorio Alianza Francesa de Miraflores	Auditorio	Gradería	1926-1951
Auditorio del Centro Cultural de España	Auditorio	Platea	1996
Auditorio CC Ricardo Palma	Auditorio	Gradería	1993
Auditorio Centro Cultural San Marcos (CCSM)	Auditorio	Gradería	1946
Auditorio Colegio San Agustín	Auditorio	Gradería en platea y mezanine	2001
Auditorio Goethe-Institut	Auditorio	Platea	2011
Auditorio Gran Parque de Lima	Anfiteatro	Gradería	2000

Auditorio ICPNA Lima	Auditorio	Platea	1960
Auditorio ICPNA Miraflores	Auditorio polivalente, arena	Gradería desarmable	1984
Auditorio Los Inkas (Museo de la Nación)	Auditorio	Platea/mezanine	1970-1971
Teatro Auditorio Miraflores	Auditorio	Gradería	1977
Auditorio (Universidad de Lima)	Auditorio	Platea/mezanine	1960
Centro Cultural de la Universidad de Lima	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería en platea y mezanine	2016
Circo Teatro La Tarumba	Arena o circular	Gradería frontal y lateral	1992
Gran Teatro Nacional	A la italiana de lira	Platea, palcos y galerías	2011
Sala Alcedo	Auditorio	Platea	1962
Teatro Británico	Teatro con ciertas características de corral de comedias español	Platea/mezanine	1921
Teatro Canout	A la italiana incompleto	Platea/mezanine	1954
Teatro Centro Cultural de la Católica	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	1994
Teatro Cuatro Tablas	Arena	Platea	1986-1987

Teatro de la Universidad Nacional de Ingeniería (UNI)	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1995
Teatro Dunbar Temple - Universidad Nacional Mayor de San Marcos (UNMSM)	Auditorio	Gradería	1999
Teatro Felipe Pardo y Aliaga	Auditorio	Platea/mezanine	1956
Teatro Julieta (antes cine)	Auditorio	Gradería	1979
Teatro La Plaza	Auditorio con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	2003
Teatro Marsano	A la italiana	Platea/mezanine	1941
Teatro Mocha Graña	Teatrín con ciertas características de teatro a la italiana	Gradería	1990-1993
Teatro Municipal del Callao Alejandro Granda	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1860-2002
Teatro Municipal de Lima (primero Teatro Forero)	A la italiana clásico	Platea, palcos y galerías	1920
Teatro Peruano Japonés	Escenario a la italiana moderno y sala semicircular	Platea/mezanine	1993
Teatro Ricardo Blume (Aranwa)	Circular o arena	Gradería	2012

Teatro Ricardo Roca Rey (Asociación de Artistas Aficionados)	Teatrín con ciertas características de teatro a la italiana	Platea	1938
Teatro Sebastián Salazar Bondy (antes La Cabaña)	A la italiana clásico	Platea/mezanine	1939
Teatro Segura	A la italiana clásico	Platea, palcos y galerías	1615-1746-1883-1929*
Teatro Yuyachkani	Arena	Gradería frontal desarmable	1989
ZUM Universidad de Lima	Auditorio polivalente	Platea y gradería desarmables	1998

Nota. Adaptado de *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* (pp. 97-98), por C. G. Mesta León, 2021, Pontificia Universidad Católica del Perú.

*1615 fue el año de la primera construcción; en 1746, pasó por una modificación debido a un terremoto; en 1883, otra etapa de modificaciones por terremoto; finalmente, en 1929 fue la última remodelación significativa.

En la Tabla 2 se distinguen siete formas de espacialidad teatral desarrolladas a lo largo de varios años:

1. Lugares teatrales contruidos con la configuración convencional de teatros a la italiana.
2. Auditorios usados para teatro.
3. Auditorios adaptados como teatro a la italiana.
4. Casonas u otros lugares adaptados como teatros a la italiana.
5. Casonas u otros lugares adaptados como espacios teatrales no convencionales.
6. Auditorios polivalentes.
7. Lugares teatrales no convencionales, coherentes con la performance de sus integrantes.

Inferimos, entonces, que la construcción de teatros ha sido escasa; lo que predominó fueron las remodelaciones. En ambos casos —con excepción de los auditorios—, el modelo fue el teatro a la italiana.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA Y REFERENTES

Como hemos revisado, cuando ha existido una arquitectura teatral relevante y representativa de un momento histórico y social, esta ha estado imbricada con el espacio escénico respectivo. Dicho de otro modo, la escritura en escena o espacio escénico se configuraba al

mismo tiempo como arquitectura teatral. En otras palabras, el espacio escénico o escenografía, producto del movimiento de los actores y de los planos y volúmenes, se expandía hasta envolver la totalidad del lugar teatral. Es así que el rito, el adoctrinamiento y la evocación resonaron en una arquitectura teatral original, mientras que el entretenimiento y la ilusión se desarrollaron en lugares estáticos, repetitivos, estratificados, urbanos y comerciales.

Sin embargo, con el auge y la posterior saturación del teatro a la italiana, la caja óptica de la ilusión (escenario, foso, telar y hombros) concentró los desarrollos tecnológicos, válidos aunque restrictivos al ámbito del escenario, mientras que el resto de la arquitectura teatral quedó al servicio pasivo de la caja escénica. Una arquitectura teatral, en cambio, debería validar su expresión en la coherencia entre “época, texto dramático, estilo de interpretación y espacio escénico” (Mesta León, 2021, p. 92).

Ahora bien, lo que sostengo es que posibles arquitecturas teatrales contemporáneas deberían originarse en las *performances* de los artistas escénicos cuyos movimientos generen pautas de diseño para lo que hoy se ha tendido a llamar arquitectura performativa¹⁶. En relación con el concepto de *performance* y arquitectura, un caso relevante es el que trata Beth Weinstein en su artículo *Flamand and his architectural entourage*. Este artículo aborda la colaboración del coreógrafo Frédéric Flamand con prácticas arquitectónicas y de diseño. Flamand y sus bailarines “ofrecieron a los arquitectos un laboratorio para la exploración intensiva y enfocada del espacio en relación con el cuerpo, el tiempo y la percepción” (Weinstein, 2008, p. 25). El material de trabajo eran los cuerpos en movimiento, que generaban imágenes deliberadamente observadas en busca de patrones rítmicos, niveles y direcciones espaciales, de los cuales tanto bailarines como arquitectos obtenían insumos para la transformación y armonía de sus creaciones.

Por otro lado, los trabajos de la arquitecta Beth Weinstein, expuestos en *Performing architectures: closed and open logics of mutable scenes*, se encuentran en la encrucijada entre la arquitectura y la *performance*. El enfoque de este ensayo se concentra en la mutabilidad del espacio a través de la *performance* de bailarines, es decir, en la idea de una arquitectura que incorpore y contenga el movimiento de los bailarines. Se propone considerar el movimiento del cuerpo como pauta alternativa para líneas de diseño arquitectónico. También se trata de considerar “el entorno espacial en constante evolución tanto para espacio público como para el espacio de actuación”¹⁷ (Weinstein, 2013, p. 167). La idea ancestral, y a la vez contemporánea, es *performar* la arquitectura.

De este modo, si entendemos la relación ancestral entre movimiento y espacio, entenderemos también la relación entre *performance* y arquitectura, que es necesario revalorar para volver a generar arquitecturas teatrales originales y consecuentes con su momento histórico.

El proceso en el que cada instancia transforma a la siguiente también se produce de forma inversa, pues lo que diseñamos, finalmente, volverá a darnos forma a nosotros mismos.

16 Arquitectura flexible relacionada con la *performance* como causa y efecto.

17 Traducción propia.

A continuación menciono otro referente contemporáneo clave en relación con el movimiento del cuerpo del artista y su espacio: desde los años setenta, el arquitecto Bernard Tschumi (n. 1944) elaboró sus diseños considerando fundamental el movimiento en el espacio. Como señaló en una entrevista en 2008, “la arquitectura se trata de activar el espacio a través del movimiento de los cuerpos” (Mesta León, 2021, p. 121).

En su planteamiento, el movimiento definía la arquitectura, de modo que esta no era únicamente un envase, sino la conjunción entre espacio y lo que ocurre en él. Esta perspectiva lo llevó a relacionar su obra con el arte de la escena y con la idea de performance, y a sostener que la acción en el espacio, a la que denominó “evento”, era tan importante como el espacio mismo. De ahí su afirmación de que “no hay espacio sin evento” (Mesta León, 2021, p. 121).

Por otro lado, Tschumi confiesa que buscó apartarse de la arquitectura determinada por determinados programas. Para él no eran importantes las listas, a las que consideró que eran torpes cuadros que definían actividades banales como la cocina, la sala, el comedor, el baño, etc. Para Tschumi, concepto y experiencia es lo que hace la arquitectura (Mesta León, 2021, p. 121).

CONCLUSIÓN

El hecho teatral necesita un lugar físico para expresarse. Este se concreta a través del actor y sus movimientos, que constituyen una *performance* que, junto con el texto y con el público, conforma una espacialidad escénica. Este espacio escénico puede producir, finalmente, una arquitectura teatral, la cual debería tener la misma capacidad de transformación permanente que caracteriza a la identidad del artista que la ocupa.

La finalidad es que la arquitectura proponga entidades con procesos que sean evolutivos, ya que el movimiento en el espacio escénico le dará forma a la arquitectura teatral, pero esta, a su vez, reconfigurará el espacio escénico.

Como dijo Winston Churchill: “Nosotros configuramos nuestros edificios y ellos nos configuran a nosotros” (como se cita en Hall, 1966/2003, p. 132).

Considero que los conceptos y prácticas expuestas en este artículo se encuentran en la encrucijada entre una arquitectura que decide no hacerse cargo del comportamiento humano dentro de sus edificios y una arquitectura que, en cambio, interviene en el intercambio social y transformación humana de los usuarios, habitantes o artistas dentro de sus edificaciones.

En esta línea argumental, la gran pregunta fue y seguirá siendo: ¿cómo puede la arquitectura proponer procesos que sean evolutivos en lugar de entidades fijas en tiempo y espacio?

REFERENCIAS

- Ayán Vila, X. (2003). Arquitectura como tecnología de construcción de la realidad social. *Arqueología de la arquitectura*, (2), 17-24. <https://doi.org/10.3989/arq.arqt.2003.20>
- Bajtin, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Alianza Editorial.
- Carlson, M. (1989). *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Cornell University Press.
- Copeau, J., & Appia, A. (1970). *Investigaciones sobre el espacio escénico*. Alberto Corazón.
- Féral, J. (2016-2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Investigación Teatral*, 6-7(10-11), 25-50.
- Ferrone, S. (1997). La Commedia dell'Arte. *Quaderns d'italiá*, (2), 9-20.
- Hall, E. T. (2003). *La dimensión oculta* (Trad. F. Blanco). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 1966).
- Leacroft, R., & Leacroft, H. (1984). *Theatre and Playhouse: An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*. Methuen.
- López Gregoris, R. (2006). Plauto y la originalidad. *Minerva. Revista de Filología Clásica*, (19), 111-130.
- Mesta León, C. G. (2021). *El espacio teatral de La Tarumba. De casa cultural (1992) a carpa de circo (2016)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/cf735377-6fba-45a6-ba5f-04ea61ee0d05>
- Pavis, D. (1998). *Diccionario de teatro* (Trad. J. Melendres). Editorial Paidós. (Trabajo original publicado en 1996).
- Roche Cárcel, J. A. (2000). *La escena de la vida. Una interpretación sociológica y cultural de la arquitectura teatral griega*. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Santistevan, A. (2020). *La batalla por el teatro: la creación colectiva en el campo del teatro limeño (1971-1990)* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de la Pontificia Universidad Católica del Perú. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/17260>
- Weinstein, B. (2008). Flamand and his Architectural Entourage. *Journal of Architectural Education*, 61(4), 25-33. <https://www.jstor.org/stable/40480863>
- Weinstein, B. (2013). Performing Architectures: Closed and open logics of mutable scenes. *Performance Research*, 18(3), 161-168. <https://doi.org/10.1080/13528165.2013.818328>

ACERCAMIENTOS A LO REAL: LAS DIDASCALIAS EN LA OBRA DE BEATRIZ CATANI

Laura Gabriela Conde

NOTA DE LA AUTORA

Laura Gabriela Conde 

CONICET/ Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Correo electrónico: condelaugabriela@gmail.com

Recibido: 31/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.009>

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis retórico-afectivo de las didascalias en la dramaturgia de Beatriz Catani. Esto supone pensar, desde un encuadre teórico de las emociones, en qué medida la escritura de lo “no-dicho” del texto dramático se constituye como una figura que produce y registra modos de experimentar con el lenguaje, los cuerpos, el espacio y el tiempo. En este sentido, se toman en consideración diferentes formas retóricas, sintácticas, semánticas, en las didascalias de algunas de sus producciones, especialmente en *Ojos de ciervo rumanos*. A partir de ellas, es posible indagar sobre las búsquedas y los procedimientos estéticos que expresan la sensibilidad y las transformaciones de su tiempo: aquello que la misma autora reconoce como “acercamientos a lo real” frente a la “crisis de la representación” teatral. Se propone entonces analizar lo didascálico en tanto signo “saturado de afecto”, memoria, imágenes y cuerpos.

Palabras clave: Didascalias, Dramaturgia, Puesta en escena, Retórica, Afectos

APROXIMAÇÕES AO REAL: AS DIDASCÁLIAS NA OBRA DE BEATRIZ CATANI

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise retórico-afetiva das didascálias na dramaturgia da Beatriz Catani. Tratar-mos de pensar, a partir de um quadro teórico das emoções, na medida que a escrita desse o “não-dito” do texto dramático que constitui uma figura que produz e registra modos de experimentação da linguagem, dos corpos, do espaço e do tempo. Neste sentido, consideram-se diferentes formas retóricas, sintáticas e semânticas nas didascálias de algumas das suas produções, especialmente em *Ojos de ciervo rumanos*, a partir das quais é possível pesquisar procuras e procedimentos estéticos que expressam a sensibilidade e as transformações do seu tempo: aquilo que a própria autora reconhece como “aproximações ao real” face à “crise da representação” teatral. Propõe-se, então, analisar o didascálico como um signo “saturado de afetos”, memória, imagens e corpos.

Palavras-chave: Didascálias, Dramaturgia, Encenação, Retórica, Afeto

APPROACHES TO THE REAL: THE DIDASCALIAS IN THE WORK OF BEATRIZ CATANI

ABSTRACT

This paper presents a rhetorical-affective analysis of the stage directions in Beatriz Catani's dramaturgy. From the perspective of Affect Theory, this involves considering to what extent the writing of this “unspoken” aspect of the dramatic text constitutes a figure that produces and records ways of experimenting with language, bodies, space, and time. In this sense, different rhetorical, syntactic, and semantic forms in the stage directions of some of her works—especially in *Ojos de ciervo rumanos*—are examined. It is argued that these forms allow an exploration of the aesthetic pursuits and procedures that express the sensibilities and transformations of her time: it expresses what the author herself recognizes as “approaches to the real” in response to the “crisis of theatrical representation”. Thus, this study proposes an analysis of stage directions as a sign “saturated with affect”, memory, images, and bodies.

Keywords: Stage directions, Dramaturgy, Staging, Rhetoric, Affects

ACERCAMIENTOS A LO REAL: LAS DIDASCALIAS EN LA OBRA DE BEATRIZ CATANI

Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura [...] ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que [...] se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje) [...] es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse.

(Roland Barthes, 2015, p. 37)

DIPLOPÍA: LA ESCENA Y LO REAL

En conversaciones que mantuvimos con la docente, intérprete, dramaturga y directora teatral platense Beatriz Catani, a propósito de la escritura del prólogo al volumen *Teatro entre diagonales* (2022), que incluye su obra *Ojos de ciervo rumanos*¹, la autora expresó que una de sus mayores preocupaciones estéticas consiste en cómo hacer ingresar lo real en el teatro y cómo llegar desde la distorsión de lo “real-aparente” a un registro sensible y propio de lo “real”. Tal preocupación, según señala en *Acercamientos a lo real* (2007) y en *El tiempo después* (2023), dio lugar a la incorporación de escenas en la puesta teatral de 1998 de *Cuerpos abandonados* en las que las actrices orinaban y lloraban, así como a la manipulación de elementos de la naturaleza “real” (humo, viento, olor a fluido Manchester, animales vivos y muertos, etc.) en escena. Si bien muchas de estas propuestas figuran anotadas en las didascalias, la autora observa que le gustaría que en los textos hubiera “menos indicaciones escénicas”, puesto que con frecuencia la escritura queda a expensas de la puesta en escena: “Escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores, todo lo que quiero que ellos entiendan. Para eso manipulo la escritura demasiado²”. No obstante, proponemos que resulta interesante detenerse justamente en ese espacio de oscilación de lo didascálico: las didascalias de *Ojos de ciervo rumanos* —esas notas que no serán pronunciadas por los personajes— son sumamente poéticas, afectivas, narrativas, y exceden la función pragmática implicada en la idea de “indicaciones de puesta en escena”. Sugerimos entonces que no hay nada más “real” que ese querer sustraer una palabra muda que, sin embargo, quiere aparecer e injertarse en la escena de la escritura y en el espectáculo.

Esa pulsión de anotar lo “real” se inscribe en el trazo didascálico como una promesa de consistencia y, a la vez, de inminencia de una pérdida: de lo real de la escena, de la “voz” del dramaturgo, de lo que no será dicho por nadie sino sólo (y acaso) leído. Tal desfase entre las subjetividades de la dramaturgia y las de la dirección, la relación con el ingreso de lo “real” y con la concepción de representación que se advierte en las palabras de Catani, señalan el

1 La obra se estrenó en el Teatro del Pueblo en el 2001, gracias a una coproducción del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires y del Theaterformen de Hannover, Alemania. Fue interpretada por Paula Ituriza, Ricardo Gonzalez y Blas Arrese Igor; contó con la escenografía de Margarita Dillon y Andrea Schvartzman, la iluminación de Gonzalo Córdova, la música de Carmen Balliero, y la asistencia de dirección de Jazmín García Sathicq.

2 En términos metodológicos, resulta significativo observar que todas las intervenciones de la autora que se incluyen no responden a un enfoque “intencionalista” en la lectura de los textos abordados, sino que intentan capturar la fuga o vacilación de lo didascálico en el archivo, y contrastar efectos/afectos retóricos que permitan reflexionar acerca de los diferimientos de las subjetividades implicadas en los procesos de escritura y montaje escénico.

“entre” que abre lo didascálico, esa escritura siempre problemática e incómoda para quien compone, dirige, interpreta o estudia un texto dramático. Aquello incomoda justamente porque es un efecto retórico-afectivo de la circulación de imágenes, cuerpos y emociones que no están presentes ni en el texto ni en la puesta en escena, sino entre ambos.

Es en esta dirección que aquí se propone una lectura de las didascalias articulada por un pensamiento de matriz retórica, en diálogo con algunos aportes del giro afectivo (principalmente con las conceptualizaciones elaboradas por Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*) y con algunas intervenciones de pensadores contemporáneos sobre el arte, el lenguaje y la subjetividad. Observamos que esta mirada habilita una comprensión de la complejidad dramática y escénica de lo didascálico en tanto tropo saturado de efectos/afectos: sentidos, subjetividades, politicidades, anacronismos, espacialidades, corporalidades, imágenes, ficción y archivo. Atender la emocionalidad de los textos desde una perspectiva retórica supone describir sus efectos poéticos, esto es, cómo performan, se mueven y afectan.

Si bien las didascalias intentan aproximarse a la experiencia del espectáculo, lo que señalan —en tanto acontecimiento poético— es el propio gesto de las palabras: no los objetos y acciones anotados —y en ese sentido más próximos a la realidad de la escena— sino su *ekfrasis*, la ficción de esas cosas como alejamiento. Dicho de otro modo, si hay algo “real” en lo didascálico, es esa manifestación sintomática de lo real, que deja entrever algo de lo que el lenguaje de la cultura intenta olvidar: la brecha entre éste y el mundo.

La pregunta que apremia entonces gira en torno de cómo se representa por medio de la palabra lo irrepresentable en el texto dramático, y en qué medida las didascalias intentan tocar lo “real”. Un análisis retórico-afectivo sugiere que lo didascálico, en tanto fenómeno performativo de la subjetividad, no modula una tercera persona ni un sujeto impersonal o general, sino aquello que, como lo formuló Maurice Blanchot a propósito de la voz narrativa, “destituye al sujeto”; la intrusión de lo Otro sin transitividad (2008, p. 489). Este acontecimiento indeterminable que leemos en la producción de Catani coincide con búsquedas dramáticas contemporáneas como las de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian y Marcelo Bertuccio, surgidas entre los años 1990 y 2000. Rubén Szuchmacher observa que estas dramaturgias no incorporan didascalias o bien las hacen proliferar al explotar sus potencialidades de carácter narrativo y poético; de igual manera, señala que se encuentran textos reescritos y publicados por estos autores después de los estrenos de sus obras que incluyen “marcas de puestas realizadas por ellos mismos” (2002, p. 52).

En nuestra tesis doctoral sobre las didascalias (Conde, 2022b) y en nuestro libro *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático* (Conde, 2023), propusimos una posible esquematización para pensar el problema del teatro del siglo XX y XXI. En términos descriptivos generales, distinguimos cuatro modulaciones que a menudo se articulan y superponen: didascalias “narrativas”, “de puesta en escena”, “denegatorias” y “poéticas”. Las “didascalias narrativas” se refieren al espacio, al tiempo y a la acción de los personajes, en el nivel de la ficción. Los detalles que proporcionan son próximos a las descripciones que solemos leer en la voz de un narrador omnisciente; esto es, configuran un universo de imágenes inherentes al tratamiento del tema (más que ofrecer soluciones escénicas) y, con frecuencia, reponen acontecimientos pasados que no se muestran en el presente del espectáculo. Las “didascalias de puesta en escena”, por otro lado, dan cuenta de una clase de producción cuya escritura fue realizada en el propio proceso de montaje y en la que los roles de autor y director, a menudo



encarnados en la misma persona, dejan sus huellas (Szuchmacher, p. 52). En este sentido, suelen reponer un resto del acontecimiento incapturable del espectáculo, o bien formulan una visión escénica de acuerdo con los sistemas de producción existentes. Las “didascalias denegatorias”, en tercer lugar, explicadas en consonancia con el fenómeno que Ubersfeld (1989; 2002) conceptualiza como “denegación” teatral –el punto en el que el teatro se dice teatro y denuncia la ilusión por medio del artificio– son aquellas que reflexionan a nivel dramático acerca de la concepción sobre la propia teatralidad y la relación con el espectador, más allá de la puesta en escena concreta. Por último, las “didascalias poéticas” son aquellas fundamentales para la construcción de un tono y un ritmo, y suelen privilegiar un trabajo con la ambigüedad e indeterminación del lenguaje y sus efectos de sentido.

En *Cuerpos abanderados* (1998) se advierte la articulación de estas cuatro modulaciones. Tomemos como ejemplo algunos fragmentos de la primera (y extensa) didascalia de esta pieza:

Un espacio real: Cooperativa agrícola de un pueblo de provincia [...] Por esa canaleta-boca-viga chorrea, permanente un hilo de agua [...] En este lugar una mujer (AMINA), enraizada al lugar, permanece toda la obra sentada y fuma. A veces “conversa” con dos hermanas. A veces “narra” al espectador. A veces, simultáneamente, “conversa” y “narra”³. (Catani, 2007, p. 35)

Más abajo, en boca de un personaje, leemos: “Las letras, prolijas... parece que tienen relieve, no tienen, pero por efecto del trazado” (p. 35). Aquí podemos observar el carácter denegatorio del texto, la reflexión sobre el artificio y el “efecto de lo real”, que también se enfatiza por medio de imágenes poéticas y escénicas, similares a las didascalias de Samuel Beckett: “Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón” (p. 36). Además de didascalias de puesta en escena y denegatorias, encontramos didascalias poéticas como las siguientes: “inquietante asfixia” (p. 47); “Otra vez un estruendo. Otra vez polvo.” (p. 57). También sobran ejemplos de didascalias de ficción o narrativas, entre las que destacan aquellas que describen acciones de ratas que en el espectáculo estaban expuestas dentro de una pecera: “Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera” (p. 49). Es evidente que, aunque pueda tratarse de un registro de lo que ocurrió en escena, estas palabras no dan una instrucción para ser ejecutada por las ratas (algo no factible o no previsible) sino que configuran un concepto de secuencia, de vínculos entre cuerpos, objetos y animales; en resumen, un mundo posible, configurado por un registro poético que expresa el límite lábil entre la palabra dicha y la no dicha: didascalias y diálogos, ficción y no-ficción.

Para un análisis retórico-afectivo del problema resulta especialmente significativo observar el modo paratáctico en la sintaxis de estas didascalias que, o bien elimina todo nexo, o bien hace que la coordinación pueda reducir su función a la yuxtaposición, la acumulación o la contigüidad de segmentos semánticamente incongruentes: palabras privadas de artículos que las definen, verbos privados de sujetos determinados, o frases sin verbos que establecen una relación de organización. Este procedimiento *habla* de un curso interrumpido que

3 La itálica pertenece a la publicación original. Todas las didascalias que se incorporan de aquí en adelante, se reproducen tal como aparecen en los textos.

no se rige por la lógica de la continuidad ni la unidad (Blanchot, 2008, p. 393). Al romper los encadenamientos del discurso, se ponen en primer plano (y se problematizan) las relaciones entre ideas, palabras y referentes. Esta corporalidad de la palabra no se hace tan evidente en la hipotaxis, que responde a las formas culturales del discurso, y oculta los hiatos entre la experiencia y el lenguaje. Con la parataxis se interrumpe la ficción de las continuidades y se establece una relación afectiva entre sonidos y sentidos. En el habla cotidiana, cuando hay familiaridad entre interlocutores (vínculos afectivos, supuestos que no necesitan explicitarse), se emplea la parataxis con frecuencia, en contraste con situaciones sociales donde es preciso expresar la buena predisposición para que la comunicación sea efectiva (enlazar ideas, jerarquizar información, referir, etc.). Ante el dolor, en situaciones inusuales o extremas que empujan la experiencia hacia algún borde de la subjetividad, el habla suele ser paratáctica. Asimismo, la expresión lingüística de la primera infancia no se rige por los encadenamientos ni por la lógica del desarrollo; en este sentido, asociamos parataxis con emoción, corporalidad y contactos interrumpidos.

El empleo de esta figura de la discontinuidad en una clase de escritura (la didascálica) que se sitúa en el “entre”, manifiesta la preocupación de la autora por explorar acercamientos poético-afectivos a lo real, y a la vez muestra su distanciamiento respecto de los modos de representación miméticos que siguen la lógica de las causalidades y continuidades. Dicha emocionalidad, retórica y sintáctica, contribuye además a componer una poética de lo vulnerable o de lo que está en riesgo, muy frecuente en la producción de la autora y en sus tópicos: brutalidad y perversión de los cuerpos, exposición de sus fluidos, y el contacto entre cuerpos y el mundo animal o vegetal (ratas, cucarachas, plantas de naranja, tierra y paja, en el caso de las didascalias y puestas de obras como *Finales*, *Ojos de ciervo rumanos* y *Borrascas*), por mencionar algunos.

Patos hembras (escrita en 2007 y estrenada en 2012) es, desde este ángulo, una de sus escrituras más experimentales. Según Catani, se trata de un texto teatralmente “imposible”, que se ensayó durante cinco años y siguió transformándose luego de su estreno. Este fue escenificado en un espacio “real” (el patio del teatro el Princesa), lo cual es otra marca de las producciones de Catani. Muchos procedimientos que se despliegan en esta obra nos recuerdan a *Die Hamletmaschine* (*Máquinahamlet*) de Heiner Müller, *Actos sin palabras* de Samuel Beckett, y, de manera más próxima a su contexto de producción, *Cuento alemán* de Alejandro Tantanian. Dichas piezas dramáticas no establecen distinciones claras entre didascalias y voces, juegan con la grafía y su disposición en el espacio textual, o bien están constituidas por didascalias en su totalidad. Así, en el caso de la obra *Patos hembras*, es inútil intentar establecer un límite preciso de estas notas como instancia externa al discurso de los personajes: a veces se les atribuye el carácter de “pensamiento”, otras veces de “sueño”, “sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden” (Catani, 2007, pp. 125-137). Lo didascálico (poético, denegatorio) mina todo el texto:

La Mujer Madre del

Sonríe

Y vuelva a recogerse el pelo. La hebilla fue hecha por el esposo de la mujer. (Catani, 2023, p. 178)

Este procedimiento incluye los nombres de los protagonistas, que no serán dichos en escena, sino sólo apreciados en la lectura de las didascalias, en las que figuran con una modulación poética que se extrema hasta la agramaticalidad: “La Mujer Madre del cuello como mordido”, “La Mujer Madre del”, por ejemplo. Se trata de un pliegue indecible entre lo dicho y no-dicho, lo real y lo fantástico que, según la dramaturga, contiene una potencialidad “fílmica”. El texto se compone de relatos y recuerdos; lo que acontece en el presente es un almuerzo de una familia y una siesta. La preocupación de Catani fue entonces darle una “imagen sonora, como el cine podría darle una visual”, “volver al cuerpo como el sostén de la voz y sentir la materia en el decir” (Catani, 2007, p. 17). En las primeras didascalias de la obra es posible advertir, además de una modulación narrativa, estas fronteras difusas y el trabajo poético que labra cierta “tonalidad”:

Una puerta de madera maciza a medio abrir. Por detrás de la puerta los pasos de un hombre que pone una hora. El Padre.

Una mujer, la Madre, se sienta a la mesa.

El cuello de la mujer Madre está como mordido. Unas leves gotas de sangre que regularmente gotea sobre el mantel.

El Hijo baja la vista.

Las tres de la tarde. ESCENA FAMILIAR. (Catani, 2023, p. 170)

Más adelante, La Mujer Madre profiere una descripción de la escena que resultar esperable en una didascalia poética: acciones, objetos, factores del ambiente, conjeturas, y un color “blanco” tan singular como el que encontramos en las didascalias de *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca: “Ahora los tres comen. Todo es blanco. Mesa, platos, fuentes... Se oye el ruido de las cucharas en un ir y venir hacia ellos. Se oye el viento. No se oyen graznidos de patos. (Posiblemente porque el viento sea demasiado fuerte)” (p. 171).

Todos los casos didascálicos hasta aquí mencionados pueden ser pensados dentro de la órbita de la *ekphrasis*, tropo que no remite solo la descripción de un objeto real o ficticio, sino que hace referencia incluso al propio logos. Como sugiere Bárbara Cassin (2004), la *ekphrasis* –en las antípodas de la metáfora– consiste en poner las cosas *πρὸ ὀμμάτων* (bajo los ojos), para producir así un conocimiento nuevo no del objeto, sino de la ficción del objeto, de la objetivación. La *ekphrasis* encarna la capacidad performativa que posee el discurso librado de la verdad y la falsedad, cuando en lugar de decir lo que ve, hace ver lo que dice. Este carácter contingente de lo didascálico se apoya sobre todo en el contacto emotivo con la ausencia del objeto, un contacto “pegajoso” que performa esa palabra-cuerpo. Como observa Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, el “hacer” de las emociones “está ligado a las relaciones pegajosas entre los signos y los cuerpos: las emociones funcionan al trabajar a través de los signos y sobre los cuerpos para materializar las superficies y fronteras que se viven como mundos” (2015, p. 287).

En este sentido, resultaría interesante indagar sobre el acoplamiento de signos y emociones en la escritura didascálica a partir de la noción de “injerto” de Derrida (1975): una figura posible del movimiento retórico-afectivo entre la dramaturgia, la escena y lo “real”. Para dicha

descripción, retomamos el pensamiento de Jacques Derrida en *La diseminación*; específicamente, la reflexión acerca de cómo “trabajan” los “injertos” en la escritura, en tanto fuerzas que la exceden y abren el sentido:

El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable [...] que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traduciéndose en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia. Su traducción activa ha sido clandestinamente inseminada. (1975, p. 535)

Sin duda, las didascalias en la obra de Catani —retomando esta formulación derridiana— “enmarcan”, encuadran, los diálogos; los diseminan de manera suplementaria, digresiva, y son a la vez “incontorneables” (en algunas obras, llegan incluso a “invadir” todo el texto, como expusimos respecto de *Patos hembras*). Lo “real” las “insemina clandestinamente” en su ausencia, y ellas *performan* lo real.

A continuación, proponemos una lectura del carácter retórico-afectivo de las didascalias de *Ojos de ciervo rumanos*: una obra especialmente significativa para pensar el “injerto” de real o el “pegoteo” de la palabra-cuerpo, en relación con las preguntas propias de su tiempo.

OJOS DE CIERVO RUMANOS: LO REAL DE LA ESCENA, LA ESCENA DE LO REAL

Un 13 de julio, el día del cumpleaños número 35 de Dacia, una mujer que todavía no ha madurado y vive como una planta, esta escucha el relato del padre acerca de sus dos nacimientos. Así inicia *Ojos de ciervo rumanos*, con este relato que narra que, durante un paseo en auto en el vientre de la madre, Dacia nació prematuramente, y fue robada por su padre e injertada al muslo derecho de éste como un vástago, con la malla de su pulóver verde. La llama de un relámpago provocó el parto, y los ojos de la madre ahora ausente, una cantante rumana famosa, desataron un incendio que devastó las plantaciones de naranjas y la casa. La familia se redujo entonces a un padre y una hija; las plantaciones y la casa —luego de sucesivas mudanzas— se condensaron en un monoambiente ocupado por maceteros con plantas de naranjas frondosas, un “árbol-naranzo” viejo y seco, un “cajón-invernadero”, y un sillón desvencijado, relleno con tierra.

Ahora, las plantas están tomadas por una peste llamada “la tristeza de los cítricos” y su pérdida es inminente. El padre intenta evitar que estas se sequen, al tiempo que trata de fortalecer a la hija-planta, pero sus técnicas fracasan. Benya, el hijo nacido dentro de un árbol que se pasea con un combinado, se injerta al dúo padre-hija complejizando aún más la visión caleidoscópica sobre el relato de origen y los vínculos familiares. El padre siente culpa por haber plantado una especie extranjera de naranjos agrios cuya mala cosecha no puede ser mejorada con nuevos injertos. Se propaga entonces la plaga, como la sospecha de la maldición que retorna y se manifiesta además en la transformación de Dacia: la maduración y los pigmentos verdes de su ojo izquierdo, en el que podría presentarse el ojo de la madre. En una tensión entre esta desafortunada herencia y la culpa del padre sin futuro, Dacia es

asistida por Benya para aplicar las técnicas de injerto y quitarse el ojo maldito. Así, el pasado ocupa el presente por medio del rito y de la narración de una historia que se repite desde diferentes puntos de vista.

Dicha historia retoma el mito del nacimiento de Dionisos y las Furias, así como el de Perséfone: “raptó y alteración de los procesos y ciclos naturales” (Catani, 2007, p. 199). A partir del título y las didascalias iniciales, se instala esta clave poética, fantástica, mítica, y se anuncia que los encuentros de los tres personajes, hasta la última escena, son fragmentos que podrían suceder en este orden o en cualquier otro: “*Ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen*” (Catani, 2023, p. 53). De la misma manera, las primeras réplicas encuadran la temporalidad cíclica —“hace 35 años llueve” (p. 53)— marcada especialmente por un presente-ritual que evoca el pasado con la actualidad de su retorno: “Llego a casa de las plantaciones...” (p. 53), expresa el padre, y Dacia, como quienes leemos o escuchamos este mantra del padre, no comprende la historia.

Lo que resulta más significativo para el análisis que nos ocupa, es que ese extrañamiento generado por el relato se proyecta sobre las acciones anotadas en las didascalias: mientras le habla, el padre traslada a la hija como a una de sus plantas y la engancha al tronco del árbol. Tal tratamiento de los cuerpos y los objetos, que recuerda al “Teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, contribuye a generar un efecto de vacilación y opacidad del sentido a la vez que expresa la imposibilidad de acceder al pasado desde un discurso racional. Padre e hija juegan a dar un paseo con dirección al mito de origen; a su vez, lo que él narra (un paseo en auto) articula un efecto denegatorio en el que el relato se actualiza como experiencia, de manera similar a la vivificación del sueño dentro del sueño. En ese viaje lingüístico la palabra se vuelve performativa: “Vamos en auto. Con tu madre. [...] Camino despejado. O parece” (p. 54). Como es posible advertir, volvemos a encontrar la parataxis, esta vez en la voz de los personajes y como un modo de representar la gramática del sueño o del mito, cuya lógica no responde a las ilaciones hipotácticas basadas en las relaciones convenidas de la lengua y la cultura. Del mismo modo, las didascalias que indican acciones concretas, de puesta en escena y que en algunas ocasiones enfatizan un carácter ficcional, son predominantemente paratácticas:

DACIA vuelve a la maceta, el ojo late.

BENYA se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando.

PADRE (...) Levanta a DACIA en brazos de la maceta y la lleva atrás, a las plantas del fondo. (...) Momento de trabajo. Hasta terminar los injertos. (p. 73)

Esa poética del movimiento escénico extrema la parataxis hasta lo agramatical; en ese nexo que falta, en ese hiato o pegoteo retórico entre diálogo y didascalia, o didascalia y cuerpo imaginado, se aloja el acercamiento a lo “real”. El lenguaje, tópico y procedimiento a la vez, resulta especialmente *visible* debido a, además de la parataxis, las adjetivaciones insólitas y la repetición de un sonido que suspende el significado de una palabra y abre el juego del signifiante. Incluso, en varias ocasiones, los mismos personajes reflexionan acerca de la materialidad del lenguaje. Además, es preciso señalar que este trabajo con la palabra es parte de un principio constructivo de la escritura de Catani, vinculado tanto a los procesos de dramaturgia como de puesta en escena de sus obras, que consiste en acercarse a lo real a través de lo

verbal. Las palabras “son todo” hasta que se pasa a la escena: “mientras no tengo los cuerpos de los actores, la realidad es la palabra [...] las palabras como una cosa física, cargadas de vitalidad” (Catani 2007, p. 24). Siguiendo un pensamiento retórico del lenguaje, el cuerpo y los afectos en los textos, podríamos considerar el problema planteado por la dramaturga a partir de la noción de “signos pegoteados” antes mencionada, que concibe el lenguaje como “una forma de poder en la que las emociones alinean a algunos cuerpos con otros –y pegan a diferentes figuras unas con otras– a partir de la manera en que nos mueven” (Ahmed, 2015, p. 293). Reconocemos este trabajo con la “palabra-cuerpo” en didascalias que modulan tanto un carácter ficcional, como escénico, denegatorio —expresando un pensamiento sobre las formas— y poético:

Noche de lluvia en la ciudad. Un mono ambiente. Todo cubierto de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranja, viejo y seco.

Del árbol, cuelga un pulóver.

En el centro, en medio de las hileras de plantas, sólo un sillón: lo que ha quedado de las sucesivas mudanzas familiares.

Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-invernadero, hay más plantas de naranja en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente.

Sobre la derecha, una pared verde de naranjos y detrás de ella un hombre, BENYA, apoyado en un combinado [...]

En el cajón-invernadero están PADRE y DACIA.

El pasado se repite en una dimensión reducida, en una escala ínfima. PADRE, DACIA y BENYA nunca saldrán de escena. No hay salida, no hay afuera [...] Todo parece desencadenarse a la tragedia. Sin embargo, la lluvia se detiene (como había sucedido antes) y acontece un nuevo orden. Una nueva asfixia. (Catani, 2023, p. 53)

Al límite del texto, el marcado carácter retórico de los títulos de las escenas (“El paseo-injerto”, “Los jugos”, “La florecencia”, “La heladura”, “La nutrición”), exponen la vulnerabilidad de lo didascálico en tanto anuncio de una pérdida, pues sólo serán percibidos por quienes lean el texto dramático. Observamos además que la intrusión de la tercera persona de las didascalias, a la vez que evidencia la imposibilidad de atribuir la enunciación a cualquier clase de consistencia (a la voz de la autora, directora, o de un personaje), en ocasiones da lugar a la modulación de un punto de vista próximo al de los personajes. Esto se advierte con claridad en la naturalización de una situación, conducta o experiencia extraña al mundo conocido, pero que es parte de ese entorno afectivo; por ejemplo, la acción de plantar a una mujer. Las didascalias construyen así otro mundo posible que estos seres habitan: “*El PADRE la traslada en brazos hasta una de las macetas donde la introduce. La planta. Pequeña resistencia de DACIA*” (p. 55). Esa extrañeza elaborada a partir de la voz impersonal que se injerta a las voces que



dialogan o monologan, se materializa cuando aparece el tercer personaje que representa un punto de vista distinto y que es, en este caso, más próximo al del lector/espectador, pues nota con cierta extrañeza el hecho de que Dacia esté dentro de una maceta: “(*La ve enterrada en la maceta*)”, y le pregunta, “¿Estás bien?” (p. 56). Se inscribe allí una subjetividad afín a otro personaje, articulada por esa voz oscilante que invade, insemína o mina el texto. Asimismo, la relevancia de lo no-dicho y del movimiento de esta pieza se evidencia incluso en escenas cuya interpretación se apoya en la presencia de didascalias: *BENYA se sienta en el sillón. El sillón se desarma, cae tierra. / DACIA ¿Un jugo de naranjas? ... En la última mudanza se rompió y papá lo rellenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás...* (p. 56).

En este punto de la lectura de la obra conviene recuperar algunas consideraciones de la autora que insisten sobre el problema de la representación que venimos rodeando. En “Fragmentos de una conversación”, que recoge un diálogo entre Catani y Cornago realizado en 2006 y 2007, la misma comenta que ya había trabajado sobre esta preocupación con Mariano Pensotti en el ciclo de biodrama *Los 8 de julio*: “Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral”. En esta misma dirección, agrega que “otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad” (Catani, 2007, pp. 14-15). Tal crisis de la representación (y la apelación a la apariencia, a la simulación), sugiere Catani, también tuvo su propia expresión en los fenómenos político-ideológicos del país en esos tiempos. *Ojos de ciervo rumanos* fue estrenada en el 2001, en el Teatro del Pueblo, “a metros del obelisco y los cacerolazos”, tal como expresa la voz de la dramaturga en el audiovisual del capítulo “Ojos de ciervo rumanos” de su *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*⁴. A su vez, la obra habla, entre otras cosas, de la reducción de una familia, lo cual establece una relación muy estrecha con los procesos de empobrecimiento e incluso con la propia situación familia de la autora: el deterioro progresivo del comercio mayorista, textil, que llevó a su padre a cerrar su negocio en 2001. En dicho audiovisual, Catani reflexiona sobre la puesta en cuestión acerca de los modos de construir relatos y ponerlos en circulación; esto es, acerca de cómo en el discurso político, “lo real se manipula, lo imaginario se contamina, lo simbólico se usa” (*Proyecto Atlas*). También reflexiona sobre cómo en las ficciones de esa coyuntura aparece algo de la experiencia del reconocimiento, de la responsabilidad política e individual, y de la memoria. Esta preocupación se poetiza en *Ojos de ciervo rumanos* a través de las figuras implicadas en el incendio de las plantaciones y la enfermedad de las plantas (una madre peligrosa, un padre que fracasa). De manera semejante a la estructura cíclica de los mitos, esas pautas o motivos no se clausuran, sino que, como se anticipa de algún modo en las primeras didascalias, su sentido permanece indecible, en un estado de sospecha e incertidumbre. Desde este mismo ángulo puede pensarse la dimensión temporal de la obra, cuya perspectiva de futuro es casi imposible de modular puesto que éste, expresa Catani, “sólo podría ser peor” (*Proyecto Atlas*). No se trata entonces de alusiones ni alegorías del contexto sociopolítico; tampoco de una relación evidente con lo histórico y lo literario, como se advierte en obras posteriores (por ejemplo, en *Cosas como si nunca*, de 2018, que gravita en torno a la etapa prefundacional de la Argentina). Lo político, la memoria, se anudan en los modos de representar que la obra propone, en las preguntas que se formulan y en las lógicas de producción teatral que se ensayan. Lo didascálico, “no-dicho” por nadie, es en este sentido la piedra angular que permite leer en clave de sinécdoque tales procesos.

4 Los capítulos del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* se encuentran alojados en el Centro de Arte de la UNLP: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/notas/ojos-de-ciervo-rumanos/>

Para un análisis retórico-afectivo de esta escritura en tanto “acercamiento a lo real”, resulta significativo que la autora relacione la configuración temporal de la ficción con la manera de verse a sí misma y de “vernors” en ese momento de 2001 (2007, p. 23). Como señala Ahmed, pensar los textos desde el encuadre teórico de las emociones, consiste en gran medida en considerar diferentes figuras que “quedan pegadas unas a otras” por las “historias pasadas de asociación que en general ‘funcionan’ mediante el encubrimiento” (2015, p. 39). La emocionalidad de los textos, explica, “es una manera de describir cómo se están ‘moviendo’ o cómo generan efectos” (p. 39). Tales formas semánticas y procedimientos estéticos de la obra de Catani (esa “crisis de la representación” teatral que coincide con ciertas búsquedas de sus contemporáneos) expresan cierta sensibilidad y ciertos cambios emergentes y en proceso de su tiempo: una “estructura de sentir” (Williams, 2000) que sería interesante indagar con mayor exhaustividad desde la perspectiva de lo didascálico.

La exploración de estas formas parte de la pregunta acerca de la “realidad” propia del teatro y de cómo crear “una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real” (Catani, 2007, p. 199). La dramaturga y directora explica que la puesta de *Ojos de ciervo rumanos* planteó la introducción de elementos de naturaleza “real”, por ejemplo, el injerto en el cuerpo de “Dacia”, realizado con una naranja debajo de la bombacha de la actriz. El frío de la naranja sobre la piel, una situación real en un cuerpo, expresa Catani, es una sensación que “seguramente sentía también el espectador”. Y lo plantea en términos de conjetura o aproximación a lo “real” de la expectación, porque la experiencia singular de los espectadores es indeterminable, irrecuperable, e imprevisible; sus impresiones no pueden evocarse ni provocarse a partir de una escritura previa a la escena, así como tampoco pueden registrarse en textualidades posteriores de manera plena y directa. Las emociones, como afirma Ahmed, “operan precisamente en donde no registramos sus efectos, en la determinación de la relación entre los signos, una relación que con frecuencia queda oculta por la forma de la relación: la proximidad metonímica entre los signos” (2015, p. 293).

Proponemos entonces que la proximidad/separación metonímica entre los signos del texto dramático y la compleja relación con lo real, o el ocultamiento de su relación, se inscribe en las distintas modulaciones de lo didascálico entendido como signos “saturados de afecto”, historia, imágenes y cuerpos. Resulta ilustrativo en este sentido el caso de las plantas “reales”, usadas en el espectáculo y anotadas en las didascalias; al respecto, Catani comenta que “eran más de veinte naranjos de bastante altura y un gran árbol seco (una rama de un arbusto que estaba en el patio del Teatro Princesa, lugar donde se ensayó *Ojos...* antes de su estreno en el Teatro del Pueblo)” (como se citó en Conde, 2022a, p. 61). Esos injertos de lo “real”, estos fragmentos de memoria, ingresan a la escena como parte de una poética del cuidado: las plantas debían ser sacadas al patio después de los ensayos y de las funciones. Esto despunta otra arista significativa de las creaciones de Catani, relativa a la posibilidad de problematizar las “condiciones para la producción de una obra” (como se citó en Conde, 2022a, p. 62) desde estos lugares poéticos y experimentales y con respecto de las duraciones, los espacios, los diálogos entre lo orgánico y el artificio, la escena y la extraescena.

EL PRISMA DIDASCÁLICO

Para concluir esta lectura, diremos que el injerto como procedimiento de construcción escénica o la creación de una poética en el “espaciamento” del injerto que explora Catani, incluso en sus últimas creaciones —y que se expone paradigmáticamente en *Ojos de ciervo rumanos*— es un modo de inseminar clandestinamente el “afuera” con la obra, lo real con la ficción y la ficción con lo real; o mejor dicho, de inseminar el resto de uno en otro.

En su obra, lo didascálico *significantiza* un acercamiento a lo real o la imposibilidad de representarlo: aparece en tanto algo desaparecido, incluso en los textos que se escriben antes de ser representados, como potencia de visión, y no solamente en los que registran procesos de ensayos, o que se publican luego de ser estrenados. Un acercamiento a la distorsión o el pasaje de lo “real-aparente” a un registro sensible, afectivo y propio de lo “real”. En ese sentido, pensar el problema de lo didascálico desde una mirada retórico-afectiva permite vincular los efectos de la circulación de imágenes, cuerpos y emociones entre el texto y la escena, entre la escena y lo real, no con las “personas individuales” —dramaturgxs, directores, intérpretes— como origen y fuente del sentido, ni con “sus estados internos o su carácter, ni con la calidad de los objetos, sino con ‘signos’ y con la manera en que trabajan sobre y en relación con los cuerpos” (Ahmed, 2015, p. 292).

El “entre” que abre lo didascálico se constituye como un lugar privilegiado de experimentación con el lenguaje y con lo “real”, así como de construcción de un archivo de la dramaturgia y la puesta en escena; esto es, el acopio de imágenes, con todos sus anacronismos y (de)subjetivaciones. En el campo de los estudios teatrales, lo didascálico representa una herramienta metodológica de lectura, un prisma que une las imágenes diplópicas de la dramaturgia y la puesta en escena, de la ficción y de lo real.



REFERENCIAS

- Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Aramburú, R., Catani, B., & Chaves, F. (2022). *Teatro entre diagonales*. Arte publicaciones.
- Barthes, R. (2015). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI Editores.
- Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arena Libros.
- Cassin, B. (2004). *Vocabulaire européen en des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil.
- Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ediciones Artes del Sur.
- Catani, B. (2023). *Ojos de ciervo rumanos*. En *El Tiempo después: obras, escritos y archivos*. Inteatro.
- Conde, L. (2022a). Escrituras periféricas. En R. Aramburu, F. Chaves, & B. Catani (Eds.); M. Kartun (Dir.), *Teatro entre diagonales* (pp. 7-71). Arte publicaciones.
- Conde, L. (2022b). *Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135836>
- Conde, L. (2023). *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático*. Malisia; Cámara oscura.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Fundamentos.
- Szuchmacher, R. (2002). El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia. *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, 23(69), 48-52.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.
- Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.



MEMÓRIAS E ANCESTRALIDADES EM DANÇA NA SALA DE AULA: CAMINHOS AFROREFERENCIADOS NA FORMAÇÃO DE EDUCADORES(AS)

Kathya Maria Ayres de Godoy
Letícia Doretto Gonçalves

NOTA DE LAS AUTORAS

Kathya Maria Ayres de Godoy 

Universidade Estadual Paulista Instituto de Artes, Brasil
Correo electrónico: kathya.godoy@unesp.br

Letícia Doretto Gonçalves 

Universidade Estadual Paulista Instituto de Artes, Brasil
Correo electrónico: leticia.doretto@unesp.br

Recibido: 16/03/2025

Aceptado: 26/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.010>

RESUMO

Este artigo compartilha os caminhos pedagógicos percorridos durante um dos encontros do curso “Ciclo de Formação em Dança – Diálogos entre a Dança e o Currículo do Estado de São Paulo”, voltado para formação de educadores(as) brasileiros(as) das áreas de Arte que atuam na Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo. Abordam-se os percursos artísticos e educativos apresentados no terceiro encontro do Ciclo, nomeado “As danças na história e cultura afro-brasileiras”, que propôs um trabalho com as temáticas da linguagem da dança e os processos de criação como uma metodologia de ensino que pressupõe a valorização dos saberes em dança afroreferenciados e sua relação com a memória, através do encontro com as corporalidades e oralidades afro-brasileiras, nomeadas de CorpoOralidades afroreferenciadas. Essa formação trouxe um recorte da proposta pedagógica de dança chamada Dança Terreira. O resultado deste processo é compartilhado pela produção dos quatro videodocumentários que acompanham o artigo, e na possibilidade de esses educadores(as) criarem outras maneiras de trabalhar com tais conteúdos para somar forças na construção de uma educação mais aberta à escuta dos saberes tradicionais ancestrais.

Palavras-chave: Dança, Metodologia de Ensino, Cultura Afro-brasileira, Tradição, Memória, Conteúdo Curricular.

MEMORIAS Y ANCESTRALIDAD EN SALAS DE DANZA: CAMINOS AFROREFERENCIADOS EN LA FORMACIÓN DE EDUCADORES(AS)

RESUMEN

Este artículo comparte los caminos pedagógicos de uno de los encuentros del curso “Ciclo de Formación en Danza - Diálogos entre la Danza y la Currícula del Estado de São Paulo”, dirigido a la formación de educadores(as) brasileiros(as) de áreas artísticas que trabajan en la Red Estatal de Enseñanza del Estado de São Paulo. Abordamos los recorridos artísticos y educativos presentados en el tercer encuentro del Ciclo, denominado “Las danzas en la historia y cultura afrobrasileras”, que propuso un trabajo con las temáticas del lenguaje de la danza y los procesos de creación como metodología de enseñanza que supone la valoración de los saberes de danza afroreferenciados con la memoria, a través del encuentro con las corporalidades y oralidades afrobrasileras, denominadas CorpoOralidades afroreferenciadas. Esta formación presentó un fragmento de la propuesta pedagógica Danza Terreira. El resultado de este proceso es compartido a través de la producción de cuatro documentales que acompañan el artículo, y en la posibilidad de que estos educadores(as) creen otras maneras de trabajar con tales contenidos para sumar fuerzas en la construcción de una educación más abierta a la escucha de saberes tradicionales ancestrales.

Palabras clave: Danza, Metodología de enseñanza, Cultura afrobrasileira, Tradición, Memoria, Contenido Curricular.

MEMORIES AND ANCESTRALITY IN DANCE STUDIOS: AFRO-REFERENCED PATHS IN EDUCATOR TRAINING

ABSTRACT

This article elucidates the pedagogical trajectories explored during a session of the course “Dance Training Cycle - Dialogues between Dance and the São Paulo State Curriculum”, designed to train Brazilian art educators employed within the São Paulo State Public Education Network. The event addressed both artistic and educational paths presented in the third meeting of the Cycle, entitled “Dances in Afro-Brazilian History and Culture”, which proposed a work with the topics of dance language and creative processes as a teaching methodology that involves the appreciation of Afro-referenced dance knowledge with memory, through contact with Afro-Brazilian corporealities and oralities, referred to as Afro-referenced BodyOralities. This training provided a glimpse into the pedagogical dance proposal known as Dança Terreira. The outcomes of this process are disseminated through the production of four video documentaries included in this article. Furthermore, these educators are afforded the opportunity to develop further approaches to work with such content, thereby joining forces to build an education system that is more receptive to traditional ancestral wisdom.

Keywords: Dance, Teaching Methodology, Afro-Brazilian Culture, Tradition, Memory, Curriculum Content.



MEMÓRIAS E ANCESTRALIDADES EM DANÇA NA SALA DE AULA: CAMINHOS AFROREFERENCIADOS NA FORMAÇÃO DE EDUCADORES(AS)

CONTEXTOS E PROPOSIÇÕES

Um longo poema da criação diz que, certa feita, Exu foi convidado a escolher, entre duas cabaças, qual delas levaria ao mercado. Uma continha o bem, a outra continha o mal. Uma era remédio, a outra era veneno. Uma era o corpo, a outra era o espírito. Uma era o que se vê, a outra era o que não se enxerga. Uma era palavra, a outra era o que nunca será dito. Exu pediu uma terceira cabaça. Abriu as três e misturou bem o pó das duas primeiras na terceira. Desde este dia, remédio pode ser veneno e veneno pode curar, o bem pode ser o mal, a alma pode ser o corpo, o visível pode ser o invisível e o que não se vê pode ser presença. O dito pode não dizer e o silêncio pode fazer discursos vigorosos. A terceira cabaça é a do inesperado e nela mora a cultura. (Simas, 2020, p. 105)

O sistema educacional brasileiro, atualmente, segue a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB) (Lei n.º 9.394, 1996) que estabelece que o ensino deve ser obrigatório e gratuito na Educação Básica (Educação Infantil – EI; Ensino Fundamental – EF; e o Ensino Médio – EM). Para efetivação dessa Lei, foram estabelecidas metas consubstanciadas em um Plano Nacional de Educação (PNE) em 2001 reformulado em sua 2ª versão (2014)¹. Além disso, a Educação Básica segue Diretrizes Curriculares Nacionais (DCNS) (2010) para cada um desses segmentos. Como um desdobramento disso, temos alguns documentos norteadores para a prática educacional que serve de “bússola” para a organização dos currículos em todo o país. Citamos a Base Nacional Comum Curricular (BNCC) (Brasil, 2018), que orienta os conteúdos das diferentes áreas de conhecimentos na EI, EF e EM. Ela traz como um dos conteúdos curriculares a cultura africana e afro-brasileira e as relações étnico-raciais, que inclusive possui o amparo da Lei 10.639 (2003), que torna obrigatório tal ensino nos segmentos fundamental e médio, e, cinco anos mais tarde, foi aprovada a Lei 11.645 (2008) que instituiu a obrigatoriedade do ensino de história e cultura indígena.

A presença desses conteúdos em documentos oficiais tem ressaltado a necessidade de formações continuadas de professores(as), a fim de capacitá-los(as) para abordarem esses temas de forma sensível, adequada e consciente de suas características fundamentais e singularidades. Cabe aos sistemas e redes de ensino, assim como às escolas e seus(as) educadores(as), nas respectivas esferas de autonomia e competência, evidenciar e contemplarem, nos currículos e propostas pedagógicas, a abordagem de temas contemporâneos que evidenciem os saberes desses povos e dessas culturas, sobretudo de forma transversal e integrada.

1 Esse plano estabelece metas para a educação brasileira, incluindo a promoção da igualdade racial e o combate ao racismo no sistema educacional.

Desse modo, vimos a oportunidade de caminhar para a construção de uma educação mais inclusiva, que de fato fortaleça e reconheça as contribuições dos povos africanos e indígenas em nossa sociedade e contribua para a erradicação do racismo ainda evidenciado em nosso cotidiano. Esta é uma demanda sobre a qual educadores(as), pesquisadores(as) e população têm se debruçado e discutido para implantação de políticas públicas em nosso país.

A necessidade de trabalhar as culturas africanas na escola, buscando valorizar e reconhecer a memória e a história dos povos deslocados da África para as Américas, tem provocado nos educadores(as) uma aproximação de “novas” percepções do mundo até então desvalorizadas no contexto educacional e formativo. Pouca informação chega à sala de aula de como isso pode ser feito por meio dos saberes em dança afrrreferenciados², que integram um conhecimento pautado na sensibilidade e no fazer sentir que nomeamos de conhecimento sensível (Godoy, 2023). Reconhecer e se aliar a abordagens pedagógicas que promovam um pensamento decolonial para o currículo é um grande desafio que revela a carência de se colocar em prática o que na teoria é proposto e desejado.

Muitos educadores(as) que hoje atuam em instituições de ensino receberam em suas formações visões sobre a África arraigadas a uma concepção ancorada em uma visão colonialista de conhecimento, com uma percepção reducionista sobre os saberes que esses povos carregam.

Pouco se aprendia sobre os domínios tecnológicos da agricultura e da siderurgia que os povos africanos detinham, e menos ainda sobre os saberes encorpados, que ficam grafados e inscritos no corpo (Martins, 2021) e sua importância nessas culturas, uma vez que a escrita tem sido, ao longo dos tempos, supervalorizada em detrimento de outras vias de transmissão de conhecimentos.

ROTAS EM TRÂNSITO

Este artigo tem como propósito compartilhar os caminhos pedagógicos percorridos durante um encontro de um curso de formação de educadores(as) brasileiros(as) das áreas de Arte (nas linguagens de dança, teatro, artes visuais e música); pedagogos(as) e educadores(as) físicos, que atuam na Rede Estadual de Ensino do Estado de São Paulo, no município de Sorocaba. Ela é a segunda cidade mais populosa do interior paulista e da região sudeste paulista com uma população de 1.898.000 mil habitantes e fica a 112 quilômetros da capital do estado.

O convite para idealizar o projeto se deu pela Secretaria da Educação – Diretoria de Ensino de Sorocaba, por meio de seu Núcleo Pedagógico, que acompanha as ações desenvolvidas pelos educadores(as) ao longo do ano³. O curso completo se chamou “Ciclo de Formação em Dança – Diálogos entre a Dança e o Currículo do Estado de São Paulo” e aconteceu no segundo semestre de 2024. Ele foi estruturado em 3 Encontros: Os saberes da dança nas práticas escolares (em agosto); Jogando e brincando com as danças na escola (em setembro) e As danças na história e cultura afro-brasileiras (em outubro).

2 Por afrrreferenciados, compreende-se um conjunto de práticas corporais, que têm como referência os elementos das tradições culturais e rituais de matriz africana, tais como movimentos, ritmos, gestos, simbolismos e códigos estéticos.

3 Todas as pessoas envolvidas no Ciclo de Formação em Dança - Diálogos entre a Dança e o Currículo do Estado de São Paulo assinaram a autorização de uso de imagem e depoimentos que aparecem nas fotos e vídeo contido neste artigo.

Não podemos deixar de colocar que houve uma preparação no 1º semestre do ano. Então estabelecemos uma parceria com o Serviço Social do Comércio (SESC), que é uma instituição criada por empresários do comércio de bens, serviços e turismo com objetivo de proporcionar bem-estar e qualidade de vida aos trabalhadores e seus familiares, presente no Brasil de norte a sul.

Dessa forma, houve a união entre o Grupo de Pesquisa Dança, Estética e Educação (GPDEE)⁴⁵, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – PPGA/IA/UNESP, e estas instituições para viabilizar tal projeto, oportunizar a democratização aos saberes que constituem a linguagem da dança, como também, o acesso às instalações do SESC (Figura 1).



▲ *Figura 1. Educadores(as) dançando no palco das instalações do SESC Sorocaba.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Nesse sentido, o Ciclo de Formação em Dança procurou contemplar essas temáticas objetivando a valorização e o reconhecimento desses saberes no processo de formação de educadores(as) e, consequentemente, de seus estudantes.

- 4 O GPDEE, criado pela Profa. Sênior Kathya Godoy em 2006, possui três linhas de pesquisa: Metodologias de ensino de dança; Processos de criação em dança e Memórias e políticas públicas em Artes Cênicas. Iniciou em 2019 sua primeira parceria público-privada com a empresa Performarte – Artes Cênicas e Ensino de Dança LTDA, com a qual desenvolveu o projeto “Ciclo de Formação em Dança – Diálogos entre Dança e o Currículo do Estado de São Paulo”.
- 5 Comunidades, muitas vezes originadas de pessoas refugiadas na época da escravidão, que mantêm até os dias atuais um modo de vida comunitário, enraizado nas tradições e culturas afro-brasileiras.

Neste texto abordaremos especificamente o terceiro encontro que atendeu 90 educadores(as) durante dois dias consecutivos, com 16 horas de trabalho intenso. Essa formação foi guiada pelas autoras e um percussionista, com participação da coordenadora do núcleo pedagógico de Sorocaba. Os temas desenvolvidos nesse encontro destacaram na linguagem da dança, o processo de criação como uma metodologia potente para o ensino dela e a valorização dos saberes em dança afroreferenciados e sua relação com a memória através do encontro com as corporalidades e oralidades afro-brasileiras, aqui nomeadas de CorpoOralidades afroreferenciadas. Esse termo trata do corpo que se move e dança grafando em gesto e movimento histórias ancestrais acionadas por meio de enunciados imagéticos. São expressões corporais provenientes de tradições vindas de antepassados, com uma expressividade única, particular, carregada de simbolismos da cultura afro-brasileira e africana que nomeamos de Dança Terreira (Gonçalves, 2024).

No sentido de promover um trabalho que possa de fato contribuir para um caminho de mudança de pensamento sobre os saberes afroreferenciados, e fornecer pistas de como trabalhar esses conteúdos no campo das artes e educação em espaços formais e não formais, compartilhamos danças afroreferenciadas, por exemplo, a dança dos Orixás, referendadas como lugar e território fértil de articulação entre ancestralidade, memória, expressividade do corpo em movimento dançante.

Cabe dizer que as danças afroreferenciadas provêm de um contexto sociocultural brasileiro de resistência e afirmação cultural, que sobrevive e resiste em realidades como “comunidades quilombolas e terreiros que não atuam sob uma visão colonialista, mas sim praticam outros modos de ver, de sentir, de fazer as coisas, outros modos de vida” (Bispo do Santos, 2023, p. 23). Nesses espaços comunitários o corpo é ambiente de saber, em constante biointeração com a natureza, ele é natureza, vive e expressa em gestos e vocalidades, ciclos e épocas da natureza rememorados em manifestações expressivas através da dança, do canto, da música, de brincadeiras e de rituais. Segundo Rufino (2023), “Uma espécie de sapiência do corpo, das memórias ancestrais e políticas comunitárias está a ser trançada cotidianamente nas práticas culturais emergentes dos contextos populares” (p. 19).

Ressaltamos a atual importância de um ensino de dança pautado também nas danças de matrizes africanas, de entendermos as danças afro-brasileiras como linguagem e, ao trazê-las para o foco, queremos tecer um caminho de formação de educadores(as) em dança, que fomente a pluralidade e reconheça e valorize as ancestralidades que carregamos. As danças afro-brasileiras – como as danças dos Orixás, o Jongo, os Batuques e Congadas – são complexas, privilegiam as performances corporais como formas de criação, fixação e expansão de conhecimento (Martins, 2021), além de expressarem concepções de mundo e práticas ancestrais.

A Dança Terreira colabora com esse movimento e traz uma proposta artística pedagógica que passa por reconhecimento e valorização de saberes desenvolvidos na diáspora africana, e colabora para a aproximação da cosmo-percepção do mundo africano em que consideramos o termo CorpoNatureza, porque transcende a separação desses dois elementos e experienciamos na prática por meio dessas danças.



CIRCULAR SABERES, INSPIRAR E PARTILHAR MEMÓRIAS

Dentre as temáticas colocadas anteriormente, destacamos que, por se tratar de um processo de formação continuada de educadores(as), nosso objetivo principal nesse encontro foi experienciar e discutir a linguagem da dança como estratégia pedagógica em diferentes contextos, sensibilizar e instrumentalizar os(as) educadores(as) sobre temas relativos à Cultura Africana em diálogo com os campos da arte/dança, da cultura dos movimentos e sua importância, e da prática da oralidade como transmissão e manutenção de valores e saberes culturais atrelados ao Currículo do Estado de São Paulo.

Cabe dizer que na preparação do Ciclo de Formação, ouvimos atentamente as necessidades e questionamentos trazidos pela coordenadora do núcleo de formação de Sorocaba, e pelos educadores(as), de modo que adotamos a pesquisa-ação como o método investigativo mais adequado, uma vez que para (Thiollent, 2009), toda pesquisa-ação é do tipo participativo, ou seja, a participação das pessoas implicadas nos problemas investigados é absolutamente necessária. É preciso que a ação seja uma ação não trivial, o que quer dizer que merece investigação para ser elaborada e conduzida (p.17). De natureza empírica, abordagem qualitativa e cunho exploratório, ela não segue fases rigidamente ordenadas, nem apresenta sequência de procedimentos fixos. O processo de pesquisa-ação se caracteriza como uma espiral de mudanças; tem como perspectiva promover a transformação de uma realidade educacional e/ou social; parte da prática, de problemas práticos e de uma busca que envolve a colaboração das pessoas e uma reflexão sistemática na ação, integrando o conhecimento e a ação. Ela se inicia pela fase exploratória e finaliza com a divulgação dos resultados.

Deste modo, vimos a oportunidade de conectar os estudos do GPDEE que assumem tal método como uma das premissas de seus projetos, a este desafio que consideramos relevante e o atrelamos à pesquisa de mestrado de uma das autoras, que preconiza um modo de pensar entrelaçado à diáspora.

Para este relato usaremos o recurso da narratividade, promovendo uma aproximação com as oralidades (essenciais quando falamos de culturas afrrreferenciadas). Convidamos o(a) leitor(a) para adentrar no chão dessa sala de aula conosco, e percorrer os caminhos propostos nessa formação, seus sentidos e significados, como possibilidade de inspiração para novas e outras práticas pedagógicas que desejem iluminar os saberes afrrreferenciados em suas propostas.

Nos dois dias de trabalho havia sol e luz em Sorocaba, e muitos(as) educadores(as) chegavam para a formação. Na sala (palco do teatro do SESC Sorocaba), solo sagrado, nos encontramos prontos(as) para esse encontro, um percussionista e as duas artistas educadoras autoras – aqui nomeadas de propositoras (Figura 2). Alguns(as) vinham tímidos(as), outros(as) empolgados(as), alguns(as) receosos(as) e outros(as) ávidos(as) pela experiência.

Assim que os(as) participantes chegaram, conduzimos uma roda cantando uma música tradicional de Jongo (manifestação cultural da região sudeste do Brasil, salvaguardada por comunidades quilombolas⁶ desse território), como forma de propor, para esse início, uma

6 Comunidades, muitas vezes originadas de pessoas refugiadas na época da escravidão, que mantêm até os dias atuais um modo de vida comunitário, enraizado nas tradições e culturas afro-brasileiras.



▲ **Figura 2. Encontro 3 - As danças na história e cultura afro-brasileiras.**

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

outra maneira de chegar no espaço, instaurando um estado mais performático de presença do corpo e a ritualização desse começo. A circularidade e a ritualização são pilares dos saberes civilizatórios africanos (Trindade, 2006), propõem um olhar horizontalizado para o grupo, acordam os sentidos para o momento presente e a canção, por sua vez, mimetiza em vocalidades as intenções que almejamos naquele momento. Com esse convite para se mover, existe um engajamento como crianças em roda (Figura 3), e há um relaxamento e entrega que acontece nos corpos.

“Eu vou abrir meu Congo ê, eu vou abrir meu Congo á. Primeiro eu peço minha licença, pra rainha lá do mar, pra saldar a povaria, eu vou abrir meu congo á” (Ponto de Jongo, Comunidade de Tamandaré-Guaratinguetá, captada em pesquisa de campo, maio/2000 por uma das autoras, autor desconhecido).

Lançamos na roda a pergunta: “Qual é o lugar da memória?” e a partir dessa provocação estabelecemos um diálogo, entre educadores(as) e as provocadoras da formação, no qual tivemos a intenção trazer à consciência uma visão do corpo (em gesto e oralidade) como ambiente de memória (Martins, 2021). Em seguida, somamos mais uma indagação: “O que é tradição para você? Quais tradições você ou sua família carregam?” e com essa nova pergunta apresentamos uma concepção de tradição como algo vivo, em constante movimento, revisão e a importância de (re)memorar essas tradições como forma de atualizá-las e mantê-las vivas. Desse modo, ciclicamente e em diálogo, apresentamos alguns conceitos que fundamentam

as culturas africanas que seriam experienciados na prática durante o encontro. Muitos(as) educadores(as) trouxeram nessa partilha lembranças de avós, falaram de comidas típicas, de canções que lembravam, de brincadeiras de infância... e enquanto comentavam produziam gestos, movimentos que ilustravam com as falas. O corpo se evidenciou como ambiente de saberes a partir dessas memórias acionadas.

Nesse contexto convidamos todos(as) a permanecerem na roda para experienciar a escuta de um Itan. Os Itans são mitos, recitações, histórias contadas oralmente, de geração em geração, nos terreiros e espaços religiosos afroreferenciados, por aqueles e aquelas que formam parte dessas comunidades. Guardam, em oralidades, memórias ancestrais que compõem os modus-operandi das comunidades que os salvaguardam.

O Itan escolhido foi “Como céu e terra foram ligados novamente” (Prandi, 2003, p. 53), que foi narrado por uma das propositoras. Esse Itan conta que no começo dos tempos, humanos e Orixás coabitavam os mesmos espaços e a vida. Porém, houve uma separação entre céu e terra, e, conseqüentemente, entre Orixás e humanos. Após um desentendimento dessas partes, houve uma tristeza que se abateu sobre todos. Depois de algumas negociações foi permitido que esse encontro entre humanos e divindades acontecesse novamente, mas para isso era preciso que o corpo dos humanos fosse preparado para esse encontro. O Itan traz a importância do corpo para a ligação entre céu e terra, entre humano e divino, para que a vida e a arte aconteçam.



▲ *Figura 3. A roda com os educadores(as).*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.



▲ *Figura 4. Gestos e movimentos da Dança dos Orixás.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Para Eliade (2016), os mitos oferecem à humanidade uma explicação do Mundo e do seu existir nesse Mundo, pois, ao rememorar os mitos e reatualizá-los, a humanidade é capaz de repetir o que os Deuses, Heróis e Ancestrais fizeram originalmente. Com essa perspectiva, os Itans aparecem na sala de aula, na tentativa de fazer reaparecer o que, muitas vezes, parece estar desaparecendo na sociedade contemporânea: a aproximação do corpo com os aspectos sagrados do movimento, o encontro com aquilo que está “dentro do passo”, pois, nesse contexto, importa o sentido, a essência que as matrizes de movimento afrorreferenciadas carregam e como acioná-las na prática.

Há muitos livros com transcrições de Itans, entretanto, é preciso lembrar que essas histórias seguem sendo contadas, recontadas, recriadas e rememoradas, em constante movimento, através da oralidade viva, experienciadas no cotidiano, no ser-fazer-sentir das comunidades e terreiros⁷ do Brasil.

Levar, portanto, os Itans para a sala de aula, tem como intenção valorizar a tradição oral e provocar a interação ativa entre oralidade e corporalidades, instalando a CorpoOralidade.

⁷ Terreiros são espaços sagrados (muitas vezes quintais, pátios, casas) onde acontecem as práticas religiosas afro-diaspóricas como as danças, cantos e expressividades do Candomblé, Umbanda, entre outras.



▲ *Figura 5. Deslocamento pelo espaço com gestos.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.



▲ *Figura 6. Emprestar gestos e movimentos pelos(as) educadores(as).*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Depois de escutarem o Itan, iniciamos a mobilização do corpo e das gestualidades, sugeridas e evocadas, e propusemos uma sequência de movimentos conduzidos por umas das propositoras acompanhados de Enunciados Imagéticos (narrações) que trazem paisagens, imagens para a ação em consonância com o que foi imediatamente evocado oralmente no Itan, enfatizando o corpo como lugar de inscrição e grafia desses saberes contidos no mito.

Dessa forma a CorpoOralidade é experienciada na execução das matrizes de movimento⁸ afrorreferenciadas ganhando sentidos comuns. Foram escolhidos gestos e movimentos presentes nas danças de Orixás (Figura 4) que convergiam com o Itan apresentado.

A partir da sequência de movimentos os(as) educadores(as) começaram a se deslocar e foram convidados(as) a caminhar pelo espaço portando um dos gestos apresentados (Figura 5), que já foram sendo modificados por eles(as), e, ao encontrar com outra pessoa, são orientados(as) a trocar de gesto (Figura 6), emprestar seu gesto escolhido a outro(a) colega.

Essa interação dinâmica (e divertida, pois promove uma grande descontração) traz aos educadores(as) a possibilidade de experimentarem uma autoralidade gestual (uma vez que não se almeja cópia de movimento) ancorada em uma memória coletiva, imagens e sentidos comuns, que por sua vez é ancorada numa memória ancestral – neste caso, evocada pelo Itan. Aqui os movimentos e gestos foram experienciados e ressignificados pelos(as) participantes (Figura 7), e começam a adquirir significados advindos dessa vivência. Nessa perspectiva, o processo de criação é iniciado e compartilhado. Na apropriação, criação e troca, começa a composição de uma dança.

Então, ao dançar algo que é coletivo, comum, que traz memórias vivenciadas por meio de muitas gerações, sem “abrir mão” das singularidades, a dança se faz presente. Segundo Lopes e Simas (2020), “Ninguém dança sozinho. Dança com, dança para, dança junto... Dança é encantamento, é resistência, é movimento de dentro anunciado no corpo, esse parceiro que nos permite dizer quem somos. Dança é expressão de que há algo vibrando, sendo” (p. 9).

Em seguida convidamos os(as) educadores(as) para se distribuírem no espaço e propusemos um exercício de consciência e ativação do que chamamos de “chãos do corpo”. Nas culturas tradicionais, o chão é lugar sagrado, de reconexão e de reverência às ancestralidades. Trazer a imagem do chão para diferentes partes do corpo produz no movimento uma dilatação, uma sensação de diferentes apoios que permitem o corpo de quem dança assentar, ampliar tonsus, presença e peso. Essa imagem conectada com a ação produz um encontro com as fisicalidades específicas presentes na linguagem das danças tradicionais afro-brasileiras. Tal imagem é acionada a partir das solas dos pés, no assoalho pélvico, diafragma, palma das mãos e palato (Figura 8) e ao se mover a partir dessa imaginação os(as) participantes começam a se perceber acordados para um dos elementos estruturantes da linguagem de dança afrorreferenciada que é o aterramento do corpo e sua relação com a terra.

8 Chamamos de matrizes de movimento aquilo que se faz comum em diversas manifestações tradicionais afro-brasileiras, independentemente das particularidades de cada folguedo, dança, manifestação. Essas matrizes podem ser percebidas e reveladas em posturas, alinhamentos, pulsos, impulsos, gestos e até passos de dança.



▲ *Figura 7. Gestos ressignificados pelo(as) educadores(as)*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

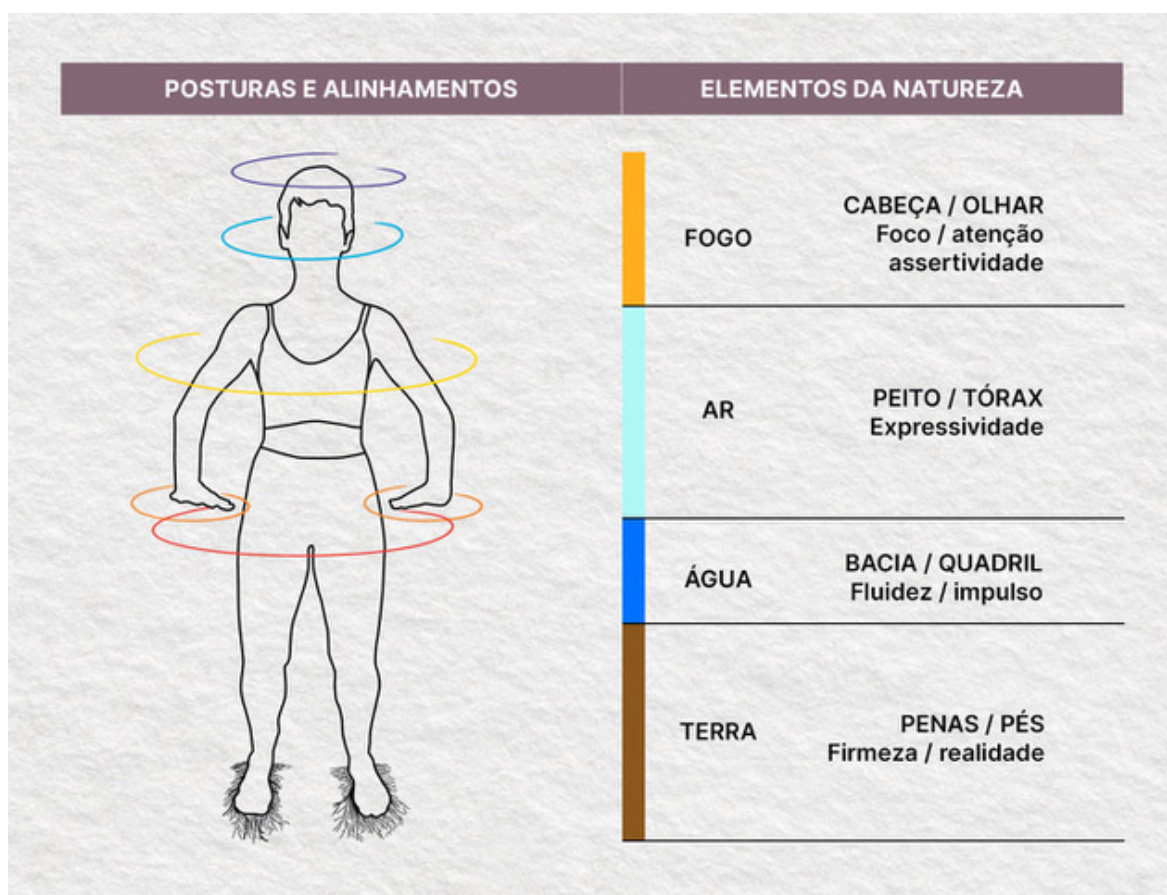


▲ *Figura 8. Chãos do corpo.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Seguimos com outra vivência que sugere o emparelhamento de imagens e qualidades⁹ dos elementos da natureza – terra, água, ar e fogo – com diferentes partes do corpo como mais um recurso didático de sensibilização, visualização, experimentação e conscientização (Gráfico 1).

Essa proposta possibilita uma estruturação corporal que desperta a “consciência de si” (Antunes, 2013) em busca de um corpo que se reconhece como físico, energético e sensível – com intenção de aproximar os educadores(as) de uma concepção de corpo que se entende como natureza, já dito anteriormente que se trata de mais uma característica fundamental das culturas africanas, foco dessa formação. Todo esse processo de exploração promoveu o que cunhamos como “Instauração CorpoNatureza”, no qual lançamos mão de imagens que convidam à ação, promovendo estesias comuns e permitindo uma leitura imagética, criativa e simbólica da anatomia corporal.



▲ **Gráfico 1. Elementos da natureza no corpo.**

Nota. Gonçalves (2024, p. 64).

⁹ Qualidade de movimento não é utilizada na acepção proposta por Laban (1978), mas na etimologia da palavra, que significa atributo ou condição das coisas ou das pessoas, que as distingue das outras e lhes determina a natureza. Nos terreiros, chamamos de ‘qualidades de cada Orixá’, referindo-se ao “enredo”, ao caminho por onde ele anda, aquilo que o caracteriza e lhe dá singularidade, ou seja, o seu perfil.

A imagina(ação) é um recurso para trabalhar a construção simbólica do corpo, necessária quando trabalhamos com manifestações de intenso conteúdo simbólico (caso das danças afro-brasileiras), nas quais o corpo é lugar de inscrição de saberes; e na articulação entre imagem, sensação e ação, buscando construir o movimento interno que se externaliza na construção de uma dança singular, única e que pode ser compartilhada e que torna os(as) participantes sujeitos da experiência em dança (Andrade & Godoy, 2018).

A partir desse momento, com o “CorpoNatureza” instaurado retomamos a dança do Jongo (Figura 9), que é uma manifestação cultural composta de dança e música do interior do Estado de São Paulo e apresentamos a eles(as) passos e ritmos dessa dança que serão executados por todos(as) imbuídos agora dessas qualidades, princípios e imagens acordadas. Dá-se aqui o que Godoy (2021) chama de “(in)corporação da linguagem”, quando aquilo que é vivenciado, sentido, constrói significados comuns, e transforma a vivência em apropriação pelo corpo, ou seja, “a forma do corpo se movimentar deixou de ser forma porque acionou-se o par movimento/intenção” (Godoy, 2021, p. 19).

A roda se faz com alegria e autenticidade, os corpos dançam e carregam os princípios estruturantes da linguagem acordados e experienciados, se expressando sem perder suas raízes.



▲ *Figura 9. A dança se faz presente no Jongo.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.



▲ *Figura 9. Escritas sobre lembranças ao som de toadas.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Chegamos ao momento do processo de criação, que é sempre uma oferenda, na qual se dá um encontro entre ancestralidade e futuro, pois, uma vez imbuídos(as) de imagens/intenções/qualidades experienciadas e depois de terem investigado e explorado as matrizes corporais, há o momento da elaboração desse conteúdo de maneira autoral, única.

Essa elaboração pode ser realizada com diferentes recursos, através de proposições com pequenas criações em grupo e/ou individuais, podendo ser um texto, uma escrita sensível de memórias para serem compartilhadas, ou uma partilha de palavras e movimentos. Nesse encontro optamos por uma escrita sensível que acionasse as memórias e depois que elas pudessem ser (in)corporadas e grafadas no corpo.

Começamos esse momento entregando folhas de papel em branco aos(às) participantes para uma escrita individual de uma lembrança que eles(as) escolhessem. Essa escrita é livre: uma receita de bolo, conselhos de avós, canções, algo específico da infância, etc. Durante esse momento estabelecemos um clima de acolhimento e cuidado, enquanto os(as) participantes escreviam (Figura 9), cantávamos acompanhados(as) do percussionista toadas advindas da manifestação do Jongo e cantos dedicados aos Orixás – que trazem imagens que falam de ancestralidades.

Findadas as escritas, sugerimos um compartilhamento, em duplas (Figura 9a), de forma narrativa, ou seja, cada um(a) através da oralidade compartilhou a memória escolhida (Figura 9b). Enfatizamos aqui a importância da escuta sensível (Godoy, 2021) para essas memórias narradas.

Após tal narração de suas memórias, convidamos os(as) participantes a trocarem as folhas e escreverem uma palavra ou frase curta do significado que ficou sobre a memória que o outro(a) narrou (Figura 10), prevalecendo aqui o sentido e o significado atribuído a ele.

Feito isso, chamamos a todos(as) para depositarem no centro do espaço as palavras (Figura 11). Esse momento foi acompanhado pela percussão que transitou entre ritmos de Jongo e das danças dos Orixás (Ijexá).



▲ **Figura 9a e 9b. Compartilhar pela oralidade**

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

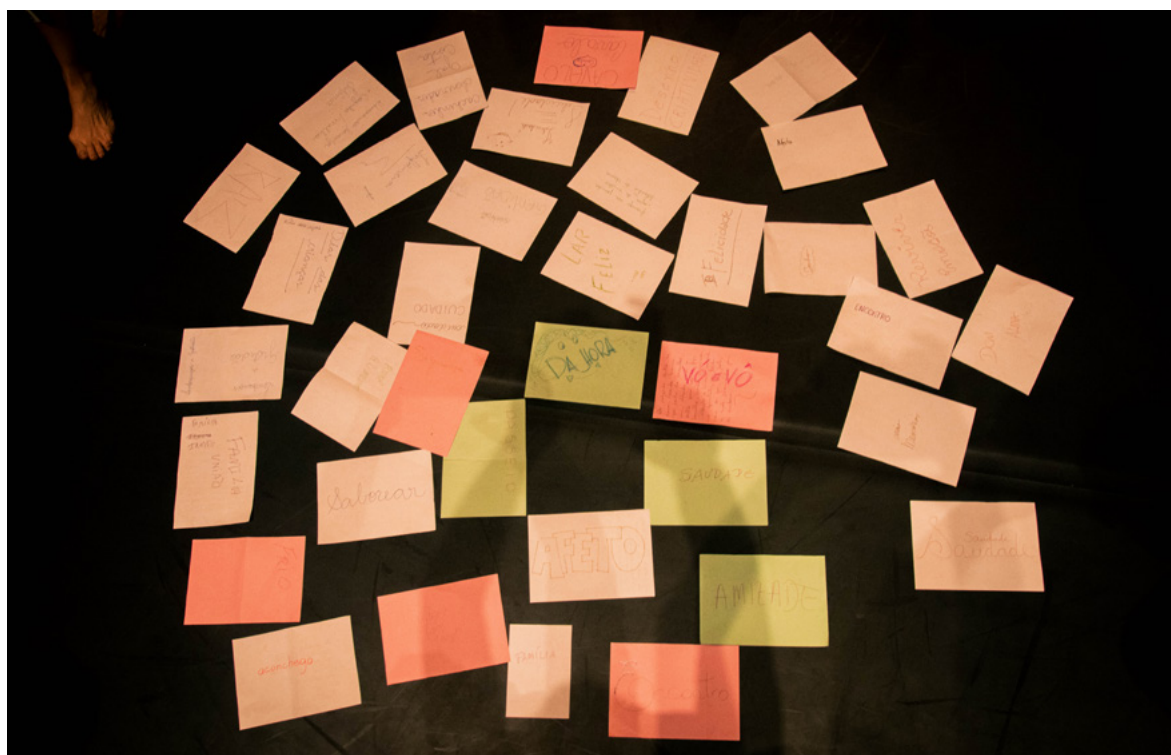
Andamos em torno dessas palavras, lendo-as e percebendo o que elas transmitiam para cada um(a) de nós. Foi um momento de profunda reverência e ritualização do grupo que já estava em um estado poroso e sensibilizado. Cabe ressaltar aqui que a ritualização de momentos da aula é essencial quando intencionamos trabalhar com o conhecimento sensível. Para Han (2021),

Rituais são processos de incorporação, encenações do corpo, são o momento quando as experiências comuns de uma comunidade são corporalmente sedimentadas, são inscritos no corpo, incorporados, ou seja, internalizados corporalmente. Desse modo, os rituais criam um saber e uma memória corporalizados, uma identidade corporalizada, uma comunhão corporal. (p. 24)

Logo após, sugerimos que os(as) participantes agrupassem essas palavras pelo sentido e significados que adquiriram, com a regra de que, enquanto alguém propunha um agrupamento, o restante do grupo mantinha a roda e a qualidade da presença que chegamos, e que, ao ser proposto um agrupamento, não era possível desmanchá-lo. A roda se (re)faz.



Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.



Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Em seguida dividimos os(as) participantes em cinco grupos (no número de agrupamentos que apareceu) e cada grupo tinha o desafio de criar um verso musicado com as palavras que escolheram, esse verso/canção obedeceu a uma célula rítmica a partir do que estávamos ouvindo (ritmo afro-brasileiro que aparece no Jongo e em danças de Orixás específicas, sempre tocado pelo percussionista) e em seguida cada grupo cantou (Figura 12) seu verso para que os outros escutassem e dançassem essa composição.



▲ *Figura 10. Troca de significados sobre a narração.*

Nota. Fotografia de Ricardo Kobayashi Junior.

Nessa roda de memórias contadas e dançadas, a emoção tomou conta de todos(as) – estávamos saudando as ancestralidade e memórias de cada um e de todos(as), referendadas por um caminho de encontro com as afro-brasilidades percorridas de forma respeitosa, sensível e fundamentada em conceitos, princípios e elementos estruturantes que caracterizam essa linguagem.

RESSOAR DE APONTAMENTOS

Trabalhar com a memória é preservar o futuro, é tecer aprendizagens múltiplas, e esse artigo teve o intuito de compartilhar um dos caminhos possíveis para o “reencantamento” do ser educador(a) com sua história e memória (Figura13), através do reconhecimento dos saberes tradicionais afro-brasileiros na formação desses educadores(as) com práticas que visam somar forças na construção de uma educação mais aberta à escuta dos saberes tradicionais ancestrais, mais coletiva e afetuosa.

Somos seres de experiência. Tudo o que se passa na vida nos atravessa, nos altera e faz com que cada um de nós seja único, mas habitado por muitos – e nessa multidão singular tecemos uma rede infinita de aprendizagens. A encantaria da educação é parir seres que não cessam de renascer ao longo de suas jornadas. Parida e parteira de si e de muitos outros, a educação remete a processos sempre coletivos, afetivos, conflituosos, despedaçamentos e remontagens do ser. (Rufino, 2021, p.17)

Como resultado deste Ciclo de Formação em Dança, produzimos quatro vídeos documentários que se encontram disponíveis na plataforma do canal *youtube* da performarte (@performarte), na *playlist* Cursos de Formação Continuada. Convidamos especialmente aos leitores(as) a assistir o *Encontro 3 - Ciclo de formação em Dança (Diálogos entre a dança e o Currículo do Estado de SP) 2024* (PerformArte, 2024, 23 de novembro).

As temáticas de ancestralidades – memória-saberes encorpados – tradição e inovação convergem neste trabalho para a prática de formações mais plurais, que celebrem os saberes que muitas vezes ainda habitam as margens, que façam do corpo “o próprio chão, montagem e montaria da educação” (Rufino, 2021, p. 15), um corpo que gíngua, pulsa, canta, encanta e (re)encanta o mundo todos os dias.



REFERÊNCIAS

- Andrade, C. R. & Godoy, K. M. A. (2018). *Dança com crianças: propostas, ensino e possibilidades*. Appris.
- Antunes, R. C. F. S. (2013). Corpoarte: releitura do corpo na educação. Território do corpo no mundo dos saberes. Em LM Lara (Ed.). *Dança. Dilemas e desafios na contemporaneidade*. EDUEM.
- Bispo dos Santos, A. (2023). *A Terra dá, a terra quer*. Ubu Editora.
- Brasil. (2018). *Base Nacional Comum Curricular*. Ministério da Educação.
- Eliade, M. (2016). *Mito e realidade*. Perspectiva.
- Godoy, K. M. A. (2021). Hibrismos – Percursos não convencionais, sincréticos e plurais sobre construção sensível e poética do conhecimento humano. Em KMA Godoy (Ed.). *Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino*. (vol. 2, pp. 15-24). Appris.
- Godoy, K. M. A. (2023). *Estudos e abordagens sobre metodologias de pesquisa e ensino*. (vol. 3). Appris.
- Gonçalves, L. D. (2024). *Dança Terreira: uma proposta de ensino de dança a partir das CorpoOralidades afrorreferenciadas* (Dissertação de Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, Brasil.
- Han, B.-C. (2021). *O desaparecimento dos rituais: uma topologia do presente*. Vozes.
- Laban, R. (1978). *Domínio do movimento*. Summus.
- Lei n.º 9.394, 20 de dezembro de 1996. (1996). Estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional. Presidência da República.
- Lei n.º 10.639, 09 de janeiro de 2003. (2003). Altera a Lei no 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira”, e dá outras providências. Presidência da República.
- Lei n.º 11.645, 10 de março de 2008. (2008). Altera a Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996, modificada pela Lei n.º 10.639, de 9 de janeiro de 2003, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Presidência da República.
- Lopes, N. & Simas, L. A. (2020). *Filosofias africanas: uma introdução*. Civilização Brasileira.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo tela*. Cobogó.
- PerformArte. (26 de agosto de 2024). *Encontro 1 - Ciclo de formação em Dança (Diálogos entre a dança e o Currículo do Estado de SP)*. [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Vf_i1C-4qDPU&list=PLPfNVNUKANLrTflaGzyY3JjCvSS1NZsEL&index=17&t=1s

PerformArte. (1 de outubro de 2024). *Encontro 2 - Ciclo de formação em Dança (Diálogos entre a dança e o Currículo do Estado de SP)*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=9zG2Qt-NBFA8&list=PLPfNVNUKANLtTflaGzyY3JjCvSS1NZsEL&index=18>

PerformArte. (23 de novembro de 2024). *Encontro 3 - Ciclo de formação em Dança (Diálogos entre a dança e o Currículo do Estado de SP)*. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=g2tHL6rZlzs&list=PLPfNVNUKANLtTflaGzyY3JjCvSS1NZsEL&index=19>

Prandi, R. (2003). *Xangô: o Tuvão: outras histórias dos deuses africanos que vieram para o Brasil com os escravos*. Companhia das Letrinhas.

Resolução n.º 7, de 14 de dezembro de 2010. (2010). Fixa Diretrizes Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental de 9 (nove) anos. MEC, CNE, CEB.

Rufino, L (2023). *Ponta cabeça: educação, jogo de corpo e outras mandingas*. 1ed. Morula.

Rufino, L. (2021). *Vence-demanda: educação e descolonização*. Morula.

Simas, L. A. (2020). *O corpo encantado das ruas*. Ed. Civilização Brasileira.

Trindade, A. L. (2006). Valores e Referências Afro-brasileiras. Em AP Brandão. (Ed.), *A Cor da Cultura: Caderno de atividades, Saberes e Fazeres* (pp. 17-80). Fundação Roberto Marinho.

Thiollent, M. (2009). *Metodologia da pesquisa-ação*. Cortez.



ARCHIVAR LO EFÍMERO: LA HUELLA, EL TEJIDO Y LA REFRACCIÓN

Juliana Atuesta Ortiz

NOTA DE LA AUTORA

Juliana Atuesta Ortiz 

Pontificia Universidad Javeriana, Colombia.

Correo electrónico: juatuesta@javeriana.edu.co

Recibido: 16/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.011>

RESUMEN

El presente artículo se enfoca en el reto de historiar la danza contemporánea en un país como Colombia, en donde carecemos de un bagaje documental y de un legado de construcción histórica fundamentado en la institucionalización del archivo. Para ello, se aborda en primera instancia un cuestionamiento de la noción de archivo en el universo de la danza occidental, para luego pasar a revisar las posibilidades y potencias expansivas que trascienden su materialidad. “Archivar lo efímero” se refiere a la pregunta por archivar la danza, efímera por naturaleza, para así abrir las posibilidades de construir no una historia, sino un conglomerado de historias que fundamenten su devenir en la memoria, en la oralidad, en el movimiento, en el gesto y, especialmente, en el cuerpo. Este análisis se centra en el estudio de tres proyectos escénicos de artistas colombianos, a través de los cuales se proyectan y se plantean interrogantes dentro de un marco teórico, práctico y escénico: *Huellas y Tejidos* (2013), *Refracciones* (2022) y *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Palabras clave: Archivo, Danza, Colombia, Cuerpo, Reconstrucción, Memoria

ARQUIVE O EFÊMERO: A PEGADA, O TECIDO E A REFRAÇÃO

RESUMO

Este artigo se concentra na questão do desafio de historiar dança contemporânea em um país como a Colômbia, onde não temos formação em documentário, bem como um exercício de construção histórico baseado na institucionalização do arquivo. É assim que, em primeira instância, um questionamento para a noção de arquivo no universo da dança ocidental é endereçado para revisar suas possibilidades e poderes expansivos que transcendem sua materialidade. “Arquive o efêmero”, refere-se à pergunta dos arquivos, quando é efêmera em sua natureza e, assim, abre as possibilidades de construir não uma história, mas um conglomerado de histórias que baseiam seu futuro na memória, na oralidade, em movimento, no gesto e no corpo. A história se torna efêmera, assim como a dança. Essa análise se concentra no estudo de dois projetos cênicos de artistas colombianos, através das quais essas questões são projetadas e levantadas dentro de uma estrutura teórica-prática-cênica, são: *Huellas y Tejidos* (2013), *Refracciones* (2022) e *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Palavras-chave: Arquivo, Efêmero, Dança, Colômbia, Corpo, Reconstrução



ARCHIVING THE EPHEMERAL: THE TRACE, THE WEB AND THE REFRACTION

ABSTRACT

This article focuses on the challenge of building a history of contemporary dance in a country like Colombia, where we lack a documentary background and a legacy of historical construction based on the institutionalization of the archive. For this end, we analyze in the first place the notion of archive in the universe of Western dance, to later review its possibilities and expansive powers that transcend its materiality. “Archiving the ephemeral” refers to the dilemma of turning dance into archive, when it is ephemeral in nature, and thus opens the possibilities of building not a history, but a conglomerate of histories that sustain their unfolding in memory, orality, movement, gestures and specially in the body. This analysis focuses on the study of three scenic projects of Colombian artists, through which these questions are projected and raised within a theoretical, practical and scenic framework: *Huellas y Tejidos* (20113), *Refracciones* (2022) and *Camila Sepultada en la Luz* (2024).

Keywords: Archive, Ephemeral, Dance, Colombia, Body, Reconstruction



ARCHIVAR LO EFÍMERO: LA HUELLA, EL TEJIDO Y LA REFRACCIÓN

El archivo es lo no dicho, o lo decible que está inscrito en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado.

Rodrigo Parrini Roses

En el momento en que la memoria de la danza se ingresa a un archivo, se despliega una serie de tensiones dentro de las que se moviliza la naturaleza efímera, inmaterial y corporal de la misma. La memoria se convierte en materia, el cuerpo se convierte en archivo y la danza comienza a evidenciar posibilidades de tornarse duradera. En este proceso, la historia de la danza toma lugar y se hace presente desde la materialización del archivo. Este es quizás el devenir natural del archivo: convertirse en materia que sustenta la memoria y que ratifica la posibilidad de legitimar una historia. Sin embargo, el propósito de este análisis consiste en desatar dicha narrativa y llevarla hacia el sentido contrario; esto es, socavar la idea de que el archivo tiene una materialidad inquebrantable y, por consecuencia, una construcción perdurable de la historia. Se comprende que la noción de archivo ha sido construida históricamente desde su capacidad de preservar materialmente el pasado, y esta materialidad responde a que se sustenta en la documentación, de carácter principalmente escrito, pero también palpable, abarcable y susceptible de ser calculado.

Este documento surge, particularmente, a partir de la necesidad de pensar una historia de la danza contemporánea colombiana desde la condición efímera de su existencia y, al mismo tiempo, invita a asumir el archivo como un lugar que puede trascender y superar la materialización de la memoria. La naturaleza efímera de la danza ha sido abordada por pensadoras como Peggy Phelan y Rebeca Schneider, quienes han planteado reflexiones en torno a la posibilidad y la imposibilidad de la reproducción de la danza. La danza como práctica corporal efímera que no se puede reproducir, pero que sí se puede transformar, invita a problematizar esta misma noción de lo efímero desde su vínculo con la desaparición (Phelan, 1998, pp. 53-150). Es allí donde propongo indagar y ampliar la discusión, desde la posible apertura a los universos de la reaparición (Schneider, 2010, pp. 67-100).

Así mismo, como bailarina e historiadora colombiana, percibo que la relación entre la danza y nuestra historia de la danza presenta un giro que va de la reducción hacia la materialidad de los archivos como conglomerados documentales. Por el contrario, esta es una relación que reclama su apertura hacia una necesaria corporalización de la memoria, como lo argumenta Diana Taylor en su texto "Archivo y el repertorio". En este, invita a enriquecer el campo de conocimiento de los estudios de *performance* en relación con el conocimiento incorporado que permite a las manifestaciones existenciales manifestarse desde la práctica misma y desde la experiencia y la activación de las presencias comprometidas, dialogantes y discursivas que surgen del hecho de hacerse cuerpo y presentarse corporal y performativamente (Taylor, 2015, p. 138).

Para dar lugar a esta reflexión, centraré mi atención en tres proyectos de investigación que han orientado sus intereses hacia la pregunta por la escenificación de la historia de la danza contemporánea en Colombia. El primero de ellos es *Huellas y Tejidos* (2013), un documento/*performance* que recoge entrevistas y *performance* de pioneros de la danza contemporánea en Colombia. El segundo es *Refracciones* (2022), un proceso que se enfocó particularmente



en el trabajo de la bailarina Katy Chamorro, en la reconstrucción y conversación con su obra a través de un proyecto escénico, escrito y documental. Finalmente, el tercero es *Camila Sepultada en la Luz* (2024), una reconstrucción que plantea un diálogo escénico con la obra original de la maestra Marybel Acebedo de 1993, que lleva el mismo título. Estos tres proyectos han sido liderados por bailarinas, bailarines e historiadoras colombianas que se han adentrado en procesos de investigación-creación y que han abierto posibilidades no solo de pensar, sino también de comprender la creación como un espacio necesario para establecer una postura frente a los argumentos y frente a los hallazgos que este tipo de investigaciones trae consigo.

Con este recorrido, deseo adentrarme en la tensión que surge entre la materialidad e inmaterialidad del archivo, y la durabilidad y la posibilidad efímera de la historia. Para ello, en primer lugar, quiero emprender un análisis que parte de aquella visión y definición convencional del archivo basada en su etimología, y que llega hasta la manera en cómo se ha constituido el concepto dentro de la historia de la danza académica occidental, particularmente europea. Luego, busco analizar a profundidad la resistencia que *Huellas y Tejidos*, *Refracciones* y *Camila Sepultada en la Luz* proponen, en tanto propuestas escénicas y documentales que operan dentro de un rango de posibilidades en un campo escasamente explorado, como es el de la historia de la danza contemporánea en Colombia.

EL ARCHIVO

Comprendido desde su definición etimológica *arkhe* —lugar del arconte— el archivo es un edificio público, el primer lugar de gobierno donde se guardan los registros y donde se materializa la memoria; el archivo se entiende como un espacio que resiste la transformación y que está inmunizado contra la alteridad, que excede lo vivo y es de origen legítimo (Taylor, 2015, p. 85). En este sentido, el archivo es el lugar donde la memoria se registra de manera oficial, se materializa y, solo así, se evidencia como un dispositivo de conservación-construcción de una versión oficial del pasado. Esta es una concepción que se justifica en la veracidad del documento, que se toma como un equivalente de lo “real” y de lo que “realmente sucedió”, que solo se devela materialmente. El archivo, desde esta perspectiva, implica un proceso de mediación entre lo conocido y el conocedor, y este proceso refuerza la noción del archivo como lugar en el que se generan estructuras de pensamiento que operan como compendios de información que buscan ser perdurables en el tiempo-espacio, de acuerdo con la autoridad que legitima una narrativa. Es así como el archivo se convierte en un tesoro a través del cual se oficializa y se institucionaliza la versión de una historia que representa gran parte del imaginario colectivo de nuestra cultura.

Esta es la historia que se escribe, enseña y cuenta; esta es la historia que nos pertenece a todos porque la hemos aprendido, pero que, si bien pertenece a todos, a la vez no pertenece a nadie.

El archivo, como lugar de representación de la danza, ha predominado bajo la naturaleza material de los documentos, que se han constituido como registros materiales y tangibles, trasladando la danza a un estado de perdurabilidad y aprehensión. Desde el siglo XVII, bajo el legado del Rey Luis XIV, se emprendió la construcción de un gran archivo de la danza a partir del ejercicio de notación. Pierre Beauchamps y Raoul Feuillet, maestros y coreógrafos de la corte, consolidaron las bases de la primera escuela de danza (la Escuela Real de Danza y Música fundada en 1661), y en ella, encontraron la necesidad de crear una serie de conven-

ciones para la transmisión de la danza, equivalentes a las que ya existían para la música, que representaron en el catálogo *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* publicado en 1700 (Abad, 2004, p. 231).

Como documentos históricos, estas publicaciones fueron claves en la generación de un pensamiento archivístico en el que la danza pasó de ser una práctica social a una práctica profesional con un importante reconocimiento en la cultura de Europa occidental, lo cual ha conllevado a la necesidad de transmitirla, reproducirla, enseñarla y conservarla. En este contexto, la conservación de la danza se fundamenta en una práctica que se transmite de generación en generación. La danza pasó de ser una práctica social y recreativa a ser una práctica oficial y profesional, con un mecanismo propio de codificación que abrió un nuevo espacio para pensarla, representarla y reproducirla, así como para conservarla. Es en este ejercicio de “conservación” en el que quiero centrar mi atención, puesto que es allí donde el archivo opera como un sistema que legitima una historia de la danza que predomina frente a otras historias que quizás no consiguieron este mismo destino. En este análisis, expongo el catálogo *Chorégraphie, ou l'art de d'écrire la danse* como un caso ejemplar, entre muchos otros, para comprender la importancia que este tipo de documentos tienen dentro de la construcción y validación de una historia de la danza en occidente. Sin embargo, también lo traigo a la luz para evidenciar una desatinada comparación con otras prácticas archivísticas oficiales o institucionalizadas de la danza, particularmente en Colombia, en donde prácticamente no he logrado encontrar ninguna.

En el contexto de nuestros países latinoamericanos, la danza no surge como una propuesta de Estado y, particularmente en Colombia, no se consolida académicamente sino hasta finales del siglo XX mediante la apertura de programas universitarios que contemplan la danza con un énfasis en el estudio de las artes escénicas. Por esto, me atrevo a afirmar que, si bien la danza en Colombia no surge dentro de los circuitos de la oficialidad, ésta ha hecho de las suyas para emprender sus propias trayectorias y bifurcaciones, en las que no necesariamente ha quedado un registro material de su andar. Por eso, no podemos hablar de una historia de la danza, sino de una multiplicidad de historias, unas pocas soportadas en documentos y muchas otras cuya existencia está fuera de los esquemas oficiales de la archivística documental.

Para abordar esta problemática desde la pregunta por el archivo, considero que los planteamientos de André Lepecki son claves, bajo los cuales deseo centrar la atención del análisis en los casos mencionados. Lepecki menciona que la memoria de la danza solo se puede hacer coreográficamente y propone, a través de la expresión “deseo de archivo”, un marco afectivo, político y estético alternativo para comprender las reconstrucciones que se hacen de la danza en la contemporaneidad. El “deseo de archivo” implica una capacidad de reconocer “en una obra pasada campos creativos todavía no agotados de posibilidades impalpables” (Lepecki, 2013, p. 72). Así mismo, argumenta Lepecki que “un cuerpo pudo haber sido ya siempre no otra cosa que un archivo”, y que “el cuerpo como archivo reubica y aleja las ideas de archivo con respecto a un depósito documental o una institución burocrática dedicada a la mala gestión del pasado” (p. 74). Lo cierto es que desde esta visión expandida del archivo en relación con el cuerpo, podemos poner en evidencia que el archivo también es susceptible de ser ilegítimo; esto es, puede invitar a crear y no sólo mostrar algo que ya se creó.

Refracciones, *Camila Sepultada en la Luz* y *Huellas y Tejidos* son ejercicios que parten de procesos profundos y significativos de reflexión, investigación y creación y que se fundamentan en las tensiones del archivo que menciona Lepecki, que propongo abordar en este documento. Con esto me refiero a las tensiones que produce la definición misma del archivo como conglomerado documental, como posibilidad creativa o como un asunto del cuerpo; esto es, la posibilidad de pensar el cuerpo como archivo y, así mismo, de pensar lo efímero como facultad a la hora de asumir la memoria.

HUELLAS Y TEJIDOS

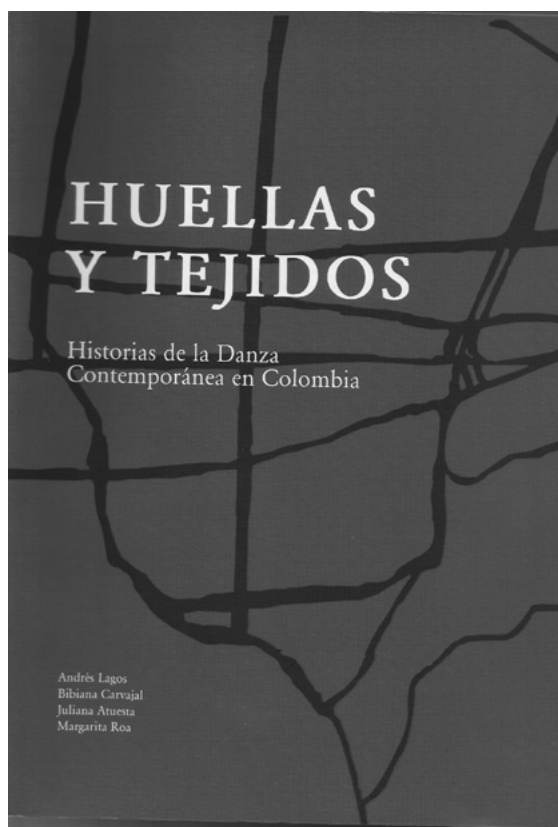
¿Cuál sería, entonces, el sentido de la historia de la danza cuando su memoria no accede a la práctica del archivo? Esta es una pregunta que, desde el año 2011, buscamos responder en el grupo de investigación y creación *Huellas y Tejidos*¹. Para ello, emprendimos un proceso de indagación e investigación frente a la pregunta particular sobre la historia de la danza contemporánea en Colombia, ya que esta es una historia que nos compete, que involucra a nuestras maestras y maestros y que, de alguna manera, intuimos como una historia llena de vacíos, de preguntas e incertidumbres.

Frente a la escasa existencia documental necesaria para llevar un proceso de investigación en este campo, elaboramos una aproximación metodológica que, precisamente, cuestiona y problematiza la idea del archivo de la danza como un claustro de documentación material inmutable. Es así como del concepto de archivo pasamos a concebir la idea de *huella* que, a diferencia del archivo (como fuente que evidencia la existencia de un documento), permite dar vida al rastro involuntario: “la huella puede quedar impresa en el espacio, pero también en nuestros sentidos, puede marcar territorios, cuerpos y experiencias” (Atuesta, 2013, p. 32). En este orden de ideas, los *tejidos* operan como conductos necesarios a través de los cuales las huellas entran en diálogo: “el tejido remite a la poética de lo relacional, donde el gesto, el guion, el intersticio y la conjunción, triunfan en las modulaciones” (p. 32).

Frente a la escasez documental, una realidad presente en gran parte de la historia de la danza de nuestro país, nos hallamos en la necesidad de reformular las maneras de “buscar materiales” bajo la posibilidad de *buscar huellas* y, con ello, *elaborar tejidos*; es decir, formular encuentros, diálogos y posibilidades de relacionamiento que no necesariamente corresponden a una construcción lineal de los tiempos de la danza. Para ser más precisa, aquellas huellas las encontramos en las voces y en los cuerpos de quienes formaron parte de la generación de bailarines que comenzó a decir que lo que ellos y ellas hacían era “danza contemporánea”.

Nos encaminamos entonces en emprender un ejercicio de construcción de historias que partían de estas *huellas*: voces, recuerdos y vivencias de los bailarines que aún estaban vivos. Realizamos 30 entrevistas a los pioneros de la danza contemporánea en Colombia, de las cuales 26 fueron publicadas en el libro *Huellas y tejidos. Historias de la Danza Contemporánea en Colombia* (2013).

1 Proyecto ganador de la primera beca de investigación en danza “Cuerpo y Memoria”, otorgada por el Ministerio de Cultura de Colombia en 2011.



▲ **Figura 1. Portada de la publicación *Huellas y Tejidos*, *Historias de la Danza Contemporánea en Colombia***

Fuente: Lagos et al. 2013.

Esta compilación de entrevistas ofrece al lector un panorama de la gestación de la danza contemporánea en el país, a partir de las acciones de muchos bailarines y bailarinas que no encontraron un escenario institucional para desarrollar su práctica; por el contrario, forjaron el campo desde sus acciones individuales, así como desde su trabajo en la formulación de encuentros que acontecieron en una multiplicidad de colectivos. A través de estos, bailarines y bailarinas de danza contemporánea crearon obras, fundaron escuelas, participaron en proyectos de investigación e incluso, algunos de ellos, tomaron parte de la formulación de políticas públicas para la danza en nuestro país.

De esta manera, con la publicación de este documento, las huellas se tornaron archivo. Con ello, trasladamos las voces al lugar del documento y materializamos las vivencias en formatos de entrevista no estructurada, orientando la investigación hacia la construcción de un archivo que reclama la permanencia de la memoria. Esta transita desde la oralidad hacia la posibilidad de convertirse en una historia configurada por las historias de la danza contemporánea en Colombia.

Una vez que la oralidad se tornó materialidad, decidimos emprender un viaje de reversa: volver al cuerpo y hacer del archivo un escenario efímero, afectivo y performativo. Si bien habíamos generado un archivo que tenía validez debido a su propuesta por dejar un registro de las acciones y participaciones, así como de las configuraciones conceptuales sobre la danza contemporánea en Colombia, percibimos una insuficiencia en la manera en que este archivo

operaba dentro del mismo contexto de la danza, en la medida en que presentaba una imposibilidad de dialogar desde su naturaleza afectiva. Así, llegamos a la necesidad de trasladar este ejercicio de construcción de archivo: un tránsito del libro hacia el cuerpo, de la palabra impresa hacia la voz, y del documento hacia el escenario. Para ello, invitamos a cuatro de los artistas entrevistados (Katy Chamorro, Edgar Sandino, Raúl Parra y Leyla Castillo) a emprender un proceso de creación que girara en torno a la memoria de la danza y en el que su cuerpo, sus gestos, su voz y su presencia fueran el testimonio vivo de sus historias con la danza. Nos adentramos en un proceso de re-traslación de sus voces (que ahora estaban plasmadas en el documento) al cuerpo, a la danza misma y al relato *performativo*. En este ejercicio, los cuatro artistas no solo verbalizaron sus memorias, sino reencarnaron sus recuerdos, permitiendo que la danza volviera a incorporarse y a manifestarse a través de los gestos de unos cuerpos maduros, en donde se hizo evidente que la danza ha dejado una huella que aún se encuentra viva.

Leyla Castillo se dedicó a reconstruir, desde la memoria inmediata, la acción y el relato, las obras que bailó con la Compañía L'EXPLOSE bajo la dirección de Tino Fernández. Entre ellas, destacan obras como *La Mirada del Avestruz* y *La Razón de las Ofelias*. En esta reconstrucción, Leyla escenificó una articulación entre sus recuerdos de estas obras como intérprete-bailarina y sus recuerdos de la misma como artista creadora con una vida personal y privada que ha permeado intensamente su quehacer dancístico. Esta fue una reconstrucción hablada y revivida desde el recuerdo y la ausencia, tanto de los materiales escenográficos, como de los otros bailarines.



▲ *Figura 2. Leyla Castillo en la obra Hojas de vida.*

Fuente: Carlos Mario Lema.

Edgard Sandino, poeta, actor, coreógrafo y bailarín, nos contó su propia historia de la danza desde tres de los autores más significativos para el transcurrir de su vida y de su carrera: Isadora Duncan, Pablo Neruda y William Shakespeare. Edgar se encargó de *performar* su historia a partir de la manera en que esta establece una relación con la literatura; en esta, aparecen puentes entre los dos lenguajes que construyen una historia de vida indistinta de su historia con la danza. Edgar recita y *performa* poesía, porque dice que la danza es la poesía del movimiento. Así, se adentró en un relato en el que entreteje su vida con la literatura, no solo desde la influencia, sino desde la superposición de identidades en la que se inmiscuye como persona, como artista, como poeta y como personaje literario.

Katy Chamorro nos presentó su investigación de movimiento en la que relaciona la técnica Dunham, la danza afro y la danza jazz, planteando y escenificando su legado hacia la construcción de una danza propia. Ella ha sido parte de una generación de artistas que aborda la proyección de lo que ella misma llama “un estilo de danza propio latinoamericano” (como se citó en Fonseca, 2023, p. 46).



▲ *Figura 3. Edgar Sandino en la obra Hojas de vida*

Fuente: Zoad Humar.



▲ *Figura 4. Raúl Parra en la obra Hojas de vida*

Fuente: Zoad Humar.

Raúl Parra, finalmente, nos invitó a la sala de su casa en donde, desde una puesta en escena performativa, nos llevó a recordar esos años en los que se fundaron los primeros festivales de danza contemporánea en Bogotá, en los cuales participaron bailarines y bailarinas de todo el país. Raúl se reconoce a sí mismo como un archivo vivo. Encarnó en su propio cuerpo la corporalidad de bailarines y bailarinas que llegaron a Bogotá durante el primer festival de danza contemporánea, organizado por la Contraloría General de la Nación en 1987 (Lagos *et al.*, 2013, p. 189). Entre esos cuerpos que encarnó, reaparecía el movimiento de bailarines como la misma Katy Chamorro, Álvaro Fuentes, Plutarco Pardo y Elsa Balbuena, entre otras.

A esta obra la denominamos Hojas de vida y, en ella, invitamos a los espectadores a tener una experiencia escénica basada en cuatro historias de la danza contemporánea en Colombia, en la cual transitamos del cuerpo al archivo y del archivo de regreso al cuerpo. De esta manera, desplegamos tridimensionalmente lo que habíamos logrado poner en lo plano, tal como lo señaló Margarita Roa:

planteamos el reto de volver a las personas, a sus gestos sus movimientos, sus pausas, sus entonaciones, pero no de cualquier manera; nuestra tarea es construir una presencia poética que condense algo de su historia y de sus fantasías, pero también su ser escénico. (Lagos *et al.*, 2013, p. 312)

Todo esto nos sirvió para pensar la historia no solo como un ejercicio del recordar, sino del volver a vivir, reconstruir, repensar y, sobre todo, de tratar de volver a la experiencia de vivir la presencia efímera de la danza desde su concepción histórica.

REFRACCIONES

Refracciones es un proyecto de investigación desarrollado a lo largo de los años 2022 y 2023, liderado por los bailarines-investigadores colombianos Sara Regina Fonseca y Arnulfo Pardo². *Refracciones* centra su atención en la siguiente pregunta: “¿Qué tipo análisis, interpretaciones y reflexiones surgen cuando se aborda la investigación sobre la historia de la danza, y en particular sobre el trabajo de la maestra y bailarina colombiana Katy Chamorro?” (Fonseca, 2023, p. 26).

A diez años de distancia, y desde una profunda consonancia con *Huellas y Tejidos*, este proyecto plantea la idea de la *refracción* no solo como un abordaje conceptual, sino como una metodología para expandir el campo de la noción de archivo, de manera que sirva para la construcción de una historia de la danza formulada desde la práctica de entrenamiento y reconstrucción de una obra. En esta, los artistas e investigadores “intentaron ver algo de sí mismos en ese encuentro con un pasado que se anima en el presente vivo de sus cuerpos” (Fonseca, 2023, p. 43).



▲ **Figura 5. Katy Chamorro en el proyecto Refracciones**

Fuente: Michel Cavalca.

2 Proyecto de investigación desarrollado por docentes y egresadas del programa de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Javeriana, ganador de la beca de investigación del Ministerio de Cultura de Colombia 2022.



▲ **Figura 6. Reposición de *De las antiguas historias de Quiché (Caminantes)*.**

Fuente: David Caycedo.

La reconstrucción de obra consistió en escenificar la versión original de *De las antiguas historias de Quiché (Caminantes)*, dirigida por Katy Chamorro y estrenada con estudiantes de la Universidad Nacional en 1985. Sin embargo, como toda reconstrucción consiste en la mirada hacia un original, y dicha mirada es propulsada por una perspectiva, Arnulfo Pardo y Sara Regina Fonseca, conscientes de esta perspectiva, se encaminaron a un proceso de reconstrucción orientado en tres partes: el ejercicio de reposición de un original y la apertura de dicho original mediante la creación escénica de dos variaciones de este.

El ejercicio de reposición consiste en aproximarse al documento audiovisual (fuente histórica) para recrear una versión fidedigna de la obra original, sabiendo que, como dice Janes Janza, esta “nunca podrá reponer el público, ni el momento histórico ni la mirada cultural de entonces” (Naveraan, 2015, p. 43). Frente a la resistencia que implica la idea de presentar un pasado que se considera intacto y que hay que preservar y transmitir, esta reposición entró en diálogo con lo que los artistas denominaron una serie de dos “variaciones”. Las “variaciones” son el dispositivo que Pardo y Fonseca utilizaron para poder entablar un diálogo, no solo con un pasado —con Katy Chamorro y con la obra— sino también con las maneras en las que las interpretaciones operan en el presente, es decir, en el presente de bailarines y bailarinas contemporáneas. Este es el sentido que tienen las *refracciones* como maneras de hacer estallar el pasado en un presente que es distinto. Un presente que moviliza, indaga y dinamiza los efectos del pasado que, en este caso, no solo muestran la obra original, sino la vida misma, así como el encuentro y la conversación sobre la memoria de la danza en Colombia.

La primera variación consistió en una deconstrucción de este proceso de reconstrucción bajo un enfoque analítico y crítico, que miró desde afuera y también desde una mirada historizadora las experiencias que surgieron en el encuentro creativo: “Es una parte clave de “Refracciones”, pues apunta a que en la puesta en escena se pueden poner en relación, e inclusive en tensión, las experiencias que emergen al interior de una creación aparentemente

nítida y cerrada” (Fonseca, 2023, p. 59). La segunda variación se desarrolló con un propósito más cercano a la síntesis. Después del despliegue, los artistas se enfocaron en un ejercicio de condensación que emergió del encuentro con Katy Chamorro y con su universo artístico. Esto fue entendido como “una manera de construir conscientemente un legado en el cuerpo. Lo que Katy nos deja en el proceso, se vuelve obra también”, tal como señala Fonseca (2023, p. 27).

El análisis reflexivo y crítico es el enfoque conceptual que propone Refracciones. Este consiste en mirar lo histórico como un espejo que devuelve reflejos sobre nosotros mismos en el momento presente. En ese sentido, refractar la memoria de la danza de Katy Chamorro implica abordarla desde sus potencialidades y no solo propagarla en nuestro presente, sino también encarnarla y transformarla. Esta noción de refracción es interesante en la medida en que permite que se le dé un vuelco a la historia y al archivo de la danza, permitiendo que la mirada se centre en el presente y en la manera en que el archivo se hace presente, es decir, atemporal.

CAMILA SEPULTADA EN LA LUZ

Camila Sepultada en la Luz es una obra original de la maestra Marybel Acevedo estrenada en 1993. Maria Claudia Mejía es, como la llama Acevedo, “una arqueóloga del movimiento” colombiana que ha trabajado arduamente en desarrollar un lenguaje propio a través de su agrupación Malas Compañías. En el 2024, Maria Claudia Mejía emprendió un proceso de recuperación de la obra de Acevedo, acompañada por la misma autora.

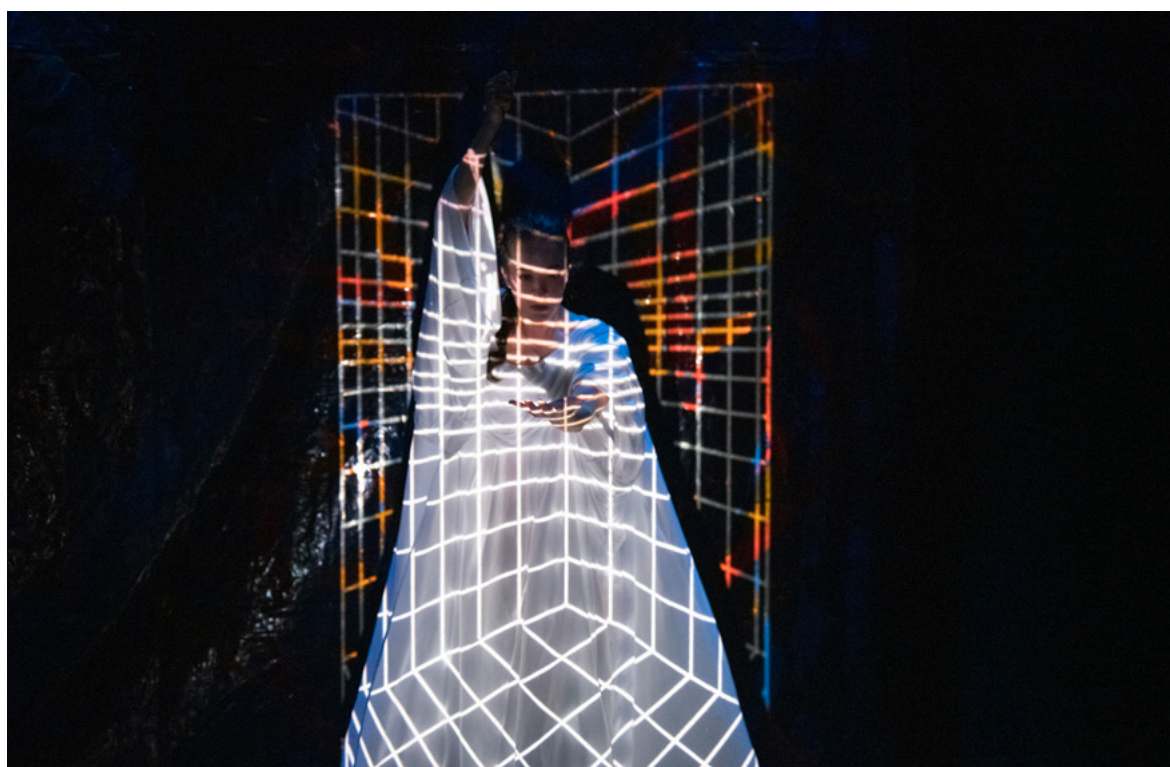


▲ *Figura 7. Variación en la obra Refracciones*

Fuente: David Caycedo.

Este proceso que Maria Claudia concibe como una recuperación va más allá del sentido de “recuperar”, ya que no solo se trata de traer algo de vuelta, sino de dejarse atravesar por lo que André Lepecki denomina como el “deseo de actualización” (2013). Maria Claudia misma lo manifiesta en el escenario antes de comenzar la función. Ella dice que, para ser fiel a la obra original, hay que ser un poquito infiel, y es precisamente en esa “infidelidad” donde se instala el deseo de la creación que es, en otras palabras, la manifestación genuina del tiempo presente de quien recuerda o de quien pretende traer un recuerdo al presente. De alguna manera, Maria Claudia trae a la vida esta obra a través de un juego de recuerdos, basado en la distancia entre ella misma y la obra (y el pasado), y la distancia de la misma Marybel entre ella misma y su obra, que ahora recuerda para reconstruir, recuperar, y tratar de sabotear al olvido.

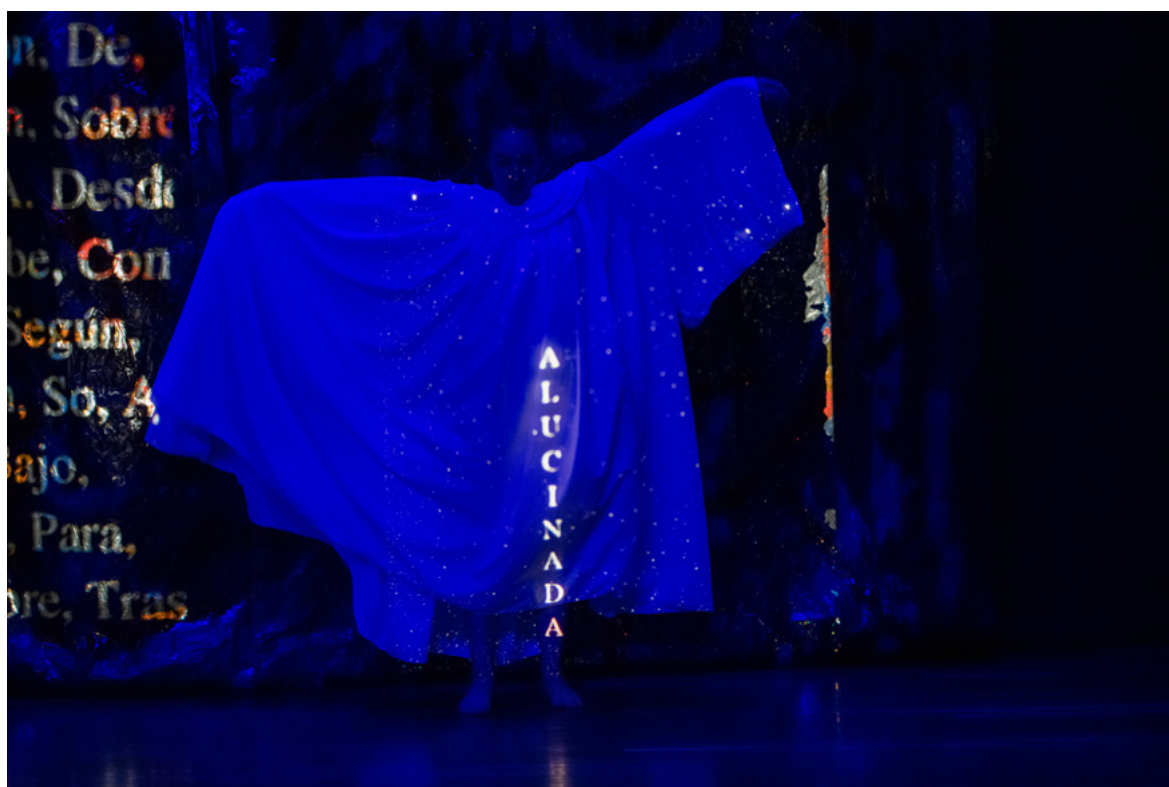
En este sentido, la obra propone que la *Camila Sepultada en la Luz* de 1993 necesita ser escuchada, que es una obra que no ha terminado de hablar. Maria Claudia Mejía y la misma Marybel Acevedo dan constancia de ello. Se trata de una obra que sigue siendo a través de sí misma, porque Maria Claudia emplea el mismo título y tiene el propósito de abordarla desde una fidelidad infiel. Todo lo que deviene de este proceso abre preguntas sobre el lugar del tiempo de la danza, de la historia y de la memoria, así como de la noción de autoría. ¿Quién es aquí la creadora y quién la intérprete? Si hay una versión original, ¿no es quien la recupera quien se convierte ahora en su creadora? Lo interesante de este dilema es ver cómo se transfigura la noción de una única creadora a la posibilidad de concebir la multi-autoría. Esta noción carga consigo también la intención deliberada de no permitir que la obra muera, sino que se restablezca, no solo a través del tiempo, sino a través de las miradas y de las acciones de quienes desean hacer de la memoria un gesto escénico.



▲ *Figura 8. Camila Sepultada en la Luz*

Fuente: Yojan Valencia.

En esta reconstrucción se recogen muchas características de la obra original, e incluso se emplean los mismos dispositivos tecnológicos que Acevedo utilizó en la obra de 1993, tal como el proyector de diapositivas. No obstante, en esta ocasión se reconoce que el diálogo con el pasado se da a través de las capas y de las membranas que se superponen unas a otras como como un palimpsesto que, desde mi perspectiva, es el mismo palimpsesto de la historia y de las miradas de quienes han atravesado esta obra en particular. No hay una narrativa lineal, no hay un deber ser coreográfico; lo que se presenta es un ambiente que nos involucra en complicidad con el sentido de lo que sería un caos, que se manifiesta especialmente en la relación entre el cuerpo, el sonido y la imagen a partir de contrastes y amalgamamientos.



▲ *Figura 9. Camila Sepultada en la Luz*

Fuente: Yojan Valencia.

Camila Sepultada en la Luz es una experiencia escénica, pero también es una experiencia temporal. El tiempo del pasado que se funde con el presente, no solo a través de una referencia a una obra de 1993, sino en el mismo chasquido de los proyectores al pasar de una diapositiva a la otra. El cuerpo dialoga con el tiempo, y la reconstrucción que Maria Claudia y Marybel nos ofrecen no es otra cosa que la manifestación de la memoria incorporada (Taylor, 2015, p. 83). En ese sentido, esta obra emprende un ejercicio de resignificación de la historia de la danza en la medida en que parte de la necesidad de formularla como un espacio vivo que se regenera constantemente.

Así pues, la reconstrucción no es otra cosa que una manera de legitimar la danza misma como un ejercicio de investigación que trae sus propias lógicas y valores, que aborda la historia de la danza coreográficamente y que valora las trayectorias que tiene la historia al dejarla pasar por el cuerpo, esto es, al permitir que la obra se adentre en uno mismo como un traje que penetra los músculos, el alma y llega hasta los huesos. No hay una necesidad de aquietar la palabra, la sensación o algún tipo de descubrimiento en un documento, sino de permitir que la memoria siga viva, que permanezca móvil y que el mismo cuerpo la encarne y proyecte futuros posibles de su trayectoria.



▲ *Figura 10. Camila Sepultada en la Luz*

Fuente: Yojan Valencia.

LA MEMORIA EFÍMERA

La memoria se manifiesta en el presente, se materializa como obra y comienza a permitir la apertura de distintos rumbos en los que puede deambular la danza. En este sentido, considero que estos procesos de investigación, que son principalmente escénicos, develan la necesidad de abordar la historia de la danza desde la condición efímera de su existencia. Asimismo, revelan la necesidad de acceder a la memoria coreográficamente (Lepecki, 2013), como en el caso de *Camila Sepultada en la Luz*, *Refracciones* y *Huellas y Tejidos*.

Esta apertura de la noción de archivo ha encontrado en el cuerpo un lugar en donde la danza no solo se conserva, sino también se reactiva; el cuerpo no solo registra, sino que también le devuelve algo más a la danza y, en este sentido, no resiste a la transformación, ni es inmune a la alteridad. Por el contrario, el cuerpo se adapta, se transforma, se ajusta y responde al tiempo inmediato en el que vive, orientando la memoria hacia un estado de presencia.

En *Refracciones*, *Camila Sepultada en la Luz* y *Huellas y Tejidos* se producen archivos que se consolidan como cuerpo y como documento. De esta manera, la memoria de la danza se materializa y se corporaliza, se hace duradera y también se comprende efímera. Esta condición, además de ser quizá la única manera de preservar su naturaleza, es tal vez la bandera que bailarines y coreógrafos alzamos sobre la construcción del pensamiento, la historización y la legitimación de la danza como un campo que integra la teoría en su práctica.

Considero que es fundamental comenzar a pensar y construir memoria desde la fugacidad misma de la danza, así como pensar el archivo también como un documento inmaterial, mutable y eventualmente fugitivo. Si una de las propiedades esenciales de la danza es la experiencia de la relación con el espectador y una de sus certezas es saber que ella no se repite, lo que se le propone al ejercicio de historiar la danza es también capturar este sentido e intentar ir más allá del reflejo de su realidad.

Por eso invito a pensar la construcción de un archivo de la danza desde la consideración de la experiencia del cuerpo, como el lugar en el que las huellas del pasado quedan impresas y no como un dispositivo que debe ser registrado. Manifiesto también la necesidad de validar procesos de investigación en los que el conocimiento incorporado se reconoce como un dispositivo de investigación, a partir de un ejercicio de resignificación del denominado archivo histórico. Finalmente, considero la necesidad no solo de buscar las fuentes que la danza ha dejado, sino de formular las fuentes, elaborando archivos como espacios vivos que no se inmutan una vez manifestados, sino que se regeneran constantemente a partir de las incidencias y las transformaciones que la memoria recrea en la experiencia corporal de quienes crean, recrean y perciben la historia.

Comprendo el potencial del archivo como un lugar de infinitas significaciones, en donde su contenido material es tan solo un aspecto de este, que siempre habitará en los confines tradicionales del archivo. Lo que se pretende con esta reflexión es abrir nuevas posibilidades creativas a historiadores, pensadores, archivistas, creadores y espectadores, a pensar y utilizar la experiencia escénica también como un lugar en el que se puede construir y activar el archivo. Se invita a reutilizar los rastros materiales, percibir los inmateriales y producir registros abiertos a múltiples interpretaciones.

Lo que deviene de estas reflexiones es la consideración que el ejercicio de la historia y la creación son procesos que van de la mano. Tanto *Huellas y Tejidos* como *Camila Sepultada en la Luz* y *Refracciones*, son proyectos ejemplares que se apropian del pasado, no solo para crear nuevas narrativas históricas, sino también para plantear una serie de problemas que percibimos en el ámbito de la danza vinculados a la noción de archivo, desde la producción de la historia hasta la concepción misma de la memoria. A través de esta apertura significativa del lugar del archivo es que surge la posibilidad de volver a la danza, de volverla a pensar y volverla a contar; de actualizarla y hacer de su pasado una instancia creativa llena de recursos para su continuidad en el transcurrir del tiempo. El archivo entra al cuerpo y sale del cuerpo, el cuerpo se asume como archivo de saberes, porque el cuerpo actúa el archivo.



REFERENCIAS

- Abad, A. (2004). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Alianza Editorial.
- Atuesta, J. (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Ministerio de Cultura.
- Fonseca, S. (2023). *Refracciones. Ensayos sobre Katy Chamorro, la bailarina*. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Lagos, A., Carvajal, B., Atuesta, J., & Roa M. (2013). *Huellas y Tejidos. Historias de la danza contemporánea en Colombia*. Ministerio de Cultura
- Lepecki, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de la recreación y las supervivencias de la danza. En I. De Naveran & A. Ecija (Eds.) *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 59–80). Artea.
- Naveran, I. (2015). La danza: aliada perfecta del pasado. En *AusArt: Journal for Research in Art*, 3(1), 41–53. <https://doi.org/10.1387/ausart.14400>
- Parrini, R. (2012). *Los Archivos del Cuerpo*. Universidad Autónoma de México.
- Phelan, P. (1998). *The ends of performance*. New York University Press.
- Schneider, R. (2010). Los restos de lo escénico (reelaboración). En I. de Naverán (Ed.), *Hacer Historia: reflexiones desde la práctica de la danza*. Centro coreográfico Galego; Mercat de les Flors; Institut del Teatre.
- Taylor, D. (2015). *El Archivo y el repertorio: la memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.



UN VIAJE EXPERIMENTAL: LA CREACIÓN DE UNA OBRA DE DRAMATURGIA HISTÓRICA CON APOYO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

Florencia Davidzon

NOTA DE LA AUTORA

Florencia Davidzon 
New York University, Estados Unidos.

Recibido: 28/01/2025

Aceptado: 22/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.012>

RESUMEN

Este ensayo explora los aspectos esperanzadores, aunque a menudo frustrantes, del uso de la inteligencia artificial (IA) como una herramienta al servicio del escritor para co-crear y construir textos originales. Para ello, realizamos un experimento que tuvo como meta producir el manuscrito de las diez primeras páginas de una obra de dramaturgia histórica, partiendo de la página en blanco, la misma que concluí y terminé titulando *Caracol*. A través de mi proceso de exploración, navegué y probé las funciones de la IA, buscando definir su posible papel como colaborador útil dentro del proceso creativo. Después de mucho ensayo y error, pude concluir que la IA es un apoyo que se sumará a mis herramientas, pero con un poder restringido y acotado. Esta demostró poder funcionar a manera de un buen entrenador y editor, así como ser una tecnología capaz de trabajar con base en mis lineamientos sobre los materiales de archivo a fin de crear una ficción histórica que, en este caso, fue dramática. El siguiente ensayo examina su potencialidad y valor para dar forma a obras originales a pesar de sus múltiples carencias y de sus detractores.

Palabras clave: Dramaturgia, Historia, Inteligencia artificial, Co-creación

UMA VIAGEM EXPERIMENTAL: A CRIAÇÃO DE UMA OBRA DE DRAMATURGIA HISTÓRICA COM APOIO DA INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL

RESUMO

Este ensaio explora os aspectos esperançosos, embora muitas vezes frustrantes, de usar a tecnologia da inteligência artificial (IA) como uma ferramenta a serviço do escritor para co-criar e construir textos originais. O experimento teve como objetivo alcançar um manuscrito das dez primeiras páginas de uma peça histórica partindo de uma página em branco, a mesma que concluí e terminei intitulando *Caracol*. Através do meu processo de exploração, naveguei e testei a IA procurando definir seu possível papel como um colaborador útil do processo criativo. Depois de muito ensaio e erro, concluí que a IA é um apoio que se somará às minhas ferramentas com poder restritivo e limitado. No entanto, ela provou ser uma boa treinadora e editora, uma tecnologia capaz de trabalhar seguindo minhas orientações sobre materiais de arquivo a fim de criar uma ficção histórica, no meu caso dramática. O ensaio seguinte examina seu potencial e valor para dar forma a obras originais apesar de suas múltiplas carências e de seus detratores.

Palavras-chave: Dramaturgia, História, Inteligência artificial, Co-criação

AN EXPERIMENTAL JOURNEY: THE CREATION OF A HISTORICAL DRAMA SUPPORTED BY ARTIFICIAL INTELLIGENCE

ABSTRACT

This essay explores the hopeful, though often frustrating, aspects of using artificial intelligence (AI) technology as a tool in service of the writer to co-create original texts. To do so, we carried out an experiment that aimed to achieve the manuscript of the first ten pages of a historical play, starting from a blank page, which I completed and titled *Caracol*. Through my exploration process, I navigated and tested the AI, seeking to define its possible role as a useful collaborator in the creative process. After much trial and error, I concluded that AI is a helpful asset that will be added to my tools, but with restricted and limited power. The AI proved its worth as a good coach and editor, and as a technology capable of working by following my guidelines on archival materials in order to create historical fiction, in this case, of dramatic nature. The following essay examines its potential and value in shaping original works despite its multiple shortcomings and its detractors.

Keywords: Dramaturgy, History, Artificial Intelligence, Co-creation



UN VIAJE EXPERIMENTAL: LA CREACIÓN DE UNA OBRA DE DRAMATURGIA HISTÓRICA CON APOYO DE LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL

INTRODUCCIÓN

Me había puesto la meta de crear una obra de teatro histórica basada en la Inquisición, ambientada en la Nueva España. Contaba con mucha investigación de archivo y una cantidad de información que me sobrepasaba. Esto paralizaba mi escritura; me hacía cuestionar la veracidad histórica de lo que podía escribir, de los personajes que podía imaginar y de los diálogos verosímiles que podían salir de mi mente, considerando que partían de una temporalidad tan lejana.

En este proceso, me enfrenté con la necesidad de contar con una herramienta que me ayudara a organizar el material. Me acerqué a la tecnología con la esperanza de poder aproximarme al mundo distante sobre el que quería escribir, de delegar a la inteligencia artificial (IA)¹ la organización del material y que esta restringiera mi escritura mediante el cuestionamiento de su verosimilitud en relación con mi corpus histórico de soporte. Mi interés era lograr escribir escenas que resonaran con un pasado posible, con la libertad y la conciencia de que este tendría que estar construido por mí y por mi subjetividad.

Por otra parte, mi objetivo también era poder dar vida a las voces silenciadas de las personas que aparecen de manera parcial, fragmentada o mediada por otros, en los documentos que recolecté en México, en Gerona y en artículos de investigación de otros investigadores del siglo XVII. En esos testimonios, que prueban la existencia de esas vidas, hay voces e identidades mediadas. Se trata en general de vidas expresadas por autoridades o mediante testimonios propios, pero que muchas veces fueron sacados bajo tortura o en condiciones de sumisión². Me di a la tarea de crear el mundo y la interioridad de esas personas, que había sido representadas de manera sesgada en los juicios de la Inquisición o en los registros históricos donde existen como “casos”. Mi motivación creativa buscó detectar la potencialidad de crear una ficción histórica sobre las vidas de esas personas de Nueva España que sufrieron de exclusión y luego de eliminación material y física: mujeres, indígenas, conversos y personas de ascendencia africana. Dado que no podía escribir una obra de teatro documental, que demanda un acceso directo a sus voces en el archivo, tal como ha realizado recientemente el escritor Arian Moayed en *The Courtroom* (2020) —obra que da cuenta del tratamiento que se le da a una inmigrante filipina en una corte de justicia en Estados Unidos— decidí recrear y reconstruir sus voces a partir de los datos y la intuición.

Por ello, apelé a la inteligencia artificial desde el comienzo, con la esperanza de poder otorgarle el rol de ayudarme a lograr cierta precisión histórica, gestionar mejor los documentos de archivo, y asistirme en la edición y corrección del texto. Tras un extenso trabajo de prueba y error, comprobé que la IA solo es capaz de cumplir con algunos roles acotados, muchos más limitados de lo que inicialmente imaginé o esperé poder asignarle.

- 1 Utilicé el software ChatGPT 4.0 de OpenAI, una herramienta generativa basada en un modelo extenso de lenguaje (LLM, “large language model”) de libre acceso.
- 2 Mi enfoque y mi aproximación al archivo estuvo inspirado por los escritos de Mario Rufer y Frida Gorbach (2016), así como por las clases de Mario Rufer que tomé en CLACS-NYU durante 2024 sobre “Memoria y Trabajo de Archivo”.

En el proceso de mi experimento, descubrí que Eileen Pollack, una maestra de escritura creativa en Estados Unidos, escribió un artículo desestimando totalmente el valor de la IA para la creación. El texto, titulado en inglés “The Antithesis of Inspiration: Why ChatGPT Will Never Write a Literary Masterpiece” (2024), niega todas las habilidades de la IA para inspirar y crear.

Mi experiencia ha sido muy diferente. Si bien coincido con algunos de sus argumentos y si bien mi experiencia me demostró que la IA no puede generar narrativas convincentes ni mantener la consistencia histórica entre los borradores ejecutados, así como tampoco pudo procesar la gran cantidad de material que compartí de forma independiente, mi conclusión es que sí puede ser un gran apoyo en el proceso creativo, en la medida en que no se espere que tenga un rol de co-escritura. La IA necesita de la constante orientación, liderazgo y “triple verificación” de fuentes, así como del criterio de un ser humano a cargo, en su rol de creador, para que pueda producir ideas coherentes y consistentes con potencial para generar una dramaturgia de calidad.

Mi intención al comienzo fue comprobar si la IA podía funcionar al igual que el programa Grammarly, con la diferencia que, en lugar de corregir el idioma y adicionar habilidades de editor profesional, funcione como un editor experto con base en el bagaje del material de archivo historiográfico que yo proveyera. Sin embargo, comprobé que, si bien mi deseo podría apuntar a una innovación valiosa, aún estamos lejos de que esta posibilidad exista.

A diferencia de la sentencia que dio Eileen Pollack (2024) con respecto a su utilidad, sin embargo, descubrí que la IA sí puede tener varios roles interesantes. Esta puede ser una herramienta que acompañe cada momento de la escritura, en tanto se utilice como un apoyo para la generación de ideas, la síntesis de información, y para facilitar el refinamiento de un manuscrito.

La IA tiene la capacidad de ser una colaboradora receptiva, una socia provocadora con la cual se puede intercambiar ideas, así como una compañera eficaz para desarrollar arcos de personajes y explorar posibilidades temáticas.

En las siguientes páginas, se examina el paso a paso del experimento utilizado para crear *Caracol*, mi obra de teatro histórica (que sigue en proceso) realizada a partir de voces marginadas que hallé en los archivos. He identificado siete etapas creativas distintas, que formalizo en un modelo que muestra las cuatro contribuciones claves de la IA en el proceso. Estas son instancias en las que la tecnología puede colaborar y funcionar como una asistente editorial, ayudando a sobrepasar la página en blanco y a colaborar en la creación de escenas, de un creador en el proceso de liderar, tomar decisiones y escribir una obra.

ETAPA 1: MARCO E INSPIRACIÓN HISTÓRICA. PREPARAR EL TERRENO Y EL ESCENARIO

La fase inicial de la escritura de *Caracol* demandó definir un marco adecuado que pudiera evocar y contener las experiencias de las voces ocultas de la época de la Inquisición. Este fue un paso difícil en el cual intenté dar claridad al material caótico y a las múltiples posibilidades frente a la hoja o pantalla en blanco, sin una dirección clara de antemano.

La investigación comenzó con el examen de registros de archivo sobre individuos encarcelados por la Inquisición. Al comienzo, se revisaron casos diversos, hasta que me empecé a enfocar en aquellos que involucraban conversos acusados de herejía. Revisé libros y recursos

en línea y visité los archivos en la Ciudad de México (AGN) (García-Molina Riquelme, 2021; García de León, 2021; Gitlitz 2019; Uchmany, 2007; Flores Clair, 2011; Gómez Fernández y Sánchez Santiago, 2024; Finley, 2020; Ferry, 2006; Hamui Sutton, 2019). Cada historia de vida contenía capas de sufrimiento y estrategias de supervivencia, a menudo parcialmente reveladas a través de la pluma de los funcionarios de la Inquisición o de otras autoridades administrativas.

En esta etapa, aún no había definido a los personajes principales. Recopilé numerosos casos, filtrándolos en busca de un equilibrio entre la riqueza histórica y el potencial narrativo del material. Comencé con la familia Carvajal y luego seguí con el caso Fonseca y con otros casos que me resultaron dramáticamente interesantes.

Sin embargo, una historia menos conocida, la de Antonio Mendéz Chillón —un comerciante converso portugués que fue encarcelado y deportado por la Inquisición, dejando solos a sus hijos mestizos, María y Juan— ganó mi atención. Su pareja, Lucretia, había fallecido justo antes de su captura. Este era un caso que me conmovía profundamente, pero que la IA descartaba en su ponderación de importancia.

Inicialmente, el impulso fue crear una obra con voces diversas, encadenadas en monólogos, que abarcan 300 años de la Inquisición en México, Nueva España. Mi intención era mezclar todas las voces en una sola obra. Realicé el ejercicio de pedirle a la IA que generara descripciones de personajes teniendo en cuenta el contexto temporal y que creara escenas. Para mi sorpresa, los resultados fueron bastante pobres en relación con la vasta información que le suministré.

A partir de esta experiencia, probé nuevos escenarios: intercalé múltiples épocas y examiné cómo diferentes personajes —por ejemplo, Blanca Carvajal y la esposa de Tomás Fonseca— podían tener monólogos que incorporen temas comunes como la culpa, el conflicto con su identidad encubierta, y la resistencia al cautiverio en la celda inquisitorial. De esta manera, organicé la multiplicidad de personajes como cuerpos que iban cambiando a través de los años y que parecían poder hablar entre generaciones o a través de esas paredes.

Sin embargo, debido a la pobre escritura generada por la IA, concluí que este abordaje produce personajes planos y declarativos sin interacciones dinámicas, lo que me llevó a cambiar el concepto de mi método. Poder hacer esta prueba rápida y descartar rápidamente mi primera idea, sin perder semanas escribiendo para comprobar que este método no funcionaba, fue un proceso muy valioso.

Luego, con el objetivo de obtener ideas sobre cómo estructurar una dramaturgia histórica a lo largo de mucho tiempo, cubriendo un período extenso como la Inquisición, estudié cómo dos grandes maestros, Tom Stoppard y Stefano Massini, lo hicieron en sus obras de teatro *Leopoldstadt* (2020) y *The Lehman Trilogy* (2013), respectivamente. Para este análisis utilicé a la IA como herramienta analítica para descomponer rápidamente estos textos —los cuales no había leído en su totalidad, aunque sí los había visto representados en escena— y decodifiqué las fortalezas y estrategias escriturales utilizadas. Gracias al veloz y profundo análisis de la IA, pude entender cómo ellos usaban en sus obras diferentes dispositivos para navegar a través del trauma generacional y de la continuidad histórica, lo que definitivamente contribuyó a dar forma a lo que sería el germen de *Caracol*.



Aunque los resultados de mi primer acercamiento al uso de la IA fueron decepcionantes, el proceso de deconstrucción y análisis de las obras fue impresionante. Comprobé que la IA podía hacer un análisis excelente de cómo estos dos autores utilizaban el tiempo, el espacio y la dinámica de los personajes. Este proceso inicial, aunque no contribuyó en nada a la creación de mi obra, aportó de manera significativa a dar forma a mi enfoque. Al descomponer las técnicas literarias de las obras, pude tomar nuevas decisiones que me hubieran llevado muchas semanas descubrir con un método artesanal, de escritura de ensayo y error y de horas leyendo sobre la maestría de estas dos obras. Este acercamiento a través de la IA, en contraste, me tomó menos de una jornada.

En síntesis, mi gran aprendizaje durante esta etapa inicial fue que, para comenzar a colaborar con la IA, la relación entre el humano y la máquina debe estar bien establecida. El primer resultado de mi experimento fue que había que dar a la IA buenas instrucciones, claridad, expectativas realistas y limitadas, y nunca dejarla tomar las riendas del proceso.

ETAPA 2: LA PÁGINA EN BLANCO. CONSTRUIR EL CONCEPTO DE LA OBRA

Al pedirle a la IA que me ayudara a aclarar los temas centrales de la historia, sus sugerencias fueron genéricas y superficiales. Asimismo, me ofreció personajes estereotípicos con diálogos explícitos y sin matices. La IA tuvo dificultades una y otra vez para proporcionarme ideas con profundidad, y nunca logró mantener la precisión histórica en cuanto a fechas y escenarios, en relación con los documentos que yo le había compartido.

Reconociendo la necesidad de una guía más específica, comencé a alimentar a la IA en cada comando con indicaciones enriquecidas de detalles del contexto cultural e histórico sobre la comunidad conversa.

A través de una conversación con ajustes iterativos, la IA finalmente produjo, guiada por mí —por mis decisiones, preguntas y pedidos— un desarrollo textual inicial que me permitió superar la página en blanco. Fue un proceso divertido: una conversación creativa que funcionó como un juego, un frontón que me devolvía pelotas con fuerza y me ayudaba a imaginar ideas y salir de la parálisis. Encontré que la IA era un buen socio para intercambiar ideas y jugar, como una suerte de *ping pong* mental, lo que me permitió salir de mi soliloquio. La IA me retaba a pensar y desafiar las primeras posibilidades, los caminos más esperados.

Reconozco este momento fundamental, esencial para todo emprendimiento creativo: una instancia “expansiva” donde la mente busca su espacio específico para aterrizar en un lugar propio.

Inspirada por mi admiración hacia Beckett, y en especial por *Esperando a Godot*, busqué con esta tarea experimental escribir una obra histórica con solo dos personajes en situación de espera en el escenario. A diferencia de esta obra, en el caso de la mía se basaría en dos personajes mujeres.

Comencé con el desarrollo, junto a la IA, de los monólogos de mis personajes a partir de mis casos de archivo, tomados de diferentes períodos de la Inquisición. Todos aparecían en la misma locación: una prisión. Sin embargo, a medida que profundicé en el desarrollo, el



escenario fue cambiando y así surgió *Caracol*, una obra de dos mujeres contemporáneas en un convento. Además, descarté una obra de monólogos. Como en el caso de Beckett, ellas interactuaban en un único espacio.

Mi labor comenzó con el descarte de casos y personajes, hasta quedarme con María Souza, una niña huérfana. Decidí que mi personaje principal sería la hija mestiza del converso detenido, Antonio Mendéz Chillón, un comerciante de Veracruz, quien había concebido a María con su pareja Lucretia Souza, una ex mujer esclavizada traída a América de Angola. María aparece en los archivos con la edad de 6 años; sin embargo, para la obra yo la recreé con una edad adulta. De esta manera ella sería más adulta que el otro personaje, Juana Inés, otra mujer que llega al convento buscando escapar de su destino, que es un matrimonio indeseado. Ella busca refugiarse allí, adquirir conocimiento a sus 14 años y, en ese proceso, necesita de María para acceder a la llave de la sala de los libros restringidos. Este segundo personaje estuvo inspirado en Sor Juana Inés de la Cruz, pero porta una biografía bastante distinta, ya que decidí crearla como mujer española peninsular, no criolla. Esta mujer fue creada como una inmigrante en el nuevo mundo, lo cual genera un mayor contraste con María, debido a su status de mayor privilegio.

Con esto, intenté construir una obra que pudiera ser verosímil con respecto a esa época, haciendo eco de los temas que se enfrentaban en ese momento: la supervivencia material; los conflictos con la identidad de género, la libertad y la exclusión; la seguridad física; y las resistencias en un periodo de gran opresión para las mujeres. Deliberadamente, me permití jugar con la ucronía sobre la verdad histórica, partiendo del registro de la niña llamada María —la niña mestiza y bastarda de los archivos de la Inquisición— que datan de casi catorce años antes que la verdadera Sor Juana ingresara como novicia a un convento. María, huérfana y desposeída de sus bienes, debería vivir con el estigma de ser hija de converso y de madre negra, totalmente desprotegida debido al trauma que la Inquisición dejó en sus vidas.

Con el apoyo de la tecnología, me enfoqué en el hilo que me llevaría a encontrar el ovillo: un enfoque narrativo propio más sólido, más innovador, más emocional, aun solo con el uso de dos personajes y de un solo espacio, como tenía decidido. Como dicen que dijo el escultor Miguel Ángel tras esculpir “La piedad”, cuando le preguntaron cómo creaba sus obras: “La obra ya estaba adentro, yo únicamente he debido eliminar el mármol que sobraba”. En mi caso no había obra, pero había logrado hacer una primera gran poda, ineludible en cualquier trabajo creativo y más que necesaria en un trabajo que parte de un archivo histórico inabarcable.

ETAPA 3: EXPLORANDO CAMINOS. ALIMENTAR A LA IA CON INFORMACIÓN PRECISA Y GUIADA

La tercera fase del desarrollo del proyecto junto a la IA consistió en una nueva investigación a partir de un concepto más enfocado. Esta vez, se buscó información histórica acotada para desarrollar mejor a los personajes. Para ello, introduje a la IA recortes específicos de materiales seleccionados sobre Antonio Mendéz Chillón y su familia, con la esperanza de que pudiera sugerir puntos argumentales o dinámicas entre los personajes que añadieran profundidad a la historia, a sus conflictos y sus puntos de quiebre. Inicialmente, pensé en construir la obra sobre la historia familiar, siguiendo las estructuras de los modelos aprendidos en Stoppard y Massini, y centrarme en Antonio como personaje principal.

En este punto, sabía que no podía delegarle a la tecnología la tarea de identificar qué era importante de forma autónoma y seleccionarlo con un buen criterio a partir de un documento de 300 páginas, como lo podría hacer un humano. Sabía que proporcionar buenas indicaciones era crucial. Sin embargo, el arte de crear comandos simples, completos y específicos era una tarea que seguía en proceso de aprender.

Descubrí que cuanto más detalladas y restringidas eran las tareas que le asignaba a la IA, mejores eran los resultados. Si esas restricciones estaban informadas por mi conocimiento de los eventos y el contexto cultural, esto resultaba mejor. La IA no haría nunca esas conexiones por sí sola (por ejemplo, le dije a la IA: “si Chillón fuera un converso, debía intentar seguir con una dieta kosher. Por lo mismo, no solo no comería cerdo, sino tampoco conchas marinas, el alimento que seguro tenía a la mano en Veracruz”). Había que aplicar las ideas y la lógica humana a los comandos, a los cruces de información con el proceso creativo, algo que IA aún no hace correctamente sin guía.

Las fortalezas y las limitaciones de la IA se hicieron más evidentes en esta fase. Si bien la IA podía organizar y resumir información factual de forma efectiva, a menudo fallaba en ser precisa en los matices culturales y detalles históricos complejos. Por ejemplo, al desarrollar la trama de Chillón, la IA produjo diálogos que no lograban capturar la complejidad de su identidad como un converso enfrentando una persecución. Además, la IA no podía crear bajo esas restricciones un habla verosímil, que presente subtextos referidos a su contexto histórico. Aunque me encargué de explicarle varias veces acerca de ello, no pudo superar esta deficiencia.

Asimismo, enfatizar las motivaciones de los personajes y el contexto histórico, requería una insistencia y supervisión continua. Esto generó que el proceso para producir la escritura empezara a ser más laborioso que productivo. No podía delegarle ningún diálogo a la IA.

Con magros resultados, concluí que la IA era valiosa para organizar y procesar la gran cantidad de información proporcionada, lo cual me permitía tomar decisiones informadas, establecer prioridades y armar esquemas estructurados, pero que no era fiable para la creación de escenas y diálogos. Estos debía hacerlos yo, de forma “artesanal”, como siempre.

Todavía navegando por la etapa “expansiva” y llena de posibilidades del proceso creativo, seguía con la ambición de contar una historia familiar de manera lineal, tal como se describía en los archivos y como habían hecho mis referentes dramaturgos en sus obras. Valoré que la experiencia creativa, que es siempre caótica y desconcertante, fuera más manejable en esta etapa gracias al apoyo de la IA.

Este apoyo me permitió “enfocar” el proceso creativo en una dirección y apropiarme del material histórico de forma manejable y resumida. Me obligó a tomar las riendas del proceso y definir qué quería contar, e hizo más productivo el proceso.

ETAPA 4: DESARROLLO DEL PRIMER BORRADOR. FORMULACIÓN DE SINOPSIS, ARGUMENTO, PERFILES DE PERSONAJES Y ALGUNAS ESCENAS CON DIÁLOGOS

Siguiendo este primer camino elegido, comencé a elaborar una sinopsis y los perfiles específicos de los personajes. El viaje de Antonio Méndez Chillón desde Portugal hasta la Nueva España surgió como la médula central de la trama. Sin embargo, al ver el boceto de su



formulación rápida en la pantalla, como una primera aproximación, cambié de idea. Para esto me servía la IA: para descartar las primeras ideas de forma rápida y plantearme las segundas o terceras ideas, que suelen ser las mejores.

Imaginé que *Caracol* debía no ser la historia lineal del archivo del padre, sino buscar mostrar qué pasó con sus hijos: lo no dicho, lo que los hechos configuraron en la vida y en los dramas de sus descendientes. Me interesé por su hija, María, quien quedó huérfana en México tras la deportación de su padre a España cuando esta tenía sólo 7 años, sin herencia, siendo mujer y mestiza.

Con este cambio, la IA empezó a tener un nuevo rol. Me ayudó a organizar la historia dramática y a dilucidar las motivaciones de los personajes. Un ejemplo de esto fue lo que sucedió al momento de desarrollar el personaje de Lucretia. Al comienzo, las respuestas de la IA eran muy simplistas. Sin embargo, con indicaciones específicas y recordándole a la IA las experiencias de vida y el contexto histórico de Lucretia, mujer inmigrante, experta en hierbas medicinales y procedente de Angola en condición de esclava, esta empezó a proporcionar algunas líneas de diálogos interesantes que insinuaban posibles relaciones complejas y estrategias de supervivencia. Además, encontré particularmente útil que la IA pudiera crear, a pedido, ejemplos de diálogos en varios idiomas y en diferentes tipos de registros: en español, en inglés, en portugués, en español colonial o español moderno, etc. Esto me permitió analizar las diferencias lingüísticas y tener de primera mano una cadencia y un ritmo con varios ejemplos válidos para tomar decisiones. Esta posibilidad de comparar de forma inmediata y sin esfuerzo, me llevó a tomar la decisión de contar la historia en español y en portugués contemporáneo, en lugar de español antiguo, que era lo que había pensado en un comienzo. Visto cómo quedaba el resultado sobre el papel, entendí que la distancia emocional provocada por usar un lenguaje distante diluía el drama. Le había pedido a la IA que componga los diálogos de María como si los escribiera Calderón de la Barca o Garcilaso, pero el resultado de ese proceso no era lo que quería para mi obra.

La historia que se empezaba a componer, sin embargo, seguía estando demasiado “acartonada” o atada a la documentación histórica de los registros de la Inquisición. Empecé a sentir la necesidad de tener una mayor libertad creativa para dar voz al personaje que tenía que componer de María. La incapacidad de la IA para mantener la consistencia entre borradores, o para almacenar información y recordar lo que ya habíamos escrito, entre otros, significó no poder confiar más en ella, ni como un repositorio para las ideas y referencias históricas, ni para trabajar en continuidad.

Perdí la paciencia. Cambié de estrategia y empecé a realizar toda mi escritura fuera de la IA, entrando a ella solo para realizar breves pedidos, hacer experimentos menores, aprender de los resultados y luego regresar a mi escritura.

Los grandes aprendizajes de esta etapa fueron, nuevamente, entender la importancia de tener buenos comandos y, especialmente, de hacer pedidos claros y precisos: 1) ¿Qué quiero que me diga la IA? Preguntarme exactamente qué le estoy pidiendo para saltarme la interacción inútil; 2) Definir cuáles son las restricciones vitales, o qué necesito que la IA recuerde y tenga en cuenta en la respuesta o creación (por ejemplo: las características demográficas específicas en el momento del diálogo, las restricciones contextuales políticas, religiosas, etc.), que determinan lo que un personaje puede decir o no; y, finalmente, 3) Ser enfática con las expectativas acerca del estilo y la forma (por ejemplo: pedir crear una escena haciendo que los

personajes “X” e “Y” hablen como un personaje de Cervantes o Calderón, o pedir que realice un diálogo usando solo ciertas palabras, o haciendo que rimen, o pidiéndole que nunca use ciertas palabras cuando cierto personaje dialogue). Siguiendo el último ejemplo, le pedí que algunas palabras debían permanecer ocultas, manteniéndose en el subtexto, como “judío”, “secreto”, “cerdo”, “shabbat”, “rituales”, “circuncisión”, “auto de fe” y “herejía”. Estas no podrían decirse, aunque se esté hablando de eso.

Esto lo tuve que hacer varias veces. Luego aprendí, con el apoyo de un técnico en IA, que se pueden programar comandos en una carpeta y dejarlos como filtros que determinan que las respuestas de IA queden siempre acotadas por estos filtros. Saber esto resultó en un gran alivio y avance.

ETAPA 5: CONSTRUCCIÓN DE ESCENAS ÚNICAS Y PERFORMATIVAS. DAR VIDA A LOS PERSONAJES

En esta etapa, pasé de generar personajes que se asemejaban a malos bocetos a construir escenas que requerían darles vida de manera auténtica y emocional. Por ello, busqué crear escenas que capturarán mejor la profundidad psicológica y emocional de los personajes con fidelidad al contexto histórico.

Sin embargo, el problema continuó. Las limitaciones de la IA para generar diálogos realistas y con matices, tal como sucede en las conversaciones humanas sin importar el contexto histórico, se hicieron evidentes.

Los diálogos eran muy directos, carecían de sutileza y a menudo resultaban en intercambios muy explícitos. Por ejemplo, los diálogos generados por la IA para los inquisidores hacían referencia directa a “confiscar la riqueza de Chillón”, mientras que los relatos históricos sugieren que los interrogadores eran manipuladores; rara vez declaraban sus intenciones de forma clara, eran sugestivos y no explícitos. Por otro lado, la IA demostró ser valiosa para experimentar con diferentes estilos de diálogo, de manera que sea posible refinar el lenguaje y el ritmo.

Lo que resultó un avance, también fue un retroceso. Me di cuenta que, con la generación de los diálogos y del conflicto en ellos, la estructura de la dramaturgia que tenía esbozada no funcionaba. Entonces, descarté la historia de Chillón y Lucretia, para enfocarme definitivamente en su hija, María, como centro de la historia. Me centré en ella, y eso me invitó a pensar en quienes podrían ser sus interlocutores y también en dónde estaría ella ubicada. Pensé de forma especulativa acerca del encuentro de María —a quien Chillón había dejado pupila en un convento según los registros— con la joven Sor Juana Inés de la Cruz. Esta ocurrencia podría abrir y dar más vida a una obra teatral, me distanciaría un poco de los archivos y me brindaría más libertad como autora.

Esta decisión me permitió un intercambio más dinámico con el material, haciéndome sentir que no era una escriba de una historia ya escrita, sino que podía escribirla con verosimilitud. Así, la IA empezó a tener un nuevo rol, que fue el de dar variaciones y matices a mi escritura sobre escenas y diálogos. Estos fueron escritos completamente por mí, sin delegarle nada a la IA.



Yo lideraba el baile y, en este tango, aunque a veces la IA me ponía en un pie que me hacía perder el equilibrio, también me proporcionaba variaciones y creaba posibilidades para mi escenario.

ETAPA 6: REESCRITURA Y POTENCIACIÓN DEL DRAMATISMO

Después de redactar las escenas iniciales, pasé a la fase de reescritura. Esto implicó tener que fortalecer aún más las motivaciones de los personajes, refinar el ritmo y mejorar los diálogos para reflejar la voz única, el viaje emocional, de cada personaje.

Me di cuenta que en la versión anterior había momentos en que los personajes hablaban y se movían porque yo, la autora, quería que la escena se moviera hacia adelante. Yo los hacía hablar para informar al lector (a la audiencia) sobre la acción, pero esto no funcionaba ni era buena dramaturgia.

Me hallaba con un texto más definido, pero aún muy mal escrito. Tenía que pensar ahora en otro tipo de comandos para la IA. Había que dejar la etapa divergente de la creación para enfocarme en una escritura convergente y de calidad para abordar la historia y los personajes.

La IA respondió de forma útil, ofreciéndome variaciones. Me dio matices alternativos para las mismas escenas. Además, asumió un rol de asistente editorial, destacando inconsistencias estructurales, sugiriendo refinamientos en el lenguaje y señalando los lugares en que el tono o texto de un personaje no correspondía con el período histórico en cuestión. Esto lo pudo realizar porque siguió los comandos de mi mediación.

Si bien demandó supervisión constante de mi parte, las observaciones de la IA fueron invaluable, ya que me permitieron concentrarme en la resonancia emocional del texto escrito, así como en elevar su calidad. La IA me ayudó a garantizar la consistencia del lenguaje y a ganar precisión histórica, a partir del momento en que mi texto empezó a estar más desarrollado. Su rol de analizar lo escrito y corregirlo apareció de forma natural como parte de sus funciones; de igual manera, su rol de lupa para detectar puntos ciegos tuvo mucho valor.

A través del proceso iterativo de análisis y revisión, la IA se transformó en un valioso primer lector, como si fuera un colega atento y solidario de un taller de escritura creativa. Esto me permitió explorar varias versiones de las escenas, identificar errores y considerar enfoques alternativos en tiempos récord. Al respecto, cabe señalar que la IA tiene una virtud y un defecto: nunca te dice que no y siempre tiene una sugerencia para darte.

Considero que la etapa de ajuste constante entre lo que yo buscaba y lo que la IA me ofrecía como posibilidad fluyó de modo satisfactorio. Aprendí a valorar sus aportes y alegrarme de no estar sola frente a mi mente y sus trucos.



ETAPA 7: DESARROLLO DE LA ESCENA CULMINANTE. DEFINIR LA RESOLUCIÓN

En el tercer borrador, me di cuenta de que no iba alcanzar mi meta de contar con una obra de diez páginas con una escena climática de altura. Algo no estaba saliendo bien en lo que tenía escrito. Tenía que empezar a ocultar la información que quería expresar el archivo y enfocarme en dejar que reluciera la experiencia humana del encuentro entre dos extrañas, María y Juana Inés, en ese lugar particular, en ese momento único.

La IA no podía corregir lo que no sucedía, ni podía identificar el problema subyacente a ese encuentro, cuya tensión dramática era aún muy plana. Esto que yo intuía se volvió evidente solo cuando le mostré el manuscrito del ejercicio a otro ser humano —un lector y testigo del experimento, mi mentor en NYU, Joe Salvatore— quien identificó el problema de inmediato.

La obra carecía de verdad humana, de verdad, con respecto a cómo las personas se relacionan o interactúan, tanto de forma verbal como no verbal, en la vida real y al margen del contexto histórico.

Necesitaba reconsiderar lo que hacemos los humanos y contrastarlo con lo que hacían mis personajes en sus interacciones, como ocultar cosas en sus diálogos y tomar acciones inesperadas, entre otros. Estas sutilezas quedaban siempre fuera del alcance de la IA y del análisis que esta podía realizar.

La IA podía ayudarme a “pulir” el texto de manera eficiente, ajustar diálogos y hacer sugerencias para mejorar los ritmos y dar cierta cohesión a las escenas. Sin embargo, eso sería posible solo si yo, como escritora, identificaba primero los problemas y encontraba las soluciones antes de recurrir a la IA.

En este sentido, en las últimas etapas la IA resultó útil, dado que me ofreció perspectivas valiosas. No obstante, el proceso se empezó a sentir como una gran espiral: cada nueva pregunta sugería un ángulo adicional por explorar, llevándome de regreso a las fases anteriores de lluvia de ideas y refinamiento. Consideré que, si uno es obsesivo, este proceso puede volverse una etapa sin fin, ya que la IA nunca dejará de dar sugerencias. Nuevamente, es el creador quien tiene que decirle “Gracias IA por tu trabajo; hemos terminado”.

CONCLUSIONES: REFLEXIONES FINALES SOBRE EL PROCESO Y EL PAPEL DE LA IA EN LA CREACIÓN DE UNA OBRA TEATRAL HISTÓRICA

Al reflexionar sobre el desarrollo del experimento de escritura de Caracol, concluyo que la IA es una herramienta versátil que puede apoyar a los escritores, especialmente en la creación de ficción histórica. Es útil para generar ideas, organizar información, analizar técnicas literarias de otras obras y refinar el lenguaje, siempre y cuando esté bien guiada mediante comandos simples, completos, precisos y acotados al pedido.

A lo largo de las siete etapas que atravesé, la IA me brindó apoyo con habilidades importantes en la generación de ideas, en el desarrollo del texto y en la síntesis del pulido del manuscrito. Sin embargo, la IA no pudo, de manera independiente, crear una obra cohesiva, históricamente precisa ni emocionalmente resonante.

Por lo tanto, comprobé que la IA funciona como una asistente receptiva, una “socia” que acompaña al escritor y lo libera de la soledad que suele torturar la mente del creador. En este sentido, la IA me permitió tener con quien intercambiar ideas, probar hipótesis, establecer nuevas conexiones y prevenir la fatiga creativa que puede resultar de un esfuerzo prolongado en solitario. Lo mejor de esta compañía es que la IA está diseñada para tener capacidades siempre disponibles, como un buen actor entrenado en improvisaciones que siempre dice “sí, entonces—”, sin importar lo que sugieras o digas, y sin juzgar. La IA contesta e intenta construir a partir de tus ideas—y en un proceso creativo, eso tiene un valor inmenso!

Así, el rol de la IA en la creación de Caracol fue activo, pero complementario, y, sobre todo, secundario en relación a mi rol principal. Me ayudó a que descubriera mis “puntos ciegos”, sugirió ideas nuevas a partir de mis preguntas, me recordó de manera intermitente el contexto histórico, sugirió patrones en el lenguaje y dio apertura para nuevas estructuras. Además, proporcionó nuevos enfoques para la dinámica de las escenas. Sin embargo, el núcleo emocional del texto de la obra, sus conflictos y la lógica compleja de la historia, permanecieron firmemente anclados en y dirigidos por la sensibilidad y la percepción humana, es decir, en mí como creadora. De esta manera, esta experiencia aclara el papel de la IA en el trabajo creativo de equipo: esta inspira y corrige, pero no crea.

El valor de la IA reside en unirse al dramaturgo, ampliando su visión y alimentando la intuición del escritor. Esto es, reside en apoyar la exploración creativa del ser humano y en respetar la sensibilidad e intencionalidad del creador, en seguir su instinto y en ayudar a tomar las decisiones que solo un ser humano puede tomar.

Por lo tanto, y solo con esta dirección, la IA puede convertirse en una herramienta potente que promueva el arte de contar y hacer dramaturgia histórica, haciendo que este viaje sea más emocionante y eficiente.

Walter Benjamin (1968), uno de los pensadores más profundos del siglo XX, escribió extensamente sobre los efectos de la modernidad, la tecnología y el progreso en la creatividad y la cultura humana. En su ensayo “Tesis sobre la filosofía de la historia”, él utilizó la metáfora de un autómata que jugaba ajedrez, un títere mecánico controlado en secreto por un operador humano oculto, para criticar cómo el materialismo histórico—al igual que los sistemas modernos de progreso—creaban la ilusión de autonomía mientras se ocultaban las fuerzas éticas, filosóficas y espirituales que verdaderamente animan al creador. Advirtió esto contra la fe ciega en el progreso, señalando que la tecnología corre el riesgo de deshumanizar las actividades que afirma mejorar, si no se guía con la reflexión y conciencia humana.

Las ideas de Benjamín siguen vigentes, resuenan poderosamente en la era de la inteligencia artificial, especialmente en los campos creativos, como pude experimentar y compartir aquí. La IA nos ofrece herramientas notables para la innovación y la productividad: sin duda expandió mi creatividad; no obstante, esta fue, como el autómata de ajedrez, incapaz de generar una verdadera actividad creativa, la cual requiere de la experiencia humana, de la ética, la filosofía, la espiritualidad y de nuestra profundidad emocionalidad.

En resumen, esta experiencia ha revelado tanto las limitaciones como la potencial de la IA: esta no puede liderar, pero cuando es guiada por manos y almas humanas, puede servir como una colaboradora invaluable.



El valor de la IA radica en cuatro distintivas áreas, que refieren a su capacidad de ofrecer asistencia al humano creador:

- En las fases de divergencia, la IA (1) ayuda a expandir las posibilidades al ofrecer perspectivas frescas y nuevas combinaciones de ideas, y a (2) organizar las entradas creativas caóticas, identificando patrones y estructuras para enfocar la escritura y hacerla más eficiente y menos dispersa.
- En las fases de convergencia, la IA (3) transforma el material, generando variaciones y transformaciones que inspiran nuevas iteraciones, y aporta mejores versiones, que el autor en definitiva debe evaluar e implementar; asimismo, (4) pulo el producto final a través de un trabajo de edición y de corrección guiada.

En estos cuatro roles, la IA aporta al trabajo del desarrollo de dramaturgia, permite a los creadores expandir los límites de su imaginación y refinar su trabajo con más precisión. Esto solo es posible, sin embargo, cuando el proceso permanece bajo el control y diseño del ser humano. Sin su liderazgo, no hay significado, ni arte.

Como nos advirtió Benjamín en sus escritos, el desafío de la tecnología no reside en su existencia, sino en cómo la usamos. Las capacidades utilitarias de la IA no pueden reemplazar el espíritu humano que está en el corazón de toda creación; en cambio, sí pueden servir en su función de herramienta para elevar y apoyar al creador.

Nuestro reto y nuestra responsabilidad es garantizar que la colaboración con la IA esté arraigada en consideraciones éticas, en gestionar y liderar la visión creativa y aportar valores exclusivamente humanos que le dan significado a nuestro trabajo. La evolución de las artes creativas a partir del uso extendido de esta tecnología no depende entonces de lo que la IA pueda hacer por sí sola—que no es mucho—sino de lo que nos permite lograr cuando trabajamos juntos.



REFERENCIAS

- Benjamin, W. (1968). *Theses on the Philosophy of History* (Obra original publicada en 1940). En H. Arendt (Ed.) y H. Zohn (Trad.), *Illuminations* (pp. 253–264). Schocken Books.
- Ferry, R. (2006). Trading Cacao: a View from Veracruz, 1629–1645. *Nuevo Mundo, Nuevos Mundos: Reseñas y Ensayos historiográficos*. Open Edition Journals. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1430>
- Finley, S. (2020). Más allá de la sonoridad: Huellas del pensamiento musical en el convento de Jesús María de México. *Boletín de Monumentos Históricos*, 45, 68–81. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/view/15815>
- Flores Clair, E. (2011). La Inquisición y los infieles: Los mineros sajones a finales del siglo XVII en Nueva España. *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas = Anuario de Historia de América Latina (JbLA)*, 48, 227–244.
- García de León, A. (2021). *Economía y vida cotidiana en el Veracruz del siglo XVII: 1585–1707*. UNAM.
- García-Molina Riquelme, A. M. (2021). *La Familia Carvajal y la Inquisición de México*. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
- Gitlitz, D. M. (2019). *Living in Silverado: Secret Jews in the Silver Mining Towns of Colonial Mexico*. University of New Mexico Press.
- Gómez Fernández, I., y Sánchez Santiago, G. (2024). Música en transformación: instrumentos musicales del siglo XVI en el Vocabulario de Juan de Córdoba (1578) y su comparación con el de Franciso de Alvaro (1593). *Americanía, Revista de Estudios Latinoamericanos*. Nueva Época (Sevilla), 19, 1–34. <https://www.upo.es/revistas/index.php/americania/article/view/10484/9289>
- Hamui Sutton, S. (Coord.). (2019). *Criptojudíos. Siglos XVI–XVIII* (1ª ed.). Centro de Documentación e Investigación Judía de México.
- Mignolo, W. D. (2021). *The Politics of Decolonial Investigations*. Duke University Press.
- Pollack, E. (2024, 1 de febrero). The antithesis of inspiration: Why ChatGPT will never write a literary masterpiece. *Poets & Writers*, www.pw.org/content/the_antithesis_of_inspiration_why_chat-gpt_will_never_write_a_literary_masterpiece
- Rufer, M., & Gorbach, F. (Coords.). (2016). *(In)disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura*. Universidad Autónoma Metropolitana; Siglo XXI.
- Sor Juana Inés de la Cruz. (s.f.). Juana Inés de la Cruz. En Wikipedia. Recuperado el 1 de enero de 2025. https://en.wikipedia.org/wiki/Juana_In%C3%A9s_de_la_Cruz
- Uchmany, E. A. (2007). *El fenómeno de los cristianos nuevos en Iberoamérica*. Premio Universidad Nacional en Investigación en Ciencias Sociales, UNAM.



EJEMPLO DEL TEXTO EN SU ETAPA FINAL

CARACOL-OBRA CORTA

(Una historia experimental colaborativa entre las voces silenciadas de los Archivos Coloniales de la Nueva España durante mediados 1600, Florencia Davidzon y su asistente ChatGPT)

Personajes:

María: 30 años. Joven mestiza de unos 30 años, hija de un comerciante portugués y una ex esclava angoleña.

Juana Inés: Una chica de 15 años, inquisitiva y aguda, de origen español, destinada a convertirse en la poeta Sor Juana Inés de la Cruz.

Lugar: Un convento en la ciudad de México a mediados 1600/ Dentro de la iglesia.

IGLESIA, CONVENTO DE SAN JERÓNIMO - CIUDAD DE MÉXICO, 1662

La luz tenue se filtra a través de las altas ventanas, proyectando un suave resplandor sobre el espacio sagrado.

María, una mujer mestiza de unos 30 años, toca el órgano hidráulico con intensa concentración y habilidad extraordinaria. Su música llena la iglesia con una resonancia rica y conmovedora. Ella tiene una presencia imponente pero esta asilada, y toca perdida en su propio mundo, María parece ignorada por la congregación.

En el centro de la escena, Juana Inés, una joven de 15 años, está de pie con una vela, su largo cabello castaño cayendo por su espalda. Espera el ritual que la convertirá en novicia. Pero su atención vacila, atraída por la música de María, y por la propia María—sus rasgos mestizos, su confianza serena. Juana se encuentra hipnotizada, cautivada por esta mujer. Sin embargo, María la ignora, para ella no es más que otra niña española rica, privilegiada, que llega al convento.

Juana aprieta su vela con fuerza, atrapada entre las exigencias de la ceremonia y el influjo de la música de María.

Una voz masculina (sin presencia), autoritaria y dominante, interrumpe, llamando a Juana de vuelta al ritual. Él bendice el hábito que reposa junto a ella, simbolizando su futuro atuendo, sus votos.

Salmos y cánticos resuenan, y los gestos rituales continúan a su alrededor, él la bendice. Pero la mirada de Juana vuelve a la música de María, su alma responde a cada nota.

El incienso se espesa, arremolinándose alrededor de Juana como si la atara a los votos que está a punto de tomar.



Ella se tambalea levemente, momentáneamente abrumada por la gravedad del ritual, y vuelve a la música de María como si le ofreciera una mano silenciosa y solidaria antes este paso tan estresante y movilizador para Juana Inés.

Voz de Hombre: Debes mortificar y someter tu cuerpo, llevándolo a perpetua servidumbre con ropas ásperas, abstinencia, mala comida, largos ayunos, soledad, penitencia y continuas mortificaciones. Si cumples y sigues estas obligaciones, te prometo, en nombre de Dios, la vida eterna. ¿Te atreves a aceptar estas demandas?

Juana Inés vacila, sus pensamientos giran. Mira de nuevo a María, sintiendo el peso de esta decisión, su confusión es total.

Voz de Hombre: ¿Te atreves?

Juana respira hondo, su mirada se detiene en María una última vez. Responde en voz alta, aceptando el voto. Su voz es suave pero resuelta.

Su cabello es cortado y cae al suelo, marcando el fin simbólico de su antiguo yo.

El hábito es colocado sobre sus hombros. Juana vuelve a mirar a María, que sigue tocando, la música ahora más suave, llamada “Ven esposa de Cristo” (una llamada de las monjas a la recién llegada).

Juana avanza, se arrodilla ante el altar y luego ante una monja, besando su mano en un gesto de obediencia...

NOCHE, CONVENTO DE SAN JERÓNIMO - CIUDAD DE MÉXICO, 1662

Más tarde esa misma noche, María limpiado el órgano, ajustando tubos, añadiendo aceite y rellenando agua los tubos.

La capilla está en silencio, y el único sonido es el ocasional tintineo suave del metal mientras trabaja.

Juana Inés entra en silencio y se detiene un momento, observando a María trabajar.

Juana Inés: ¿Has visto mi cabello?

María: No.

Juana Inés: Apenas recuerdo algo del ritual, pero recuerdo tu música. Tocas muy bonito. Sentí como si mi alma se llenara de inmensa gratitud a Dios, y de un amor tan intenso que casi se me rompe el corazón. Creo que eso hizo que me desmayara... Ojalá pudiera conservar mi cabello.

María: Ya no es tuyo.

María deja de trabajar, se sienta en un banco y mira por la ventana hacia las sombras.

Juana Inés: (sentándose a su lado) No puedo dormir. Hay demasiado silencio aquí.

María: A veces, el silencio es el ruido más fuerte. ¿Por qué viniste aquí? ¿Eres virtuosa? ¿Eres pobre?

Juana Inés: Virtuosa. ¿Y tú?

María: Virtuosa, y pobre (ríe), pero fui rica.

Juana Inés: (curiosa) ¿Si, eras rica afuera?
(María se sorprende visiblemente por la pregunta, se incomoda y aparta la mirada.)

María: Eres española, ¿verdad? Lo oigo. Yo nací en Veracruz, junto al mar. Mi padre era un rico era de Portugal.

Juana Inés: ¿Te abandonó? Sabía que no eras esclava, tocas muy bien ¿Estás aquí como donación? ¿Cómo abandonada?

María: Soy huérfana. Libre, aunque a veces me traten como sirvienta. Nací libre y siempre seré libre.

(María se detiene, recobrando la compostura.)

Juana Inés: Todos somos siervos de Dios.

María: Yo tuve una vida preciosa... Mi mama vino de Angola, ¿sabes dónde queda Angola? Era tan bonita. Ibamos a la playa al atardecer a recoger caracoles, esos de forma de espirales perfectos. Nos agachábamos tantas veces para juntarnos en un canasto, como hacías tú buscando tu cabello.

Juana Inés: (inclinándose) ¿Caracoles? ¡Me encantan!

María: Una tarde, mi mamá, alta, con el cabello trenzado, recogió un caracol que el mar había dejado justo rozaba mi pie. Brillaba con la última luz del día, el caracol seguía vivo, húmedo, y el naranja del atardecer se reflejaba en la superficie.

(Cierra los ojos, perdida en el recuerdo.)

“Observa este caracol, María”, dijo mi mamá abriendo los ojos y dándomelo. “Es fuerte y frágil al mismo tiempo.”

Juana Inés: (ríe) ¿Lo comieron?

María: No lo comimos. Nunca los comíamos.

(Se vuelve hacia Juana Inés directamente.)



Mi padre tenía una regla tonta: nada de moluscos en la casa ni en la cacerola. Solo los caracoles vacíos, eran bienvenidos para la decoración.

Juana Inés: Ah, qué raro, a mí me encantan los caracoles. Comí muchísimos en mi viaje desde España para aquí. ¿Nunca probaste?

María: No, no se podía. Era una de sus manías...Había que hacerle caso. Tal vez era su forma, así le habían enseñado. Era un secreto.

(Juana Inés se pone tensa al oír “secreto”, pero no dice nada.)

Mi mamá le hacía caso, curaba con las hierbas que trajo de su tierra: Flor de Jamaica, Aloe, Jengibre, Moringa... A veces sueño con ese olor, y con volver allí, a la costa.

Juana Inés: Yo no quiero volver a España. Mírame aquí, en este lugar tan lleno de tantos libros. Quiero leerlos todos. Estamos protegidas acá. bajo estos muros somos reinas.

María: No siento lo mismo. Aunque quieras leer todo, tal vez no puedas. Las cosas no son como queremos siempre. Casi nunca. Cuando seas mayor, lo entenderás...
(La voz de María se suaviza.)

Juana Inés: ¿Y tu mamá? ¿Qué le pasó?

María: Lucretia Souza se llamaba. Ella no se rindió nunca. No sé si decirte. Pero recuerdo que ella entregaba a los recién nacidos, de mujeres de su tierra que seguían esclavizadas a los indígenas, los intercambiaba por copal, por hierbas, por cacao (ríe).

Juana Inés: (Intrigada) ¿No es eso ... herejía?

María: (se encoge de hombros) Tal vez. Quizá pero no había iglesias en Veracruz en ese tiempo, quizá era herejía... quizá no sabían más...

(Se incomoda.)

Aún puedo oler la mezcla de cacao y hierbas llenando nuestra casa. Ese olor daba paz, una tranquilidad que nunca volví a tener, más paz que la de estos muros.

Juana Inés: ¿Y tu papá?

María: Comerciante. Importaba telas, y, y esclavos. Solo una vez, lo hizo para llegar a esta tierra. Y mejor porque así nació yo. Nuestros antepasados fueron esclavos en Egipto, decía, por eso él decidió que no podía seguir trayendo esclavos. Prefería comercializar azúcar, algodón, cochinilla...

Juana Inés: Que rima con vainilla. (ríe)

(María asiente distraídamente.)



María: (distráida) También. A veces me lo olvido. No lo recuerdo bien. Pero era bueno. Le gustaba andar callado. Era algo extraño. En casa, había que seguir sus costumbres. Había que bañarnos seguido. Mínimo una vez a la semana. ¿Y tú?

Juana Inés niega con un gesto.

María: ¿Ni siquiera los viernes? Había que cambiar las sábanas los viernes... Y otras reglas tenía, tontas, aquí también hay muchas reglas tontas. ¿No crees? El quería a mi mamá y siempre la defendía. La gente del puerto decía cosas tan feas de mi madre...

Juana Inés: (acercándose, más curiosa) ¿Qué, ¿qué decían?

María: Le sabía a las hierbas, decían que era bruja. Mi papa la quería como era...
(Un breve silencio.)

Juana Inés: Yo no sé si mis papas se querían. No lo creo. Va yo no lo conocí. Mi madre casi que no dijo nada, ella habla mucho pero nunca me dice nada importante.

María: Por eso te fuiste de tu casa...¿Escapaste?...

Juana Inés: (interrumpiendo) No, me escapé del matrimonio.

María: Y te casaste con Dios (sonríe) Yo me escapaba de mi cama para escucharlos. Mi papá... a veces, de noche hablaba con mi mamá bajito, yo los oía, pensaban que a mis siete años no los entendía, pero los escuchaba hablando de cosas que les preocupaban. Un día hablaron de los inquisidores... Lo recuerdo. Al otro día me mandaron a empacar para mandarme a la Ciudad de México. Mi papá decía que él me mandaría a un lugar mejor antes de que sea tarde. Llegué a un lugar más bonito que este. Allí tenía yo mi propio cuarto y podía tomar chocolate todos los días... Allí aprendí a música... Acá no es tan bonito.

Juana Inés: Mi mamá también quería algo bueno para mí, las madres siempre quieren protegernos algo bonitos para nosotras. ¿Verdad? Pero, si no te gusta acá puedes irte. Ya eres mayor, puedes regresar al otro lugar, o volverte a Veracruz...

(Un silencio más largo. Juana Inés observa a María atentamente.)

Juana Inés: ¿No?

(La voz de María baja.)

María: No. Mi madre enfermó de fiebre. La misma fiebre que ella podía curar en otros se la llevó. Murió en los brazos de mi papá.

(Juana Inés no dice nada. María continúa.)

Juana Inés: Lo siento. Aún puedes volver, ¿No?

(Su voz se vuelve más baja.)



María: No. Ya lo viste tú. Una vez que tu cabello es cortado, esparcido en el suelo, ya no hay vuelta atrás...

Las monjas me sacaron del otro lugar, me trajeron aquí, los inquisidores se llevaron a mi papá. Lo acusaron de cosas, ya sabes. No me importan muchos los libros que aquí se guardan. Puede haber cosas bellas en esos libros, pero si puedes leer tantas palabras y tantas líneas y volverte igual malvado y hacer sufrir a otros... no me interesan esos libros.

Juana Inés: Los libros contienen de todo. Algunas plumas escriben cosas bellas y otras horribles, muchas guardan belleza, como tu música, la poesía...¿Tú crees que la música es responsable de las acciones de las personas?

María: No me hagas hablar. Tú dijiste que ya no podías dormirte, pero tampoco estás muy despierta qué digamos. Ellos torturaron a mi papá, eso lo sé, y no pudieron probar nada, después de dos años que lo estuve esperando que viniera por mi para las fiestas me enteré que lo desterraron, lo mandaron a tu tierra. No quedó un centavo. No puedo volver, ¿A dónde voy a volver?

(Hay un largo silencio. Juana Inés parece pensativa.)

(María mete la mano en el órgano, saca un pequeño caracol desvaído y se lo entrega a Juana Inés, que lo sostiene como algo precioso.)

Juana Inés: (suavemente) Gracias. La vida a veces es como un caracol...¿No? Se enrolla sobre sí misma. Da vueltas y vueltas pero queda en el mismo lugar. Seguro hay una manera... No todos los libros ni todos los que los leen se vuelven malos. Yo quiero leerlos. Leerlos todos...

María: Yo sé dónde están los libros que hablan de cosas importante. Pero no podrás leerlos fácilmente. No llegarán a tus manos de forma fácil.

Juana Inés: ¿Vas a ayudarme?

María: ¿Le pides a un caracol que se enrolla sobre sí mismo? Yo ando con mi hogar en la espalda, enrollándome y siempre regreso Yo sé por dónde está el camino...

Las luces se atenúan mientras las dos figuras se sientan juntas en silencio.



FLUJO CONTINUO



ARTILUGIOS DEL ENCUENTRO: CREACIÓN COLECTIVA DESDE EL MOVIMIENTO Y SU POTENCIAL PARA LA REVISIÓN DE DISCURSOS

Cristina Natali Velarde Chainskaia
Fernando Escudero Espinoza

NOTA DE LOS AUTORES

Cristina Natali Velarde Chainskaia 

Pontificia Universidad Católica del Perú. Grupo de Investigación-Creación Estudios en Danza y Práctica Escénica.

Correo electrónico: cvelardec@pucp.edu.pe

Fernando Escudero Espinoza 

Pontificia Universidad Católica del Perú.

Correo electrónico: fescuderoe@gmail.com

Recibido: 24/02/2025

Aceptado: 28/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.013>

RESUMEN

El propósito de este artículo es reflexionar, desde una aproximación vincular, sobre los espacios de creación generados desde el cuerpo y el movimiento en las artes escénicas. A partir de las experiencias tituladas *El presidente más feliz* y *Artilugios de la mirada*, reparamos en cómo la emergencia de ideas y emociones, tanto singulares como colectivas, en el encuentro con otro a través del movimiento, genera una trama a la hora de crear que provee de sentido a la obra. La teoría vincular nos permite identificar las dimensiones de lo representacional y lo presentacional que participan en el encuentro, y nos invita a discutir cómo estos espacios colectivos en las artes escénicas, en los que los significados se elaboran en conjunto, pueden ser espacios al servicio de una reflexión-acción ético-política, dado que propician la convivencia de distintas miradas sobre la realidad.

Palabras clave: Creación, Discursos, Movimiento, Teoría vincular, Danza

ARTEFATOS DO ENCONTRO: CRIAÇÃO COLETIVA ATRAVÉS DO MOVIMENTO E SEU POTENCIAL PARA A REVISÃO DE DISCURSOS

RESUMO

O objetivo deste artigo é refletir, a partir de uma perspectiva relacional, sobre os espaços de criação a partir do corpo e do movimento nas artes cênicas. A partir das experiências de *O Presidente Mais Feliz* e *Artilugios de la Mirada*, percebemos como a emergência de ideias e emoções, tanto singulares quanto coletivas, no encontro com o outro através do movimento, gera uma trama no momento da criação que dá sentido à obra. A teoria do vínculo permite identificar as dimensões representacionais e apresentacionais que participam do encontro e nos convida a discutir como esses espaços coletivos nas artes cênicas, nos quais os significados são elaborados em conjunto, podem ser espaços a serviço de uma reflexão-ação ético-política ao promoverem a coexistência de diferentes visões sobre a realidade.

Palavras-chave: Criação, Discursos, Movimento, Teoria do link, Dança



ARTIFACTS OF THE ENCOUNTER: COLLECTIVE CREATION THROUGH MOVEMENT AND ITS POTENTIAL TO REVIEW DISCOURSES

ABSTRACT

The purpose of this article is to reflect, from a relational perspective, about the creative spaces that arise from the body and movement in the performing arts. Drawing on the experiences of *El presidente más feliz* and *Artilugios de la mirada*, we examine how the emergence of ideas and emotions, both singular and collective, in the encounter with others through movement generates a framework that imbues the work with meaning. The relational theory allows us to identify the representational and presentational dimensions that participate in the encounter, inviting us to discuss how these collective spaces in the performing arts, where meanings are constructed collaboratively, can serve as platforms for an ethical-political reflection-action by fostering the coexistence of diverse perspectives on reality.

Keywords: Creation, Discourse, Movement, Relational theory, Dance



ARTILUGIOS DEL ENCUENTRO: CREACIÓN COLECTIVA DESDE EL MOVIMIENTO Y SU POTENCIAL PARA LA REVISIÓN DE DISCURSOS

La creación tiene caminos sinuosos, tiempos, vacíos y transformaciones que pueden tomar el ritmo de una alquimia precipitada o de cocción pausada. En este artículo, recogemos los elementos que se cuecen en esta alquimia: pensamientos, ideas y potencias que emergen en dos creaciones escénicas, una ya estrenada, *El presidente más feliz*, y otra por estrenar, *Artilugios de la mirada*. Con ello, reflexionamos sobre las artes escénicas a partir de los procesos de construcción y deconstrucción de discursos, en tanto artefactos que operan en las estructuras de poder.

En ambas experiencias, el trabajo colectivo fue una fuente de aprendizaje y un motivo para repensar las preguntas iniciales de cada proyecto. Pensar con el cuerpo, como experiencia “sentipensante”¹, implica moverse desde su propia experiencia, planteando/moviendo preguntas propias para sostener un diálogo desde lo preverbal. Pensamos, entonces, que dejar que las preguntas emerjan con y desde el cuerpo es una posibilidad que no se sostiene únicamente en el ámbito de lo subjetivo, sino, sobre todo, en el ámbito de lo relacional.

Ello nos llevó a considerar a las artes escénicas como un campo en el que las formas de vincularnos se descifran no a través del sentido que puede enunciar un solo participante, sino a través del reconocimiento del *entre* que la vivencia proporciona. Definimos el *entre* como aquello que aparece en el momento del contacto con un otrx. Su reconocimiento nos permite identificar la vivencia compartida como una gradiente que refleja la cualidad de los vínculos que se construyen a partir de las “verdades compartidas”, los cuales contribuyen a la elaboración de la trama de las obras mencionadas.

A través de la observación de la experiencia del movimiento y del gesto en la creación en la danza², reparamos en cómo las y los *performers* desarrollaron un proceso de construcción de sentido en relación con los demás. Para comprender esa construcción, la teoría vincular nos ofrece una valiosa perspectiva, al visibilizar dos dimensiones que participan en el encuentro: la dimensión representacional, que abarca las interpretaciones, símbolos y significados que cada individuo aporta a partir de su historia personal; y la dimensión presentacional, que se centra en el tiempo presente, lo que ocurre en el momento. Estas dimensiones enriquecen nuestro diálogo sobre cómo se configuran las relaciones y los significados en el ámbito de la creación escénica.

Así, el siguiente artículo aborda la teoría vincular a partir de los trabajos de Julio Moreno, Janine Puget e Isidoro Berenstein, así como de los estudios de la danza contemporánea y del movimiento planteados por Michel Bernard y Hubert Godard.

- 1 Orlando Fals Borda (2015) acuñó el término sentipensante para referirse a una forma de entender la realidad en la que se integran tanto la razón como las emociones. Para él, esta noción rompe con la lógica racionalista que fragmenta el conocimiento y desvaloriza lo emocional; a cambio, reivindica saberes más integrales, comunitarios y ligados a la experiencia de vida.
- 2 La presente investigación toma como herramienta metodológica la observación participativa durante los procesos creativos; el análisis de las formulaciones de los proyectos; y el registro audiovisual de los ensayos, de las conversaciones grupales y de las entrevistas cualitativas semiabiertas realizadas a los miembros de los equipos creativos.

DESVESTIR LOS DISCURSOS Y HACERLOS CUERPO

A partir del diseño y de las presentaciones de la pieza de danza y performance *El presidente más feliz* (2023), dirigida por Cristina Velarde, surgieron interrogantes sobre cómo los discursos de poder se instalan en la sociedad y moldean los sistemas de creencias, lo que a su vez influye en las decisiones éticas y políticas que tomamos³. A continuación, presentamos un resumen de la obra:

¿Cómo se aloja el poder en cada unx?

¿Que transforma en nosotrxs y cómo transforman nuestros vínculos con lxs otrxs cuando construimos comunidad?

El presidente más feliz investiga, desde el cuerpo, continente de tanto vivido en nuestros días, las dinámicas del poder y la corrupción.

En tiempos de incertidumbre, caos, desazón y agotamiento, nos atraíes en preguntas y esperanzas (frustradas).

Este es un trabajo escénico donde la danza contemporánea dialoga con el video y la música en cuerdas: una exploración en el contacto y en ese efecto que deja en nosotros el otro y su viva energía; una invitación sobre cómo nos acercamos a la realidad, desde cuáles “lentes” la leemos y cómo tu verdad puede no ser tan “cierta”, o cómo puede ser usada desde otro lugar.

El presidente más feliz es una investigación artística⁴ que indaga sobre las maneras que tenemos las y los peruanos de vincularnos como ciudadanos en un contexto en el que la incertidumbre política ha llevado a la fragmentación del país y a la imposibilidad de pensar en un futuro en el que los diferentes poderes, sectores y comunidades de la sociedad tracen una ruta conjunta para el bienestar común⁵.

3 Diversos autores han analizado cómo los discursos de poder configuran los sistemas de creencias que influyen en las decisiones ético-políticas. Michel Foucault explora los “régimenes de verdad” que las instituciones producen para estructurar subjetividades y normas sociales. Antonio Gramsci destaca la hegemonía cultural como una estrategia de las élites para naturalizar ideologías mediante instituciones como la familia y los medios de comunicación. Judith Butler vincula la performatividad del discurso con sistemas de poder que legitiman identidades, especialmente en cuestiones de género y sexualidad. Pierre Bourdieu estudia cómo las disposiciones internas, como el *habitus*, reflejan estructuras de poder que condicionan creencias y acciones. Louis Althusser presenta los aparatos ideológicos del Estado como reproductores de ideologías dominantes que moldean la percepción del mundo. Chantal Mouffe y Ernesto Laclau argumentan que los valores ético-políticos se construyen mediante disputas discursivas sobre significados y poder. Edward Said muestra cómo el colonialismo utilizó discursos ideológicos para legitimar la dominación. Finalmente, Hannah Arendt advierte que los sistemas ideológicos totalitarios pueden desensibilizar la ética y conducir a decisiones políticas cuestionables.

4 *El presidente más feliz* es un proyecto de creación de danza, música en vivo y arte visual beneficiado por el Vicerrectorado de investigación y Creación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, a través del Concurso Anual de Creación CAP 2022. En él participaron participaron los, las y les *performers* Lui Vizcarra, Mariel Tamayo, Jesús Sulca, Miguel Campana, Fernando Escudero y Cristina Velarde. La música fue compuesta y ejecutada en vivo por Ulises Quiroz. El arte visual estuvo a cargo de Javier Becerra-BAK. El diseño de luces fue realizado por Lucho Tuesta. La escenografía estuvo a cargo de Ulises Quiroz. Gabriela Rojas fue asistente de investigación. La producción fue realizada por Paola Alcántara y la dirección, por Cristina Velarde. *El presidente más feliz* se estrenó en junio de 2023 en el Centro Cultural de la Universidad Pacífico en el marco del Sótano 2- Festival Fusiones Contemporáneas. Posterior a su estreno, se presentó en el Encuentro Internacional de Danza PUCP, en el Festival de Artes Escénicas de Lima FAE 2024, en el Festival Danza Nueva del ICPNA y en el Festival Iberoamericano de Artes Escénicas MIRADA y su extensión, en las ciudades de Santos y Sao Paulo en Brasil. A mediados del 2024, se incorporó el *performer* Paul Lazo en reemplazo de Jesús Sulca.

5 El trasfondo político vivido en el Perú en los últimos años se ha caracterizado por una polarización exacerbada en las opiniones de la ciudadanía, por una falta de representación de nuestras autoridades políticas, y por la negligencia del Estado por velar por las manifestaciones pacíficas de protestas. Cabe señalar que en un periodo menor a cinco años hemos cambiado ocho veces de Presidente de la República (desde el 2020 a la actualidad). Los enfrentamientos en marchas ciudadanas en todo el país han dejado

Frente a esta situación de malestar generalizado, nos preguntamos sobre las diferentes conductas, percepciones y presunciones que atribuimos al ejercicio del poder. Al mismo tiempo, consideramos problematizar lo macro (la gobernanza) en función a lo micro (el bienestar del sujeto). Por ello, con esta investigación decidimos reflexionar sobre el poder y el liderazgo desde los afectos y efectos en el cuerpo, entendiendo los primeros como las fuerzas vitales que germinan en búsqueda de hacerse cuerpo, proponiendo una alteridad que entendemos como reacciones y respuestas de cualidades diversas.

Suely Rolnik (2006) nos habla del “cuerpo vibrátil” no como contraposición al cuerpo reprimido del régimen colonial-fordista, sino como una referencia al cuerpo abusado, “cafisheado”, en el que prima la desconexión de la subjetividad con respecto a las necesidades personales y colectivas. Rolnik nos invita a reconsiderar la experiencia humana desde la vibración sensitiva: define como “cuerpo vibrátil” a la capacidad de captar las fuerzas y vibraciones del mundo. Esto es, un cuerpo que resuena y siente el continente que Rolnik define como “lo invisible”, es decir, lo que aún no ha sido dicho o simbolizado; en otras palabras, un cuerpo como “antena” que traduce intensidades y que se vincula con el entorno y con otros a través de afectos y sensaciones. Coincidimos con la autora en que esta definición de cuerpo vibrátil es clave para los procesos de creación artística. El cuerpo en *aiestesia*, o cuerpo sensible, en contraposición al cuerpo anestesiado (aquel que pierde su singularidad por la desconexión de sus necesidades), es aquel que permite la posibilidad de imaginar y activar nuevas formas de existencia.

Entonces, nos preguntamos: ¿Acaso al abordar los afectos y las sintomatologías del abuso del ejercicio de poder en los cuerpos, invitamos a las personas (artistas y espectadores) a identificar los suyos? ¿Acaso los invitamos con ello a reconocer sus movimientos interiores, sus cuestionamientos y las disonancias que les habitan en relación al ejercicio de poder y a las instituciones estatales de nuestro país?

Estas reflexiones en forma de preguntas, así como las respuestas en formato abierto, abrieron el espacio de creación de esta pieza, en la cual la disposición y apertura de las y los participantes (bailarines/performers/músico/artista visual) fueron elementos claves para la creación. Aquí, lo “arribante” llegó como un ente desconocido, pero bienvenido con curiosidad y recibido bajo la consigna de un “no-juicio”: un proceso en el que el deseo por saber más fue alimentado por la exploración misma del juego creativo, el cual funcionó como un sistema autoorganizado y alimentando de sus propios flujos y energía. Este proceso puede compararse a lo que Ilya Prigogine plantea en la teoría de las estructuras disipativas, en la que argumenta que los sistemas que están lejos del equilibrio pueden autoorganizarse y generar nuevas estructuras a partir de la interacción de dos energías diferentes. Estas interacciones no solo provocan un estado de orden, sino que permiten también la emergente autogeneración de nuevas dinámicas. De manera análoga, Deleuze y Guattari hablan del concepto de rizoma⁶,

un saldo de muertos y heridos que a la fecha no han recibido reparación por parte del Estado peruano. A esta situación, se suman la corrupción que se ha apoderado de las instituciones estatales y el desinterés del Estado por atender a las necesidades ciudadanas a diferentes niveles.

6 Carolina Alegre y Antonio Tudela resumen de manera clara el concepto de rizoma de Deleuze y Guattari al referirse a éste como la proliferación y circulación imparable de los flujos del deseo, como una imagen vegetal oculta o marginada, opuesta a la del árbol, a la de la raíz, a las clásicas estructuras verticales dominantes, dado que no se define por puntos, nudos, ni posiciones jerarquizadas, sino por líneas de fuga horizontal y de trayectorias imparables que, en su multiplicación, suelen formar encuentros, calificables como “máquinas deseantes” (2014, p. 9).



▲ *Figura 1. Performers de El presidente más feliz enredándose con elásticos que fragmentan el espacio*

Fuente: Registro fotográfico de Paul Mayca.

un modelo de pensamiento en el que las conexiones y relaciones se desarrollan de forma no jerárquica, lo cual fomenta una multiplicidad de caminos y significados que reflejan la riqueza del proceso creativo.

El trabajo de creación surgió entonces a partir de una pregunta inicial, que detonó respuestas varias. Se compartió la mirada y la ejecución de las respuestas, entregándose a lo incierto, a lo nuevo. El material apareció en un orden propio, “aparentemente” inconexo. Entendimos así que debemos escapar de la lógica lineal del tiempo narrativo, como una oportunidad para “narrar-sin-narrar”. Lo emergente “brota” de esta manera en un formato nuevo, entre lo imaginario y lo onírico, entre lo consciente y lo inconsciente. Con relación a esto, Giuliano Milla comenta sobre *El presidente más feliz*:

El imaginario colectivo se nutre de estas imágenes fugaces, en nuestra memoria guardamos episodios involuntariamente, captados a través de la televisión, las redes sociales, la propaganda proselitista, que se mezclan con nuestros contenidos afectivos e inconscientes. Estos contenidos son material onírico, ya que son imágenes que al pasar por el puente de lo imaginario-colectivo van a parar a la despensa del inconsciente colectivo. La clase política troca en imagen, en ídolos del inconsciente que a modo de escondite se camuflan en los horizontes oscuros de nuestra vida irreflexiva.

La obra, a mi parecer, apela a la anarquía primitiva sobre la que campea el inconsciente, ese caos de las imágenes que solo valen por sus resonancias, por su disposición y multidireccionalidad, por su sentido expansivo y sus significantes in crescendo. La puesta de Cristina Velarde no entrega una narrativa que dirija la opinión, no es su propósito narrar, sin embargo, algo se dice, pero más bien, se canta. Es menos una epopeya y más una elegía o una sátira. Es menos una crónica, y más un poema. Una búsqueda del desamparo de la ciudadanía y la expresión del maquiavelismo del poder. (2024, s.p.)



▲ **Figura 2. El presidente más feliz**

Nota. Mariel verbaliza un discurso político que recoge frases de reconocidos políticos peruanos, mientras realiza movimientos *vogue* y, a la par, se proyecta una pelea a puño en cámara lenta de dos congresistas en la sede del congreso peruano.

Fuente: Registro fotográfico de Paul Mayca.

Los “agrestes” temas propuestos por la obra (el poder y la corrupción), al ser trabajados desde el absurdo y el juego, nos permitieron tomar información “literal” de la realidad —que podría ser hallada en algún noticiero o en alguna página de las redes sociales— y jugar con ella —siguiendo el formato de “meme”— al colocarla en el espacio escénico. La respuesta del público al final correspondió tanto a una crítica a la realidad como a una identificación con ella, dado que presentamos sensaciones de lo vivido cotidianamente que son compartidas por todos. Maria Fernanda Vomero, investigadora en artes escénicas y procesos políticos de la Universidad de Sao Paulo, escribe este recordatorio:

“El teatro es un sueño”, así escribió el poeta y escritor peruano Cesar Vallejo en sus notas sobre una nueva estética teatral (1934) [...] al afirmar esto, Vallejo no sugirió condicionar al teatro una vivencia sensorial, puramente estética, aislada de los procesos históricos de su tiempo. Pero más bien, liberar las formas y prácticas escénicas de parámetros estandarizados para que “emerjan la incoherencia de la metamorfosis, las contradicciones aparentes, la lógica profunda, la dialéctica subterránea, el orden esencial en el desorden de la superficie”, escribió en sus notas. (2024, pp. 34-35)

Ponerle cuerpo y voz (gritos) a lo vivido. Reeditar las vivencias en otros formatos artísticos para seguir pensando. ¿Existe una expectativa de movilizar al espectador para hacerlo actuar? ¿Qué se mueve en ellos? ¿De qué calibre son las fibras que tocan las artes vivas? Encontramos a un público que entró a ver una obra de danza y que salió movilizado por imágenes e ideas que vive en su cotidianeidad. Al tocar temas que compartimos todos, surgió una sensación de haber puesto cuerpo/voz a sensaciones que, como espectadorxs, traemos. Una mirada compartida. La mirada... ¿Cómo se construye la mirada de cada espectador con una postura distinta?

Esto fue una invitación a hacer del espacio escénico un lugar colectivo de sueño —y de sueño colectivo— que logre provocar resonancias en la sociedad, lo que llevó a preguntarnos: ¿De qué manera la experiencia (singular y colectiva) del mundo es percibida, metabolizada y emitida en la vida cotidiana, y qué elementos son esenciales para esta emisión? ¿Ocurre esto también en la experiencia creadora? ¿Cómo se arman e incorporan los discursos de cada persona?

EL ESPACIO DE ENCUENTRO EN LOS PROCESOS DE CREACIÓN

Los temas de la percepción de la vida y de cómo esta percepción condiciona nuestras decisiones (personales, éticas, políticas) son temas que movilizan (o están en el origen) de nuestras creaciones⁷. Por ello, nos atrevemos a formular que el trabajo de creación desde el cuerpo y desde el movimiento se basa en la apertura de “espacios de encuentro”, donde “lo emergente” puede “aparecer” (en términos similares a los de las investigaciones de autores como Brian Massumi o Erin Janning⁸). Este espacio de creación o “lienzo” está emparentado con el término “espacio relacional” que la investigadora y bailarina Carola Robles propone como una condición básica de encuentro para la construcción con otros. Asimismo, ella investiga este espacio desde el *yielding*⁹ (principio de movimiento estudiado en la práctica somática BMC, que refiere al ceder) y la danza contacto.

7 Los siguientes son montajes en los que los autores han colaborado juntos: *INSERTidumbre*, *El presidente más feliz*, y *el mockumetal Un atardecer en Saturno*.

8 En su obra *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002), Massumi discute lo emergente en el contexto de la experiencia sensorial y los procesos de percepción. Sus ideas se aplican a las artes vivas al considerar cómo la creatividad surge de la interacción entre cuerpo, espacio y tiempo. Manning, por su parte, en textos como *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy* (2009), explora cómo las prácticas artísticas generan “emergencias” que transforman la percepción y las relaciones, destacando la importancia del proceso y de lo no planificado.

9 A lo largo de su investigación sobre el concepto de ceder (*yielding*), Robles nos brinda la posibilidad de entender el encuentro con el arribante en la creación (siendo lo “arribante” definido como todo aquello que aparece como nuevo en la creación) bajo la cualidad de la “porosidad” de las “superficies” del sujeto en el espacio y en la relación con otros durante la creación misma (2019).

La posibilidad de un espacio en el que los cuerpos habiten en relación reflexiva, tanto a nivel intrasubjetivo (cada uno con su cuerpo y sus sentires) como a nivel intersubjetivo (aquel espacio/intersticio entre dos o más sujetos), nos llevó a desvestir algunas representaciones e ideas *a priori* que teníamos sobre el poder y los discursos contruidos con relación a su ejercicio.

Miguel Campana, *performer*-creador en el montaje *El presidente más feliz* nos recuerda cómo, durante la revisión de documentos, material de investigación, entrevistas, documentales, teorías filosóficas y sociológicas, y referentes artísticos, estuvo presente el ejercicio reflexivo sobre las dinámicas con el cuerpo¹⁰:

Consultar fuentes de otras personas que tienen otros puntos de vista de las sociedades contemporáneas, nos abre un panorama mucho más amplio del que tenemos nosotros como experiencia, como personas para el proceso creativo... pero aparte (están) los procesos de reflexión, que hacen entender qué es lo que está viviendo la otra persona a partir de una acción común. Un ejercicio común (una dinámica desde el movimiento) ha desencadenado tantas cosas en las cabezas de los otros, que yo me decía: oye, ¡un momento! Yo también sentí eso, pero no podía verbalizarlo, pero después de escucharte, lo entiendo, porque también lo viví, pero antes no podía (expresarlo). Escucharlo me hace comprender mejor lo que he vivido. Esos momentos reflexivos de escuchar al otro hacían inherente el crecimiento del proyecto porque nos daba diferentes puntos de vista. (Comunicación personal, Miguel Campana, octubre de 2023).

Así, el “campo de la creación” se convierte en un espacio de encuentro dinámico donde lo que aparece es “bienvenido”, y cuya naturaleza no es estática, sino que se va transformando según este interjuego dinámico. Es en este espacio donde estamos dispuestos a descubrir otras formas de percibir y entender, donde el nombrar y dar significados a eso emergente ocurre. Dicho esto, se instala otra pregunta crucial: ¿Desde dónde elabora cada persona sus significados?

Mariel, *performer* de *El presidente más feliz* nos da una pista:

Antes de verbalizarlo fue claro en la convivencia. Aceptar que hay una crisis (política) en el país, la estamos viviendo y la vamos a mover desde ahí. Si lo puedo decir ahora es porque ya hemos pasado por este proceso de creación. Hay cosas que se viven, pero no siempre se pueden verbalizar, al menos no desde el registro completo de la experiencia, ese registro me viene después. Las dinámicas (creativas) han sido para saber cómo nos encontramos como sujetos en ese momento y no solo corporalmente. Saber que lo que pensamos se mueve con nosotros, que lo que sentimos sobre algo que pensamos, se mueve con nosotros. Y va en el otro sentido también, lo que movemos va a estar en otro lado (lo que movemos va a mover lo que pensamos).

10 Grabación de entrevista por la coautora y Javier Becerra, octubre 2023.

Encontrarme con cómo piensan (los demás *performers*) a la par de cómo se mueven ha sido muy enriquecedor. (Comunicación personal, octubre de 2023).¹¹

Si la historia personal está basada en las vivencias de lo cotidiano y en la memoria vivida —como elementos que “moldean” lo subjetivo— y si el ser que somos y las decisiones personales y colectivas se efectúan en el tiempo presente que carga esa memoria vivida, ¿determina acaso la historia de cada persona, sus experiencias y su posición, cómo mira e interpreta el mundo? Fue desde esta pregunta que nació un nuevo proyecto que buscó acoger las resonancias y las nuevas interrogantes de la experiencia creativa de *El presidente más feliz*. Decidimos llamar a este nuevo proyecto *Artilugios de la mirada*.



▲ *Figura 3. Performers enfrentando la mirada del control*

Nota. La pregunta sobre las implicancias de la mirada se configuró paulatinamente durante el proceso de creación de *El presidente más feliz* y encontraron un mayor desarrollo en el proyecto *Artilugios de la mirada*.

Fuente: Registro fotográfico de Paul Mayca.

¹¹ Entrevista realizada por la coautora y Javier Becerra después del estreno de la obra.

ARTILUGIOS DE LA MIRADA

Inicialmente, *Artilugios de la mirada* nace como un proyecto en el que la mirada y la posición de la misma se presentaron como una incógnita y un centro para investigar. Esto se basó en nuestra hipótesis que la posición del cuerpo en el espacio determina la manera en que miramos al mundo y, por ende, moldea análogamente nuestra experiencia del mismo.

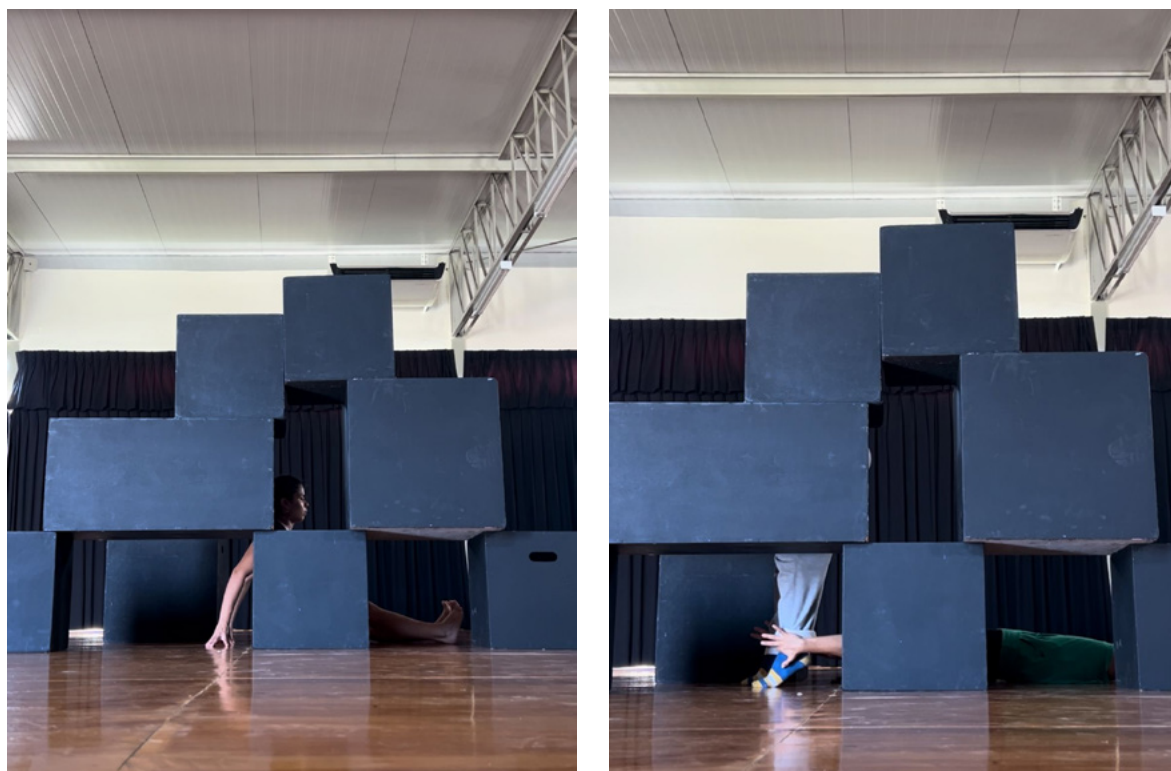
La propuesta del proyecto Artilugios de la mirada¹² se planteó de la siguiente manera: Las formas de vincularnos están condicionadas por la manera y el lugar desde el cual miramos. Esta investigación experimenta y reflexiona, a través de los recursos y herramientas de la creación escénica, cómo se configuran las miradas de las personas desde una “posición” particular sobre una experiencia escénica compartida, en especial, sobre el cómo miramos situaciones que detentan poder en las formas de convivencia en colectivo. Mediante la implementación de un laboratorio de creación e investigación escénica se buscará crear un dispositivo escénico que explore la posibilidad de modificar la percepción del espectador al ser intervenido por, o al accionarlo, revelando que no se trata de lo que se ve, si no de cómo y desde dónde se ve.

Para el laboratorio del proyecto se convocó a tres bailarines (dos hombres y una mujer de sexo biológico, de nacionalidad peruana y de edad entre 25 y 40 años), una directora-coreógrafa/investigadora/autora, una investigadora-creadora escénica, un investigador/bailarín/autor del campo de las Humanidades (Psicología/Psicoanálisis vincular/Arte terapia), y a un escenógrafo. Se les convocó para trabajar dos veces por semana durante nueve meses, aproximadamente.

Los resultados fueron variados en el camino. A nivel de formato escénico, se decidió trabajar con un dispositivo de tres frentes que permitiera a los espectadores visualizar el mismo material escénico desde cada uno de esos tres frentes. El propósito era invitar al espectador a tomar consciencia de cómo la lectura del material escénico varía dependiendo de su ubicación en el espacio.

Sin embargo, además de la dificultad para articular coreográficamente el mismo material —de manera que pueda tener diferentes lecturas, dependiendo del frente desde el cual sea visto— caímos en cuenta de que el querer “cambiar la percepción del observador” podría ser una acción manipuladora que no se alineaba necesariamente con las preguntas que dieron origen al proyecto. ¿Es necesario determinar lo que el espectador va a ver? ¿Qué tanto espacio estamos dejando para lo indeterminado en esta experiencia, en la intentamos poner a prueba la mirada? Estas preguntas nos permitieron dar un giro a la investigación para así reflexionar sobre lo determinado en el mundo, sobre el espacio para lo indeterminado y sobre la dificultad para distinguir entre la representación y la presentación (conceptos abordados desde la teoría vincular, que desarrollaremos en el siguiente apartado). Con estas preguntas, intuimos que esta dificultad podría estar al origen de la crisis de representaciones sociales y de los discursos alienantes que experimentamos hoy en día. Desarrollaremos estas ideas a continuación.

12 Frente al desarrollo del pensamiento y las preguntas que surgían a raíz de la experiencia *El presidente más feliz*, los autores, junto con la investigadora escénica Gabriela Rojas, preparamos la propuesta *Artilugios de la Mirada*, la cual fue ganadora del Concurso Anual de Investigación-Creación del Vicerrectorado de Investigación 2023 de la PUCP. En el laboratorio de *Artilugios de la mirada* participaron como bailarines Miguel Campana, Camila Quiroga y Paul Lazo. Como investigadores, participaron los presentes autores junto a Gabriela Rojas y Miguel García Llorens. La escenografía y la música estuvieron a cargo de Ulises Quiroz; la producción, a cargo de Paola Alcántara; y, finalmente, el vestuario estuvo a cargo de Lucía Meléndez.



▲ *Figura 4. Ensayo de Artilugios de la Mirada*

Nota. Pruebas para ocultar y dejar ver. Fuente: Elaboración propia.

SOBRE LO DETERMINADO EN EL ENCUENTRO CON OTRXS

Entre la pausa de la reflexión y el hacer-deshacer de los ensayos, realizamos este giro en la investigación y continuamos la exploración de las imágenes y del movimiento. Uno de los pensamientos que apareció en el camino fue acerca del “cierre” del objeto percibido: estábamos jugando con lo que es o parece ser, pero no es. Lo determinado, como pregunta, se ubica entonces al centro. Es así que surgió la interrogante de si existe un lugar para lo indeterminado en nuestro proceso de creación.

Al respecto, cabe señalar que el determinismo es un paradigma creado por Leibnitz bajo su propuesta del principio de la razón suficiente. Esto, en resumidas cuentas, refiere a que lo verdadero, lo existente, solamente tiene una razón, una causalidad. Tiempos acerca de los porqués de los eventos. Pensadores contemporáneos como Freud, Kafka o Borges señalan que el determinismo es una necesidad de “cierre” perceptivo que responde al afán humano de “entender” que la existencia tiene sentido, desde una lectura “lógica” de la realidad. Esto nos deja sometidxs al yugo del logos, la palabra que arma sentidos, dejando de lado la experimentación de la realidad, la cual nos da acceso a la transformación y a lo nuevo (definido no como antónimo de viejo, sino como lo desconocido por conocer).

EL DETERMINISMO Y LOS DISCURSOS

Cuando vemos y/o experimentamos algo “nuevo”, entramos en una especie de vicio en el pensar para dar sentido a eso que vemos/experimentamos. El pensar es una oscilación entre el creer y la problematización crítica de ese sistema de creencias (Gomberooff, 2024). Para Julio Moreno, médico, psicoanalista argentino e investigador de los vínculos humanos¹³, en la creencia se “suturan” los puntos de inconsistencia. Esto es un limitante, pues no se le da espacio a la novedad que trae el creer (Moreno, 2022a). La evidencia histórica de ello está en los tres grandes momentos o discursos bajo los cuales el ser humano ha alojado su pensamiento en la creencia: el discurso religioso, es decir, la creencia en Dios y en lo divino de la existencia; el discurso científico, que invalida el creer y enaltece el probar; y el discurso contemporáneo, mediático, bajo el que uno cree y es educado (moldeado), para dar forma a una subjetividad que es como la de muchos.

Los discursos moldean, inoculan información, mientras el sistema acomoda la configuración para que estos discursos se validen en acciones. Desde esta consideración, podemos afirmar que es solo la situación (es decir, los discursos y/o hechos) en sí misma, que tenemos al frente, lo que cuenta como experiencia local, no deducible y soberana. Es lo que se presenta ante nosotros. Sin embargo, este modelo genera un sistema de valores (con calificaciones en sí mismos) sobre las acciones, personas y objetos, creando el ámbito de lo representacional. Esto nos lleva a preguntarnos: ¿Dónde está el sentido: en las representaciones o en lo presente?

REPRESENTACIONES Y PRESENTACIONES

Janine Puget (2003) ha reflexionado sobre la crisis de las representaciones¹⁴ desde una perspectiva vincular. Ella argumenta que, en la sociedad contemporánea, las representaciones tradicionales que han dado sentido a las experiencias y a las relaciones humanas están en crisis. Estas representaciones incluyen normas, valores y significados compartidos que antes estructuraban el mundo psíquico de las personas.

Puget señala que esta crisis se manifiesta en una creciente sensación de incertidumbre y desorientación en la subjetividad moderna. La falta de referentes estables afecta tanto a las relaciones interpersonales como a la identidad individual. En este contexto, la teoría vincular que ella propone busca no sólo comprender estas transformaciones, sino también ofrecer un espacio donde se puedan generar nuevas formas de significado, en un entorno que fomente la creatividad y la flexibilidad en las relaciones humanas.

13 Moreno (2022b) considera dos tipos de procesos de lógicas diferentes que no se articulan, pero que interactúan al superponerse en el así llamado *psiquismo*: a) El proceso asociativo que transcurre entre representaciones y que respeta la causalidad y determinación, aunque no logra representar totalmente lo que pretendió; y b) El proceso conectivo que conecta el afuera, lo no representado, y que trabaja sin mediación con lo que se presenta.

14 Para el psicoanálisis, las representaciones son el modo en que los contenidos psíquicos se estructura, articulan y relacionan con los procesos inconscientes, reflejando tanto el impacto de la realidad como las dinámicas del deseo.

LO REPRESENTACIONAL VS LO PRESENTE

El *ámbito representacional* se refiere a las estructuras simbólicas, los significados y las narrativas que las personas utilizan para dar sentido a su experiencia. Es el conjunto de representaciones, imaginarios y recuerdos que organizan la vida psíquica. En otras palabras, son las formas en que interpretamos y damos sentido a lo que vivimos, influenciadas por nuestra historia personal, cultural y social.

Por otro lado, el presente se refiere al aquí y ahora, a la experiencia directa y no mediada por las estructuras simbólicas. Es lo que ocurre en el momento, antes de ser interpretado o integrado al ámbito representacional. Es una dimensión más inmediata y a veces menos elaborada del existir.

Puget (2003) destaca la tensión que puede surgir entre estos dos ámbitos. En la actualidad, la crisis de las representaciones implica que muchas personas se sienten desconectadas de los significados y narrativas tradicionales, lo que puede llevar a una vivencia del presente que se siente caótica o desorientadora. Esto puede dificultar la capacidad de las personas para encontrar estabilidad y coherencia en sus vidas.

Para Puget, la diferencia entre el ámbito representacional y el presente radica en la distinción entre cómo interpretamos y organizamos nuestras experiencias (lo representacional) y la vivencia directa del momento actual (el presente). Ella explora cómo estas dos dimensiones interactúan y cómo la crisis en las representaciones afecta nuestra experiencia del presente.

Es con base en estas dimensiones, comprendidas desde la teoría vincular y desde la experiencia de los dos procesos creativos, que concebimos el espacio de creación como un campo para el encuentro, en donde las cualidades de lo que ocurre en el “intersticio” son permitidas, pues nos remiten a un espacio de descubrimiento que aparece en la experiencia dialogal. En este sentido, lo que ocurre en el tiempo presente (y no las representaciones, es decir, significados atribuibles) es de vital importancia en el proceso de creación. Sonia Kleinman describe cómo ese espacio de encuentro es entendido en las sesiones de psicoanálisis vincular:

Comenzó a quedar muy expuesto en las sesiones vinculares, que esas personas que se movían, hablaban, se tocaban, no eran solo personajes del mundo interno de cada uno de los que participaba, proyectado en los demás. No eran sólo relaciones de objeto desplegadas en otro escenario. No todo provenía del mundo infantil. Esos sujetos, a veces confirmaban, pero también refutaban las fantasías que se adjudicaban mutuamente, reclamaban y rechazaban el ser pensados como personajes de las escenas internas de sus parejas, proponían otras ideas, daban cuenta de otros argumentos y a partir de esas confrontaciones, surgían otros modos de pensar una situación y sus padecimientos. O sea, esas personas se presentaban, luchaban con la idea de ser totalmente recubiertos por las representaciones, imponían diferencia, alteridad, se afectaban. Lo que sucedía en esas situaciones, en las sesiones, eran producto del encuentro, y simultáneamente de un desencuentro con las representaciones previas al encontrarse. Y allí advenía la sorpresa. (2015, p. 3)



El hablar de un “espacio-entre” es ir más allá de las individualidades y de sus representaciones. En otras palabras, es poder hablar desde otro margen que es el *entre* mismo, el cual puede concebirse como “lo que ocurre en el tránsito”. Es así que lo nuevo, lo emergente y lo indeterminado adquieren un valor en nuestros procesos de creación.

EL VALOR DEL PRESENTE Y LO INDETERMINADO EN EL PROCESO DE CREACIÓN DESDE EL MOVIMIENTO

¿Es debido a la posibilidad de un “espacio de encuentro” a través del cuerpo en movimiento que las “presentaciones” pueden tener la envergadura merecida que no tienen en nuestro cotidiano? ¿Pueden de esta manera asomarse a nuestra consciencia, para suspender representaciones que nos encasillan o polarizan?

Michel Bernard, psicólogo y filósofo interesado en el campo de la danza, nos ayuda a entender la importancia de “lo presente” en los procesos creativos de este arte al desarrollar la idea de un tercer quiasmo parasensorial. Para Bernard (2019), la relación entre lo sentido y la atribución de un significado está mediada primero por la relación entre el acto de sentir y el acto de expresar lo sentido.

La identificación de este quiasmo o intersticio —que aparece de manera previa a la atribución de significados— nos lleva a pensar en cómo la dimensión dialógica ha sido de suma importancia en la construcción colectiva de significados en ambos procesos creativos a los que hacemos referencia en este artículo. Esto se debe a que fue durante las conversaciones sobre lo observado/experimentado que *lxs performers* de ambos proyectos construyeron significados. Estos les permitieron sostener su acción en las repeticiones del material escénico durante los ensayos.

Así, pensamos que el trabajo creativo de la danza, a diferencia de otras artes vivas, da sus puntadas más radicales al evidenciar esta relación, pues es en este intersticio —lleno de fricciones, traslapes y deslizamientos— entre lo sentido al moverse y el acto de expresar lo sentido, que se formulan los puentes entre la vivencia corpórea y la creación de significados que permite elaborar una trama en conjunto.

En los procesos creativos a los que hacemos referencia, *lxs bailarines* crearon ficciones (formuladas desde preguntas propias o solicitadas) para moverse, y luego “enunciaron” eso que dijeron haber sentido/vivido. Esta operación fue anterior a la construcción de un significado o dramaturgia en la obra de danza. Pensamos entonces que un área de trabajo en la danza consiste en indagar sobre dichas relaciones, sin anteponer un significado o sentido previo a la experiencia del movimiento. Bernard describe los elementos que dan forma a la cinesfera enunciativa del bailarín, que van más allá de una enunciación sostenida en lo lógico-racional. Para él, el alcance y la intensidad de las sensaciones producidas por el movimiento del bailarín, las múltiples formas posturales y gestuales de su lucha con las fuerzas de gravedad, y las fluctuaciones de sus impulsos y afectos, son todas fuentes de una “cinesfera ficticia” que determina la cinesfera visible y toda su fuerza enunciativa (2019, pp. 95-100).



Respecto a *El presidente más feliz*, podemos afirmar que, si bien contamos con preguntas iniciales y puntos de partida imaginarios, fue en el intercambio entre el observar el cuerpo moverse en los encuentros y la declaración de lo sentido por la/el/le bailarín —sumado al diálogo reflexivo posterior de los participantes— que los significados, que dieron una trama a la obra, pudieron crearse en conjunto. Este mismo camino creativo es el que ha sido emprendido en el proyecto *Artilugios de la mirada*, llevándonos a las mismas conclusiones con relación a la necesidad de observar y experimentar el *entre* para la creación colectiva.

Sin embargo, debemos advertir que la observación del movimiento no carece de afecto. La observación de lo que se “presenta” pasa también por canales cinestésicos cuyos desciframientos nos pueden ayudar a comprender mejor la génesis de la construcción de significados dentro de un proceso de creación colectiva a través del movimiento. Si bien la teoría vincular propone observar aquello que se “presenta” para descubrir lo que se produce en el ámbito de lo relacional, nosotros nos atrevemos a complementar los conceptos que propone dicha teoría con las investigaciones de Hubert Godard, bailarín e investigador, con relación al movimiento y su resonancia en otros cuerpos.



▲ *Figura 5. Dinámicas de contacto y transferencias de peso en El presidente más feliz*

Nota. Estas permitieron construir la idea de estar a la deriva en un mar tormentoso como metáfora de la sensación de desamparo que sentimos como ciudadanos en relación al Estado.

Fuente: Registro fotográfico de Paul Mayca.

Para Godard (1994), el acto de observar o direccionar la atención ya es en sí una interacción en la que el diálogo preverbal se sostiene a través de la función tónica. Las resonancias de aquello que vemos tienen su asidero en las modulaciones tónicas que presenciamos y cómo estas modulaciones tónicas se inscriben en nuestra propia corporeidad. Godard extiende el concepto de función tónica de Wallon para hablar de la función tónica-expresiva y la función tónica-afectiva, presentes en el gesto. Son estas funciones las que nos permiten comprender que, cuando vemos en un ensayo movimientos de un/una/une *performer*, estamos resonando con la modulación tónica que organiza su cinesfera, y esa modulación tónica nos remite a nuestra propia experiencia de organización gravitacional y afectiva.

Pensamos, entonces, que una posibilidad para atender lo que se “presenta” y escapar a lo representacional podría ser el presenciar y dejarse afectar por el diálogo tónico producido en el encuentro. En esa línea, podemos observar que las dinámicas de creación que propuso la directora en el proceso de *El presidente más feliz*, invitaron a los *performers* a relacionarse desde el contacto físico y la transferencia de peso. Fue a través del experimentar/mirar el *entre* y presenciar las organizaciones tónicas producidas en las dinámicas, que los *performers* resonaron con esa información desde su corporeidad y esbozaron posibles interpretaciones o significados, de manera conjunta, a lo que iba apareciendo durante los ensayos.

Gabriela Rojas, asistente de investigación de *El presidente más feliz* y co-creadora e investigadora de *Artilugios de la Mirada*, comenta en una entrevista realizada luego del estreno de *El presidente más feliz* sobre la importancia de las resonancias que puede generar un material escénico, así como sobre la importancia de entender la práctica escénica como un espacio para poner sobre la mesa percepciones distintas y opuestas:

No se trata de teorizar sino hablar de cómo cosas que han aparecido en los ensayos resuenan o hacen referencias directas a experiencias con las cuales cada uno se identifica y que no hubieron sido movilizadas o no hubieran aparecido en el consciente, si es que no hubiéramos estado expuestos a algo que vimos en el ensayo. (Yo entiendo) la práctica escénica no solamente como orientada al momento de presentación o de resultado en el que vas a recibir los aplausos, sino como un espacio en el que puedes explorar, pensar, sentir, experimentar desde adentro y esos espacios son cada vez menos. Cada vez hay menos espacios para pensar en conjunto. Espacios para conversar, para poner en común, incluso para no estar de acuerdo y poder ponerlo sobre la mesa, cada vez son menos y es necesario poder tener esos espacios (Comunicación personal, Gabriela Rojas, octubre de 2023).

Esta declaración nos orienta a pensar que es posible cuestionar nuestras representaciones del mundo al participar de espacios de encuentro en los que podemos ser testigos de lo “presente” y suspender, a través del juego, estructuras, prejuicios y concepciones *a priori*. Entonces, cabe preguntarnos: ¿Es a través de estos espacios de encuentro que podemos renovar o transformar las representaciones y los significados en conjunto, de manera colectiva? Y, si fuera así, ¿podrían ofrecer estos espacios una salida a la crisis de representación que vivimos?

Subirats, catedrático en Ciencia Políticas, reflexiona sobre la crisis de representación en la política y señala lo siguiente:

El reto vuelve a ser el saber formar parte de los movimientos y espacios de actividad y de renovación de la política, sin pretender representarlos ni capitalizarlos de manera sistemática. Sino estando en esos espacios, aprendiendo a ser «retaguardia» y no solo vanguardia. Desde la cercanía y la horizontalidad y no desde el privilegio y la jerarquía. Desde el intento de compartir dudas y experiencias y no de representar en exclusiva. (2011, p. 9)

En ese sentido, nos preguntamos si es que estos espacios de encuentro y creación, en los que lo presente puede dar lugar a lo emergente y a repensar las representaciones, son aquellas retaguardias para compartir dudas y experiencias de las que habla Subirats, en las cuales la cercanía y la horizontalidad permiten un pensar-con la vida política. ¿Están estos espacios de creación y encuentro al servicio de una reflexión-acción ético-política?

A MODO DE CONCLUSIONES: LO NUEVO, LA REALIDAD Y LAS POSIBILIDADES PARA SOÑAR DESDE EL ESPACIO DE CREACIÓN

Es con base en estas reflexiones que afirmamos que la generación de espacios que permitan dialogar y evidenciar las distintas posturas que pueden existir en la sociedad es fundamental para la salud ciudadana. Esto es, afirmamos la importancia de la generación de espacios que permitan a lxs individuos dialogar sobre lo que se presenta y, a través de ello, construir significados de manera conjunta, para renovar las representaciones que han caído en la rigidez o en la polarización. Desde esa condición, consideramos que estos espacios de encuentro y creación —pensados desde el movimiento en las artes escénicas— son espacios para pensar desde el cuerpo las preguntas que nos acontecen. Atender a lo que se presenta y no solo a la representación, así como observar el entre, puede ayudarnos a desvestir representaciones y cuestionar discursos. Es en esta medida que pensamos que los espacios de creación desde el movimiento pueden estar al servicio de la reflexión-acción ético-política. En los procesos creativos *El presidente más feliz* y *Artilugios de la mirada*, la creación colectiva fue considerada como un espacio horizontal y dialógico habilitado por la relación movimiento-escucha-palabra. Pensar con el cuerpo, responder preguntas desde el movimiento, implica considerar el quiasmo entre lo sentido y la expresión de ello como un intervalo indeterminado que permite compartir significados, revisitarlos, revitalizarlos o transformarlos para la elaboración colectiva de sentido.

Desde estos espacios, es posible revisar los discursos hegemónicos sin hoja de ruta, sin predeterminar lo que se debe decir o pensar, desde la emergencia de lo que el *entre* mismo trae a partir de la experiencia del movimiento y del encuentro.

Si la danza se concibe como un arte y una práctica en sí misma, constituyendo un medio para el desarrollo integral del ser humano, en este contexto particular de creación se convirtió en un vehículo para investigar la subjetividad del artista y sus procesos de construcción de conciencia. Las ideas emergieron a través del encuentro de los cuerpos, primero por su movimiento y luego durante el diálogo verbal. Las reflexiones se manifestaron tanto durante las experiencias como después de ellas, destacándose las improvisaciones habladas en las que el discurso verbal se entrelazó con el movimiento, generando un intercambio dinámico.



El encuentro de cuerpos a través del movimiento, la vivencia del “presente”, las resonancias tónicas, y la reflexión en conjunto, permitieron construir un universo compartido y sostenerlo en cada uno de los proyectos escénicos a los que hacemos referencia. A partir de estas experiencias, evidenciamos que una propuesta de creación escénica que se nutre de los temas de la realidad cotidiana y se desarrolla a través del cuerpo, requiere un estado de conexión profunda con la fisicidad y, a la vez, una reflexión constante sobre lo que surge en las exploraciones físicas. Allí, lo emergente no debe entenderse como un objeto ni concebirse bajo una lógica interna en la cual la narrativa sea lineal; es fundamental dar la bienvenida al caos de la imagen. Pues es en ese caos y en la condición de cómo o desde dónde lo miramos, que aquello emergente nos ayuda a repensar la realidad y abrirnos camino a soñar con nuevas posibilidades.



REFERENCIAS

- Alegre, C. y Tudela, A. (2014). Somateca e identidad desbordada: los cuerpos como prácticas políticas de resistencia. En E. A. García y A. Fortunato (Eds.), *Actas de las I Jornadas Internacionales Filosofías del Cuerpo. Cuerpos de la Filosofía* (pp. 7-12). Universidad de Buenos Aires.
- Bernard, M. (2019). Sense and fiction: Or the strange effects of three sensorial chiasms (A. Pakes, Trad.). Paris 8 Danse (Obra original publicada en 2001 como *Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*, en M. Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, pp. 95-100). www.danse.univ-paris8.fr
- Fals Borda, O. (2015). *Una sociología sentipensante para América Latina*. CLACSO/Siglo del hombre.
- Godard, H. (1994). *The Missing gesture* (D. Williams, Trad.). En IO, *États de corps*, 5. Ramonville St. Agne: Érès (Obra original publicada como *Le geste manquant*). Reeditado con permiso de *Writings on Dance*.
- Godard, H. (2007). El gesto y su percepción. *Estudis Escènics, Quaderns de l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona*, 32, 335-343 (Obra original publicada en 1995 como *Le geste et sa perception*, en I. Ginot y M. Michel, *La danse au XXe siècle*, Bordas).
- Gomberoff, E. (2024). *Clase vínculo parento filial*. [Material de clase].
- Kleinman, S. (2015). Los vínculos como espacio de producción entre otros. En *Conferencia Regional Europea de Psicoanálisis de Pareja y Familia* (AIPPF - Tavistock Centre for Couple Relationships). [Material de cátedra de la Carrera de Especialización en Psicología vincular en familia con niños y adolescentes, IUHI, Cohorte 2021].
- Massumi, B. (2002). *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Duke University Press.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. The MIT Press.
- Milla, G. (2024, 29 de julio). *El presidente más feliz: Una mirada desde el inconsciente colectivo*. Epílogos no autorizados. <https://rbravoruiz.wixsite.com/website/post/el-presidente-más-feliz-una-mirada-desde-el-inconsciente-colectivo>
- Moreno, J. (2022a). *Ser Humano. La inconsistencia, los vínculos, la crianza; Tiempo y trauma: continuidades rotas*. Editorial Letra Viva.
- Moreno, J. (2022b). Un recorrido para hacer lugar a lo singular. *Revue française de psychanalyse*, 4(81), 1125-1134. <https://doi.org/10.3917/rfp.814.1125>
- Puget, J. (6 de junio de 2003) Crisis de la representación. *Conferencia anual del Departamento de Pareja AAPPdeG, Buenos Aires, Argentina*.



Robles, C. (2019). *Construcción de la consciencia del espacio relacional en el performer desde las experiencias de ceder (yielding) en el Body-Mind Centering y la danza Contacto Improvisación: una investigación desde la práctica* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/15683>

Rolnik, S. (2006). *Corpo Vibratil. Esteticas de criacao e politicas de afetos*. Editora 34.

Subirats, J. (2011). *Otra Sociedad ¿Otra Política?: De “no nos representan” a la democracia de lo común*. Icaria editorial.

Vomero, M. F. (10 de septiembre de 2024). *A hora e a vez dos vaga-lumes. En Catálogo Mirada: Festival Ibero-Americano de Artes Cênicas de Santos*. SESC, Teatro José de Alencar, São Paulo, Brasil.



EL TEATRO DE FIGURAS Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA EDUCACIÓN BÁSICA

Jailson Araújo Carvalho

NOTA DEL AUTOR

Jailson Araújo Carvalho 

Secretaría de Estado de Educación del Distrito Federal, Brasil.
Correo electrónico: jailson.carvalho@edu.se.df.gov.br

Recibido: 02/12/2024

Aceptado: 28/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.014>

RESUMEN

El teatro de figuras puede ser un camino metodológico para la enseñanza del arte en la escuela, especialmente durante la educación básica. A lo largo de este camino, los estudiantes pueden ampliar diversas habilidades más allá de las artísticas. Por ello, en esta investigación nos propusimos estudiar el teatro de figuras como metodología de aprendizaje tanto para la impartición de las clases de Teatro, incluyendo la escritura dramática, como para la aplicación de los principios básicos del teatro y la creación de videos web basados en personajes de teatro de títeres de papel. La metodología utilizada fue un estudio de caso realizado en el Centro de Educación Primaria 101 del Recanto de las Emas en el Distrito Federal, Brasil, en el cual participaron 250 estudiantes de noveno grado. Los procedimientos metodológicos aplicados fueron: escritura dramática, creación de personajes, experimentación con diferentes técnicas para la producción del diseño sonoro, y experimentación con aplicaciones de edición de video. Como resultado final, los alumnos grabaron breves videos web de las obras que escribieron.

Palabras clave: Teatro de títeres de papel, Educación, Pedagogía de las Artes Escénicas, Videos web, Experiencia estética, Escuela

O TEATRO DE FIGURAS E A EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA EDUCAÇÃO BÁSICA

RESUMO

O teatro de figuras pode ser um caminho metodológico para o ensino de Arte na escola, principalmente no Ensino Fundamental. Ao longo do caminho, os alunos podem expandir diversas habilidades além das artísticas. Portanto, nesta pesquisa nos propusemos a estudar o teatro de figuras como metodologia de aprendizagem, para a ministração de aulas de Teatro considerando a escrita dramática, a aplicação dos princípios básicos do teatro e a criação de vídeos web com os personagens do teatro de figuras. A metodologia utilizada foi um estudo de caso realizado no Centro de Educação Básica 101 do Recanto das Emas, no Distrito Federal, Brasil, e do qual participaram 250 alunos do nono ano. Os procedimentos metodológicos aplicados foram: escrita dramática, criação de personagens, experimentação com diferentes técnicas de produção de sonoplastia e com aplicativos de edição de vídeo. Como resultado final, os alunos gravaram pequenos vídeos na web dos trabalhos que escreveram.

Palavras-chave: Teatro de boneco de papel, Educação, Pedagogia das Artes Cênicas, Vídeos web, Experiência estética, Escola



FIGURE THEATER AND THE AESTHETIC EXPERIENCE IN BASIC EDUCATION

ABSTRACT

Figure theater is a possible methodological path for teaching art at school, especially during basic education. Along the way, students are able to expand various skills beyond the artistic ones. For this reason, this research set out to analyze figure theater as a methodological path for teaching Theater in arts classes, as well as for, in regards to figure theater, implementing dramaturgical writing, applying of the basic principles of theater and creating web videos based on constructed characters. The methodology used was a case study carried out at the Elementary Education Center 101 of Recanto of Emas in Federal District, Brazil, with the participation of 250 ninth grade students. The methodological procedures applied were: dramaturgical writing, creation of figure characters, and experimentation with elements for sound design and with video editing applications. Among the results achieved, the students recorded short web videos of the pieces written by them.

Keywords: Paper puppet theater, Education, Performing Arts Pedagogy, Web Scenes, Aesthetic experience, School



EL TEATRO DE FIGURAS Y LA EXPERIENCIA ESTÉTICA EN LA EDUCACIÓN BÁSICA

PRÓLOGO: EL INICIO DE LA EXPERIENCIA

La enseñanza del arte en general está presente en las escuelas de educación básica desde hace mucho tiempo. En Brasil, por ejemplo, el teatro fue introducido como práctica metodológica por los jesuitas, con el objetivo de enseñar el cristianismo a los pueblos originarios. Esto se debió a que el acceso a la experiencia estética del arte estaba restringido a las élites y a la clase dominante, salvo en las manifestaciones consideradas “populares”.

Más tarde, las clases de arte fueron implementadas para llenar los vacíos en los horarios de los estudiantes. Solo en 1996, con la creación de la Ley de Directrices y Bases de la Educación (Ley 9394/96), la enseñanza de las artes pasó a ser obligatoria en la educación básica, lo cual permitió ampliar el acceso a la experiencia estética a más alumnos.

La experiencia a través del arte en la educación básica puede proporcionar lo que bell hooks llama “pedagogía comprometida”, es decir, una pedagogía según la cual todos son capaces de aprender a través de “la educación como práctica de la libertad” (2017, p. 25). La autora también afirma que esta mirada al proceso de enseñanza y aprendizaje puede asimilarse con mayor facilidad por los profesores que creen que el trabajo docente “no es simplemente compartir información, sino participar en el crecimiento intelectual y espiritual” (p. 25).

Una de las ventajas de la enseñanza del arte en la escuela es que permite que cada estudiante experimente el mundo a su manera, de acuerdo con su experiencia cultural previa. Duarte Júnior afirma que “el arte es [...] una manera de despertar al individuo para que preste mayor atención a su propio proceso de sentir” (1991, p. 66). De esta manera, destaca que el arte permite a cada ser humano despertar o ampliar su “atención” de manera singular y única sobre sus sentimientos.

Además de buscar fomentar la comprensión sobre los sentimientos, el arte permite el desarrollo o la expansión del ser humano, lo cual incluye caminos de aprendizaje que pueden ser formales o informales. Langer señala que la proximidad con la experiencia estética proporciona una mayor comprensión de los significados del sentimiento y la forma en que este se desarrolla. Para ella, “la formación artística es, por tanto, la educación del sentimiento, al igual que nuestra educación escolar normal” (1971, p. 90). Dicho de otra forma, es una combinación de la educación del pensamiento con la educación de la emoción.

Es importante resaltar que el proceso de “educar las emociones”, como afirma Langer, es lo opuesto a la búsqueda que hacen algunas personas por reprimir lo que sienten para no parecer frágiles ante los demás. “Educar las emociones” es simplemente animarse a comprender los propios sentimientos y ver en ellos los pilares de la formación humana, lo que constituye el propio “yo”.



Una forma de enseñar el arte en la escuela es a través de la práctica teatral. El teatro es un lenguaje artístico poderoso para expresar emociones, ideas e historias a través del cuerpo, la voz y el espacio escénico. Dentro de este lenguaje, existe el teatro de figuras, el cual puede jugar un papel importante en la educación primaria¹ al proporcionar diversos beneficios educativos, emocionales y sociales a los estudiantes.

Es desde esta perspectiva que compartimos en este trabajo uno de los caminos posibles para la búsqueda de experiencias estéticas significativas. La temática del recorrido metodológico fue el teatro de figuras dentro de la enseñanza de un curso de Artes. Su aplicación tuvo lugar en el Centro de Educación Primaria 101 del Recanto de las Emas, escuela perteneciente a la Secretaría Estatal de Educación del Distrito Federal en Brasil, durante el primer semestre del año lectivo de 2023. Participaron del proyecto 250 estudiantes de noveno grado, incluyendo 18 estudiantes cuya edad no era propia del año escolar y 10 estudiantes con discapacidad.

El proyecto surgió a partir de la siguiente pregunta: ¿Puede el teatro de figuras ser un camino metodológico para el proceso de la experiencia estética en estudiantes de educación básica? Acorde con ello, el objetivo general fue el de analizar el teatro de figuras como un posible camino hacia experiencias estéticas en un curso de Artes con estudiantes de educación primaria. Los objetivos específicos fueron: 1) Estudiar la escritura dramática en el teatro de títeres de papel; 2) Examinar la aplicación de los principios básicos del teatro a través del teatro de títeres de papel; y 3) Analizar la creación de videos web utilizando el teatro de títeres de papel.

La justificación de este proyecto se encuentra en el propio proceso de la enseñanza y el aprendizaje de los lenguajes artísticos y los beneficios que las experiencias estéticas pueden brindar a los estudiantes. Estos incluyen el desarrollo de la creatividad, la expansión de la expresión artística, la mejora de la comprensión cultural, el desarrollo del lenguaje, la ampliación de habilidades comunicativas, y el trabajo en equipo, entre otros, tal como afirma Schiller (2022). Además, el proceso de la experiencia estética mediante el teatro de figuras no se limita al lenguaje artístico del teatro, sino que involucra la creación de conexiones con la música, la danza, las artes visuales y el cine. Cabe resaltar que este proyecto también se justifica en el hecho que su aplicación fue durante el horario escolar y no en el horario extraescolar. Este fue desarrollado durante las dos clases semanales de Artes que el alumnado debe cursar en la educación básica.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada fue la del estudio de caso con enfoque cualitativo, puesto que este enfoque permite resaltar dos aspectos importantes en una investigación: el *cómo* y el *por qué*. El concepto de estudio de caso utilizado en esta investigación fue el descrito por Yin:

Como primera parte de una definición de dos partes, un estudio de caso investiga un fenómeno contemporáneo (el caso) en su contexto en el mundo real, especialmente cuando los límites entre el fenómeno y el contexto pueden no ser claramente evidentes. La segunda parte de la definición apunta al diseño y a la recopilación de datos, por ejemplo,

1 En Brasil, la educación primaria comprende nueve años.

cómo la triangulación de datos ayuda a abordar las condiciones técnicas distintivas mediante las cuales un estudio de caso tendrá más variables de interés que puntos de datos. (2015, p. 32)

En ese sentido, la investigación cualitativa se aboca a los aspectos más relacionados con la calidad de los datos generados que con la cantidad, ya que busca responder a preguntas muy particulares. Además, “trabaja con el universo de significados, motivaciones, aspiraciones, creencias, valores y actitudes, lo que corresponde a un espacio más profundo de relaciones, procesos y fenómenos que no puede reducirse a la operacionalidad de variables” (Minayo, 1994, p. 22).

Nuestro estudio de caso involucró a estudiantes de educación primaria de una escuela pública de la Secretaría Estatal del Distrito Federal, en Brasil. El proyecto se implementó durante el primer semestre de 2023 y participaron en él 250 estudiantes del noveno grado. Los procedimientos metodológicos aplicados fueron: escritura dramática, creación de personajes, experimentación con diferentes técnicas para la producción del diseño sonoro, y experimentación con aplicaciones de edición de video.

Este estudio se divide en cinco momentos: 1) “Prólogo: el inicio de la experiencia”, que presenta la introducción del tema, los objetivos y la metodología; 2) “Primer acto: la experiencia estética”, que expone reflexiones sobre el concepto de “experiencia estética”; 3) “Segundo acto: el teatro de títeres de papel”, que reflexiona sobre el teatro de títeres de papel; 4) “Tercer acto: el análisis de la experiencia”, que muestra el análisis del proceso utilizado; y 5) “Consideraciones finales sobre el camino recorrido”.

PRIMER ACTO: LA EXPERIENCIA ESTÉTICA

El camino de la experiencia vivida por los seres humanos ocurre en la conexión creada por episodios conocidos, modificados por el hombre, al mismo tiempo que él es modificado por los episodios en un camino de continuidad cíclica. La experiencia, según Larrosa, puede definirse de la siguiente manera: “La experiencia es lo que nos pasa, o lo que nos acontece, o lo que nos llega. No lo que pasa, o lo que acontece, o lo que llega. Cada día pasan muchas cosas, pero, al mismo tiempo, casi nada nos pasa” (2022, p. 18). Estas palabras nos llevan a pensar en la combinación del proceso de aprendizaje educativo con la experiencia (estética) del aprendizaje, ya que ambos comparten aspectos convergentes en el camino del aprendizaje.

Larrosa también destaca que la experiencia es algo que modifica la estructura corporal del ser humano. Despierta temblores, nos lleva a diferentes reflexiones, nos permite experimentar los más variados sentimientos, desde el dolor hasta el amor. El autor señala varias “provocaciones” que la experiencia produce en el ser humano:

Hay algo en lo que hacemos y en lo que nos sucede, tanto en las artes como en la educación, que no sabemos muy bien qué es, pero es algo de lo que queremos hablar, seguir hablando y seguir pensando, y algo desde lo que queremos cantar, y seguir cantando, porque eso es precisamente lo que hace que la educación sea educación, el arte sea arte y, ciertamente, la vida esté viva, o abierta a su propia apertura. (p.13)

Por lo tanto, es importante reflexionar sobre el proceso educativo a partir de la convergencia entre la experiencia (estética) y el significado (o las emociones). Es a través de este encuentro que emerge el sujeto de la experiencia. Larrosa sugiere, a partir del lenguaje, algunas posibilidades para entender esta convergencia, ya sea como una “superficie de sensibilidad”, “un punto de llegada”, o “un espacio de acontecimientos”; es decir, el sujeto de la experiencia es el lugar donde tiene lugar la experiencia: el ser humano. Además, su explicación enfatiza esto. Por ejemplo, señala que: “[e]n cualquier caso, ya sea como territorio de paso, como lugar de llegada o como espacio de acontecimiento, el sujeto de la experiencia se define no por su actividad, sino por su [...] receptividad, por su disponibilidad, por su apertura” (Larrosa, 2022, pp. 25-26). Todas estas interconexiones suceden a lo largo del proceso de la enseñanza y el aprendizaje, ya que el sentido de todo esto es vivir.

De igual manera, Dewey reflexiona en su libro *Democracia y Educación* sobre la relación de implicación mutua que existe entre la vida y la educación:

Empleamos la palabra experiencia en el mismo sentido fructífero que cuando hablamos de vida. Y para ella, al igual que para la vida en el sentido puramente fisiológico, se aplica el principio de continuidad a través de la renovación. Con la renovación de la existencia física, en el caso del ser humano, se realiza la recreación de creencias, ideales, esperanzas, felicidad, miserias y prácticas. La continuidad de cada experiencia, a través de la renovación del grupo social, es un logro literal. La educación, en su sentido más amplio, es el medio de esta continuidad con la vida. (1998, p. 14)

Así, la experiencia estética encuentra en el concepto no un límite, sino otro lugar de conexión con la educación y con los caminos que nos conducen a la asimilación del conocimiento. Además, Dewey analiza la experiencia estética como algo muy cercano, similar a la experiencia intelectual. Para él, existe una simbiosis entre lo físico y lo sensitivo dentro de la experiencia:

En cada experiencia tocamos el mundo a través de un tentáculo específico; interactuamos con él y nos llega a través de un organismo especializado. Todo el organismo, con toda su carga del pasado y sus variados recursos, funciona, pero lo hace a través de un medio particular, el de los ojos, al interactuar con la mirada, la aducción y el tacto. Las artes hacen uso de esto y lo llevan a su máximo significado. (2010, p. 352)

Otro autor que aborda este tema es Adorno, un filósofo cuya investigación se centra en la importancia de la experiencia estética. Él señala que

el arte, con seguridad, es imitación, pero no imitación de un objeto, sino un intento de reproducirlo a través de sus gestos y de toda su conducta en un estado y que no había diferencia entre sujeto y objeto, en que dominaba, por el contrario, la relación de semejanza –y, con ella, la relación de afinidad– entre ambos, en lugar de esa separación antitética que hoy existe entre ambos momentos. (2013, p. 142)

Adorno también afirma que, además de la experiencia estética, es importante que esta vaya acompañada de la reflexión, de la crítica y de la interpretación. Él afirma que “solo a través del comentario y la crítica, por tanto, solo a través de la reflexión que la obra de arte pone en juego según su propia lógica, es verdaderamente posible vivir la experiencia completa de la obra de arte” (p. 353).

Siguiendo estas ideas, podemos concluir que es importante que se brinde la experiencia estética en la escuela, ya que puede ser el motor de los procesos creativos, sensitivos, emocionales e intelectuales que viven los estudiantes. Fior y Silva afirman que “[e]sta experiencia es afectada por los sentidos, para luego materializarla, es decir, la experiencia no se restringe solo a la subjetividad del estudiante; comparte estas sensaciones, emociones, vivencias y conocimientos, a través de la narrativa estética que relata la experiencia” (2020, p. 34). Con ello, se amplía todo el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Otro proceso que la experiencia estética provoca en el alumno a lo largo del recorrido proviene de la acción, es decir, del hecho de “[c]rearse, constituirse, transformarse, este es el sentido de *autopoiesis* que la experiencia estética certifica” (Pessi, 2002, p. 26). Aquí, entendemos la autopoiesis como creación misma o autoproducción, término creado por Humberto Maturana y Francisco Varela (1972). La idea de autoproducción puede llevarnos a reflexionar sobre el autoconocimiento, un aspecto que se puede vivir a través de la experiencia estética en un curso de Artes durante la educación básica.

El ser humano busca experiencias que cambien su vida, por lo que tener experiencias estéticas desde la enseñanza primaria es un factor decisivo para que los estudiantes se comprendan en el mundo, se conecten con la realidad que los rodea y busquen desafíos cada vez mayores. Con esto, pueden entenderse como ciudadanos conscientes dentro de una sociedad; y el arte, en general, es una vía posible para que esto suceda.

Entre todas las posibilidades que nos brinda el arte, queremos enfocarnos en el lenguaje del teatro, el cual también presenta subdivisiones. Destacamos que el teatro de figuras es una de las alternativas que posibilita que la experiencia estética ocurra con pleno significado en un curso de Artes durante la educación primaria.

SEGUNDO ACTO: EL TEATRO DE TÍTERES DE PAPEL

El teatro es una de las alternativas artísticas dentro del proceso de enseñanza y aprendizaje en la educación básica que puede permitir a los alumnos ampliar su formación humana, sensitiva, intelectual y social. Las actividades teatrales pueden ayudar a desarrollar y ampliar habilidades y competencias presentes en el currículo escolar y en los planes de estudio.

La práctica teatral abarca diversas áreas del conocimiento que pueden vincularse a las experiencias más diversas dentro de la sociedad. Además, los estudiantes, especialmente aquellos que se encuentran en proceso de desarrollo físico, intelectual y emocional en la educación básica, son capaces de absorber mucha información. Vygotsky (1989) reflexiona sobre la manera en que las interacciones sociales permiten a los niños acceder a las formas de pensar y actuar que orbitan a su alrededor. De igual manera, destaca que una de las necesidades humanas es la experiencia artística, es decir, la experiencia estética (Vygotsky, 2001).

La experiencia estética que el teatro puede ofrecer en la escuela se entrelaza con el propio aprendizaje de la lengua, ya que el teatro utiliza la voz y el cuerpo, activando la memoria y preparando el cuerpo para improvisar. Además, requiere desarrollar habilidades de organización de diferentes maneras –para el texto, vestuario, escena y espacio, entre otros. Al respecto, Oliveira y Stoltz afirman que “[t]odos requieren interacción social y son parte de la cultura. Todos ellos implican la movilización de aspectos cognitivos, afectivos, sociales y motores de los sujetos; implican también aprendizaje, ejercicio repetitivo, construcción de conocimientos” (2010, p. 86, traducción propia) y pueden surgir con la experiencia estética a través del teatro, en el aula de Artes, en la escuela.

De igual manera, Gaiger destaca que la enseñanza del teatro en la escuela “es un proceso de educación y formación humana que acentúa el potencial humanístico, impulsando una conciencia estética, crítica, ética y solidaria” (2019, p. 43). También afirma que la presencia del teatro en la escuela es capaz de mostrar a los estudiantes la existencia de otras realidades y cómo las modificamos a través de las experiencias estéticas.



▲ *Figura 1. Práctica pedagógica con teatro de títeres de papel*

Fuente: Elaboración propia.

Una posibilidad para generar la experiencia estética en la escuela dentro del curso de Artes es a través del teatro de títeres, uno de los lenguajes del teatro de animación. El títere es un tipo de muñeco que se puede fabricar a partir de los más variados tipos de materiales, como papel, cartón o incluso con el uso de impresoras 3D.

Existen algunas definiciones del concepto de títere dentro del teatro. Para este texto nos basaremos en el concepto de Amorós y Paricio: “El títere es un elemento plástico, especialmente construido para ser un personaje de una acción dramática, manipulado por un actor títere que le da voz y movimiento” (2005, p. 23). Esta definición señala la importancia de pensar detenidamente, antes de la realización del muñeco, en el papel dramático de su personaje, sus configuraciones técnicas y estéticas, y el titiritero que lo animará.

Es interesante resaltar que, luego de su creación, el muñeco será colocado en el escenario para desarrollar una acción dramática que puede ser sumamente variada:

El compromiso del personaje nos llega una vez elegido el texto: historia, cuento, relato, narración o fábula que vamos a representar. Es un aspecto preexistente a la obra de construcción que nos propusimos realizar. Si bien la experiencia de las obras de teatro para niños demuestra que este aspecto también cambia y se adapta a las circunstancias o a la propia ideología. (Amorós y Paricio, 2005, p. 24)

De esta manera, el trabajo artístico del teatro de títeres puede surgir desde cualquier aspecto, ya sea a partir de una escritura dramática, por las características estéticas que tendrán el títere y su personaje, o por el diseño sonoro elegido.

La Figura 1 muestra un ejemplo de cómo puede ser el trabajo artístico del teatro de figuras en la escuela. Los personajes fueron dibujados en papel liso y pintados con lápices de colores. Se utilizaron palitos de helado para sujetar a los títeres de papel durante el proceso de animación. Esta manera de proceder permite que la experiencia estética sea más significativa durante todo el proceso de aprendizaje. Para un estudiante, crear sus propios títeres de papel es posiblemente una de las actividades más simples que puede hacer en el aula de Artes. Amorós y Paricio destacan que “[u]na figura recortada y sujeta a un palo tosco, sin articulación alguna, puede convertirse en una persona que se mueve y vive su pequeña o gran historia sobre el escenario” (2005, p. 85). La creación de las articulaciones es una elección individual de cada estudiante, ya que esta requiere mecanismos propios para cada proceso, pues “[e]s interesante, en ciertos momentos, llamar la atención del público, con este movimiento que definirá el personaje” (pp. 90-91).

Es fundamental pensar en algunos aspectos antes de crear la figura. Amorós y Paricio (2005) enumeran algunos de ellos: la forma del títere, su fuente de inspiración (que puede ser el folklore de la comunidad), la elección de las articulaciones, las posibilidades de contrapesos y el control de movimientos, y la parte de atrás de los personajes.

TERCER ACTO: EL ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA

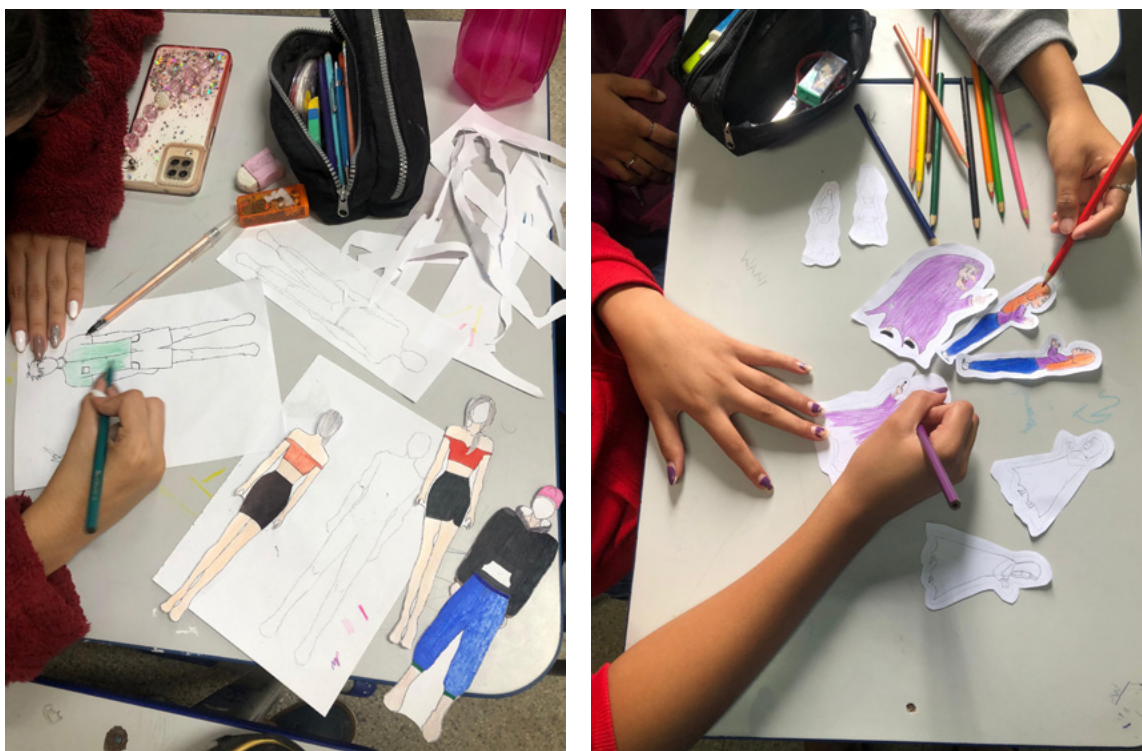
El proyecto fue desarrollado con los alumnos de las siete promociones del noveno grado (9º A, 9º B, 9º C, 9º D, 9º E, 9º F, 9º G). En total, fueron programadas y analizadas 128 clases durante el primer bimestre del año lectivo de 2023. La primera etapa comenzó con la presentación de la

serie web “El bienamado” creada por la compañía de teatro Cia Caras de Títeres y desarrollada en la Facultad de Teatro de la Universidad Estatal de Santa Catarina (UDESC). Los estudiantes observaron los episodios en el aula de Artes, los cuales tienen una duración de entre 9 y 18 minutos. Esta serie web es una adaptación del texto del dramaturgo brasileño Jorge Amado para el teatro de títeres de papel.

Luego de este momento inicial, empezamos el proceso de creación escénica con la escritura de la dramaturgia. Cada pareja de alumnos escribió el texto teatral de la historia que querían contar mediante el teatro de títeres de papel. El texto escénico podía contener discursos, narraciones o simplemente el guion de las acciones dramáticas desarrolladas por los personajes.

Después, se dio vida a los personajes. La propuesta era que los alumnos dibujaran los personajes en papel blanco y los pintaran con lápices de colores, crayones, rotuladores de colores o cualquier material que tuvieran a su disposición. En la Figura 2 tenemos un ejemplo de este proceso.

Para este proceso, los alumnos dibujaron a los personajes en hojas en blanco siguiendo un patrón de tamaño: aproximadamente 15 centímetros para cada personaje. Después, los pintaron y los recortaron, o los recortaron para luego pintarlos.



▲ *Figura 2. Creación de personajes del teatro de títeres de papel*

Fuente: Elaboración propia.



▲ *Figura 3. Anverso y reverso del personaje del teatro de títeres de papel*

Fuente: Elaboración propia.

En este momento, les fue sugerido que pintasen también la espalda de los muñecos según el drama que hubiesen escrito. Algunas historias se escribieron utilizando solo la parte frontal del personaje. En otras historias se utilizaban ambos lados del personaje, tanto el anverso como el reverso. Los cambios iban desde la incorporación de algún elemento, como un objeto, al cambio emocional que debía transmitir el personaje: por ejemplo, por un lado, el personaje estaba serio y por el otro estaba sonriendo. Este detalle en la variación emocional logra crear otra atmósfera en quienes lo miran. En la Figura 3 se muestra un ejemplo del anverso y reverso de un personaje.

Con el texto escrito y los muñecos de papel ya creados, el siguiente paso fue pensar en el diseño sonoro para el teatro de títeres de papel. Los estudiantes tuvieron libertad creativa en todos los procesos. El diseño sonoro podía ser el centro de toda la actuación, ya que el texto verbalizado no era obligatorio. En otras palabras, toda la historia podía contarse a través del diseño de sonido. Esta propuesta fue sustentada en un texto escrito por Dominique Houdart, en el que destaca que “[e]l teatro de títeres abarca todo esto: la danza, la máscara y el maquillaje” (2007, p. 17), entre otros elementos más. Estos elementos fueron clave durante el proceso compositivo de la escena y a la hora de compartirla con los demás alumnos de la clase. También nos basamos en un texto de Frank Soehnle, titulado “Sobre la dirección en el teatro de figuras: una utopía”. En él, el autor destaca que el trabajo puede desarrollarse con cualquier tipo de material: “quien haya trabajado con materiales sencillos, como el papel, conoce la increíble riqueza de los resultados de este proceso de investigación teatral” (2013, p. 111). Cabe resaltar que la mayor parte del material fue proporcionado por la dirección del colegio donde se realizó el proyecto.

Una vez escrita la dramaturgia, creados los personajes en papel y elegido el diseño de sonido, la siguiente etapa consistió en la grabación de las obras. Los estudiantes realizaron este paso en la escuela o en sus casas. Para realizar los videos web, los alumnos fueron libres de utilizar cualquier equipo que les fuera accesible, ya sea un teléfono móvil, una *tablet* o una videocámara.

Es importante recalcar que el producto artístico fue concebido como parte del proceso, no como el objetivo principal. Lo más significativo fue el recorrido que realizó cada alumno a lo largo de la experiencia estética y la manera en que cada uno asimiló el contenido. Sin embargo, la producción del vídeo web fue un elemento necesario para que cada estudiante experimentara esta parte del proceso.

Los criterios de evaluación fueron definidos al inicio. Se evaluaron los siguientes aspectos: redacción de la dramaturgia, creación de personajes en papel, y elección y mezcla del audio y del diseño sonoro. Esta práctica pedagógica demostró que el uso del teatro de figuras amplió el proceso de enseñanza y aprendizaje con significado real para los estudiantes. Asimismo, permitió la práctica de diversas áreas del conocimiento, como la escritura, el dibujo, la creación de personajes, la composición de escenas, y la grabación y edición de videos. Además, la evaluación formativa resaltó, de acuerdo con el Currículo en Movimiento de la Secretaría Estatal de Educación del Distrito Federal en Brasilia, la importancia de evaluar el proceso en su conjunto a partir de los objetivos y los contenidos en la enseñanza del teatro.

Como forma de visualizar mejor los resultados de la investigación, sugiero acceder a los siguientes enlaces/Códigos QR para ver tres de los videos realizados por los alumnos.



Enlace 1

<https://youtu.be/xl6VDmHJ2J4>



Enlace 2

<https://youtu.be/mR401dqiU8g>



Enlace 3

<https://youtu.be/OipzDzalgw>

EPÍLOGO: CONSIDERACIONES FINALES

La puesta en escena de una obra de teatro de figuras requiere de trabajo en equipo, lo cual promueve las habilidades de cooperación entre los estudiantes. El teatro de figuras también exige concentración y disciplina para controlar los movimientos de los personajes y mantener la atención del público. Esto ayuda a los estudiantes a desarrollar habilidades de concentración y autodisciplina, por ejemplo.

Esta propuesta puede replicarse en cualquier escuela, ya sea de primaria o secundaria. Cualquier profesor de Artes es capaz de implementar estos procesos creativos con sus alumnos, incluso sin tener formación en teatro de títeres de papel. Además, este trabajo requiere de pocos recursos y materiales (papel y lápices de colores) y para grabar los videos, solo se necesita un teléfono móvil.

Aparte de ello, la enseñanza del teatro de figuras en la escuela puede ser un camino metodológico poderoso para promover el desarrollo cognitivo, emocional y social de los estudiantes, al tiempo que enriquece su comprensión de la cultura y de las artes. También ofrece oportunidades únicas para aprender de una manera lúdica y creativa, lo que puede hacer que la educación les sea más atractiva y significativa.

Durante el proyecto, los alumnos pudieron vivir una práctica artística que les ofreció el contacto con diversas formas de conocimiento más allá del arte. El teatro de figuras estimuló su creatividad e imaginación, puesto que tuvieron que crear historias, componer escenas, y pensar en el personaje de forma no lineal. En el proceso, se les propuso realizar pasos que involucraron diferentes formas de expresión, como movimientos, voz, gestos y diseño sonoro. Otro aspecto experimentado por ellos fue el de comprender las diferentes culturas y, por tanto, entender que la diversidad es parte de la composición social de cada individuo.

La experiencia estética proporciona la ampliación de la sensibilidad que existe en todos los seres humanos. Esta va más allá de los límites que la sociedad impone a la práctica artística y brinda a cada estudiante la oportunidad de verse, oír, sentir y percibirse como un ciudadano consciente de sus derechos y deberes sociales. Esta experiencia fue posible a través del teatro de figuras en el aula de Artes.

Otro aspecto interesante a señalar es que la escritura dramática nos llevó a lugares únicos. Los estudiantes escribieron sobre sus vidas y sobre acontecimientos de la política, describieron aspectos reales de la historia humana y también de la fantasía. Esto demuestra que la práctica de la escritura como parte del proceso de la experiencia estética puede ampliar el vocabulario de los alumnos, ya sea mediante la escritura de una historia en forma de diálogo, una narración o el guion de los personajes.

Para componer cada escena los alumnos tuvieron que estudiar los principios básicos del teatro y experimentar con diversas posibilidades que puedan ser aplicadas al teatro de títeres de papel. Experimentaron con diferentes tipos de voces, varios diseños de iluminación, y con innumerables propuestas de diseño sonoro. Quizás el punto de auge del proceso creativo ocurrió cuando se preparaban para animar, o dar vida, a los personajes. Por otro lado, experimentar con las aplicaciones de edición de vídeo fue el momento más tranquilo para la mayoría de los estudiantes, puesto que es algo que realizan frecuentemente en sus vidas diarias.

Para finalizar estas consideraciones, debemos señalar que esta investigación no tiene la pretensión de agotar todos los caminos metodológicos posibles para la aplicación del teatro de figuras como camino a la experiencia estética en el aula de Artes en la escuela primaria. De igual forma, es evidente que la implementación de este proceso de enseñanza y aprendizaje fue fluida porque los estudiantes estuvieron disponibles para la práctica artística en el aula.




REFERENCIAS

- Adorno, T. W. (2013). *Estética* (S. Schwarzböck, Trad). Las cuarenta.
- Amorós, P. & Paricio, P. (2005). *Títeres y titiriteros: El lenguaje de los títeres*. Pirineum Editorial.
- Dewey, J. (1998). *Democracia y educación: Una introducción a la filosofía de la educación* (3ª ed.). Morata.
- Dewey, J. (2010). *Arte como experiencia*. Martins Fontes.
- Duarte Júnior, J.-F. (1991). *Por que arte-educação?* Papirus.
- Fior, N. y Silva, R. (2020). Experiência Estética: o caminho para o ensino da Arte. En A. Vaz, R. Silva, y A. R. T. Góes (Orgs.), *Narrativas estéticas, formação e ensino: trilhando rotas de pesquisas sobre educação estética*. Pedro & João Editores.
- Gaiger, P. (2019). O teatro como educação para a liberdade. En T. Cruvinel, & V. Concilio (Orgs.), *Pedagogia da Artes Cênicas: atuar e agir* (pp. 43-53). CRV.
- hooks, b. (2017). *Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade*. WMF Martins Fontes.
- Houdart, D. (2018). Manifesto por um teatro de marionete e de figura. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, 2(4), 13-32, <https://doi.org/10.5965/2595034702042007013>
- Langer, S. (1971). *Ensaaios filosóficos*. Cultrix.
- Larrosa, J. (2022). *Tremores: escritos sobre a experiência*. Autêntica.
- Maturana, H., & Varela, F. (1972). *De máquinas y seres vivos*. Editorial Universitaria S.A.
- Minayo, M. C. de S. (1994). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Vozes.
- Oliveira, M. E., & Stoltz, T. (2010). Teatro na escola: considerações a partir de Vygotsky. *Educar em Revista*, (36), 77-93.
- Pessi, M. C. A. dos S. (2013). Experiência Estética: Constituindo Professores de Arte. *Revista NUPEART*, 1(1), 19-30. <https://doi.org/10.5965/2358092501012002019>
- Schiller, F. (2002). *A educação estética do homem* (R. Schwarz y M. Suzuki, Trad., 4.ª ed.). Iluminuras.
- Soehnle, F. (2018). Sobre a direção no teatro de figuras – uma utopia. *Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*. <https://doi.org/10.5965/2595034701102013107>
- Vygotsky, L. S. (1989). *A formação social da mente*. Martins Fontes.
- Vygotsky, L. S. (2001). *Psicologia da arte*. Martins Fontes.
- Yin, R. K. (2015). *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Bookman.

NAWAGAKA: CORTAR MONEDAS PARA DEJAR RASTRO PRÁCTICAS DE BARROQUISMO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

Juan Manuel Vizcaíno Martínez

NOTA DEL AUTOR

Juan Manuel Vizcaíno Martínez 
Universidad Nacional Autónoma de México
Correo electrónico: juanvizcaino1684@gmail.com

Recibido: 03/09/2024

Aceptado: 26/08/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.015>

RESUMEN

Este artículo tiene por objetivo problematizar el ejercicio del *Nawagaka*, una acción performática presentada en el Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) el 1 de diciembre del 2022, durante la jornada de activaciones en la plaza central del municipio de Aguascalientes, México. Desde su conceptualización y preparativos, esta participación fue ejecutada en varios momentos orgánicos que son presentados —en formato de relatoría— para la problematización gradual y crítica de su contexto de emergencia y ejecución. Para ello, se parte de un esquema explicativo que argumenta el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad como un sistema tautológico de existencia integrado y determinante de nuestras identidades y territorios de existencia. Con esta contextualización, se identifican las facultades de producción de “imágenes plásticas” como correlatos de existencia, abriendo un puente análogo entre la realidad social y el teatro como experiencia —de carácter también social— que nos permite conceptualizar la idea del “teatro de la existencia”. Dentro de este escenario, se despliega un proceso de metamorfosis de una secuencia de figuras —anarquistas y barrocas— que dieron lugar al *Nawagaka* como personaje liminal de una propuesta de escénica social. Así, se analizan detenidamente cada uno de los momentos, acciones e interacciones —en cruce con sus implicaciones teóricas y metodológicas— durante la participación en el NHUM.

Palabras clave: Anarquismo, Capitalismo, Mitología, Teatro, Creatividad

NAWAGAKA: CORTE MOEDAS PARA DEIXAR RASTROS. PRÁTICAS BARROCAS CÊNICAS CONTEMPORÂNEAS

RESUMO

Este artigo tem como objetivo problematizar o exercício de *Nawagaka*, ação performática apresentada em ele Encuentro Internacional de “Performance No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) no dia 1º de dezembro de 2022, durante o dia de ativações na praça central do município de Aguascalientes, México. A partir da sua conceptualização e preparação, esta participação foi concretizada em vários momentos orgânicos que se apresentam — em formato de relatório — para a problematização gradual e crítica do seu contexto de emergência e execução, a partir de um esquema explicativo da intersecção modernidade-capitalismo-colonialidade como sistema tautológico de existência integrada e determinante das nossas identidades e territórios de existência. Nesta contextualização, as facultades de produção de “imagens plásticas” são identificadas como correlatas da existência, abrindo uma ponte análoga entre a realidade social e o teatro como experiência — também social — que nos permite conceptualizar a ideia de “teatro da existência”, que será o palco em que se desenrolará o processo de metamorfose de uma sequência de figuras —anarquista e barroca— que dará origem ao *Nawagaka* como personagem liminar nesta proposta de performance social. analisar cuidadosamente cada um dos momentos, ações e interações —em conjunto com suas implicações teóricas e metodológicas— durante a participação no NHUM.

Palavras-chave: Anarquismo, Capitalismo, Mitologia, Teatro, Criatividade

NAWAGAKA: CUT COINS TO LEAVE A TRACE. CONTEMPORARY SCENIC BAROQUE PRACTICES

ABSTRACT

This article aims to problematize the exercise of *Nawagaka*, a performance action presented at the Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) on December 1, 2022, during the day of activations in the central plaza of the municipality of Aguascalientes, Mexico. From its conceptualization and preparations, this participation was executed in several organic moments that are presented—in a report format—for the gradual and critical problematization of its context of emergence and execution, based on an explanatory scheme that argues that the intersection of modernity-capitalism-colonialism is a tautological system of existence integrated and determining our identities and territories of existence. In this context, the faculties of production of “plastic images” are identified as correlates of existence, opening an analogous bridge between social reality and theater as an experience—also social—that allows us to conceptualize the idea of a “theater of existence”. In this scenario, the process of metamorphosis of a sequence of figures—anarchist and baroque—will unfold, giving rise to the *Nawagaka* as a liminal character in this proposal of social theatrical performance. Thus, we will carefully analyze each of the moments, actions and interactions—in crossroads with their theoretical and methodological implications—during the participation in the NHUM.

Keywords: Anarchism, Capitalism, Mythology, Theater, Creativity



NAWAGAKA: CORTAR MONEDAS PARA DEJAR RASTRO. PRÁCTICAS DE BARROQUISMO ESCÉNICO CONTEMPORÁNEO

El Demonio de Anarquía o Nawagaka como también se da a conocer, es una de las entidades demoníacas con mayor poder destructivo, concedido por el mismo Satanás. También se le conoce como el Demonio Narcisista o el Hijo Maldito.

(Nuñez, 2022, s.p.)

Ese compromiso con el diablo que es el arte, el que hace la pregunta, el que brinca los límites, el que no conoce de gobierno. El ingobernable. (Patiño *et al.*, 2024, s.p.)

BREVES FIGURACIONES Y CONFIGURACIONES DEL TEATRO DE LA EXISTENCIA

Para comenzar este texto me gustaría plantear un escenario de pensamiento con el que podamos atravesar un esquema complejo de comprensión. Para ello, quisiera partir de la idea de que el *cientificismo modernizador* y el *progresismo económico* del *capitalismo contemporáneo* avanzan en una campaña por contener y conducir la producción signica en los territorios ocupados por la *globalización colonial*.

En primera instancia, es posible identificar por lo menos *tres técnicas integradoras de producción signica*: 1) La seducción del *entretenimiento digital* que desincorpora los signos de sus contextos, absorbiéndolos e integrándolos a la cadena del productivismo y el consumismo del espectáculo; 2) La enajenación signica en los *laborismos* empresariales e institucionales que corporativizan el capital, los cuales realizan una administración distributiva de la precarización social para la concentración de la riqueza; y 3) La normativización de los signos que promueven los *aparatos morales del liberalismo discursivo y económico*, que buscan regular, sancionar y criminalizar los signos en custodia de estatutos y leyes de la corrección política.

Gradualmente, la democratización de la opinión ha instalado una espectacular tiranía dispersa y fragmentaria gracias a la cual todas las personas tenemos el derecho —incluso nos sentimos obligadas— a opinar de cualquier asunto, tanto público como privado. Esto lleva a la conducción y geolocalización permanente del flujo algorítmico de las tendencias de subjetivación socioterritorial y producción psicosocial, las cuales nos ofrecen la inevitable oportunidad de participar del valor transaccional de nuestras opiniones. Esto se debe a que nuestras opiniones y nuestras emociones son muy valiosas, pues se instalan en el valor de cambio mercante en la máxima del capitalismo integrado que vaticinaban los situacionistas (Debord, 2018).

En este sentido, el indicador más favorable de la economía de mercado se cuantifica en la monetización del cliente satisfecho y en la multiplicación utilitaria de las relaciones clientelares, lo cual refuerza en su amplitud el compromiso de las y los asociados con el capital rentable.

De manera temprana, Marx observaba en los modos de producción del capitalismo del siglo XVIII que “los agentes principales de este modo de producción, el capitalista y el obrero asalariado, como tales son únicamente encarnaciones, personificaciones, del capital y del trabajo asalariado” (*Textos contra el trabajo*, 2021, pp. 63-64).



En la actualidad, nuevas figuras se suman a este contingente en la escena del capitalismo contemporáneo, de manera que los “socios comprometidos” y los “clientes satisfechos” personifican la contingencia mutante del capital variable.

Este proceso de transcodificación se mueve entre múltiples dimensiones de existencia y se desenvuelve en el lenguaje existente: figuras tomadas de la producción social son llevadas a la palabra y al texto, a la mirada y a la imagen, y a textos e imágenes de nosotras y nosotros mismos: “«imágenes plásticas» que la humanidad crea de sí misma durante su recorrido por los siglos [y que] son símbolos: cosas, humanos, ámbitos, mundos. Conforme enfrenta nuevos retos vitales, crea nuevos símbolos” (Manzanilla, 2016, p. 246).

Un ejemplo afín a este argumento proviene del posestructuralismo, corriente de pensamiento —tanto filosófico como creativo— (Deleuze & Guattari, 2011) que experimenta con “imágenes plásticas”. Estas se denominan “personajes conceptuales” (en el plano de inmanencia), “figuras estéticas” (en el plano de composición), y “tipos psicosociales” (en el plano social), y son comprendidas como instrumentos de mutabilidad discursiva que nos hacen pensar, sentir y experimentar procesos de subjetivación incorporados en el estado de las cosas.

Personajes, figuras y tipos, son de esta manera recursos para el ejercicio creativo del pensamiento que utilizaremos en lo subsecuente —aplicados a un estudio de caso— teniendo en cuenta que esta secuencia argumentativa pretende describir —de forma reflexiva y expresiva al mismo tiempo— el despliegue de una serie de imágenes plásticas que habilitan una puesta en escena en el teatro de la existencia, en el que todas y cada una de las personas estamos integradas de forma voluntaria o involuntaria.

Estas condiciones de existencia serán problematizadas a través de un ejercicio de producción signífica en el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad, como un sistema tautológico que —como señala Aníbal Quijano (1992)— nos determina material y subjetivamente, al grado de condicionar nuestras facultades imaginativas, nuestras potencias expresivas y nuestros códigos comunicacionales; en suma, un sistema que condiciona la consistencia de nuestras identidades.

Como artista visual, decidí procesar y operacionalizar estas premisas en el 4to Encuentro Internacional de Performance “No lo Haga Usted Mismo” (NHUM) en 2022 aplicando diversos recursos y medios, tanto materiales como performativos. Entre ellos, reuní una serie de amuletos de barro cocido bajo el título de “Anarcoides”; una serie de cinco estandartes y una manta de protesta titulados “Abajo el trabajo”; y, por último, un guion semiestructurado de acciones que discurrieran en torno a los motivos teóricos aquí abrevados.

Siguiendo las observaciones de Bolívar Echeverría en relación con la producción de identidades, las imágenes plásticas que se presentaron en el NHUM (2022) tuvieron como objetivo el impulso de la “auto-realización”, la “auto-formación” y la “auto-identificación”, conceptos con los cuales el autor hace una anotación significativa en cuanto a la forma en que experimentamos nuestros procesos de subjetivación.

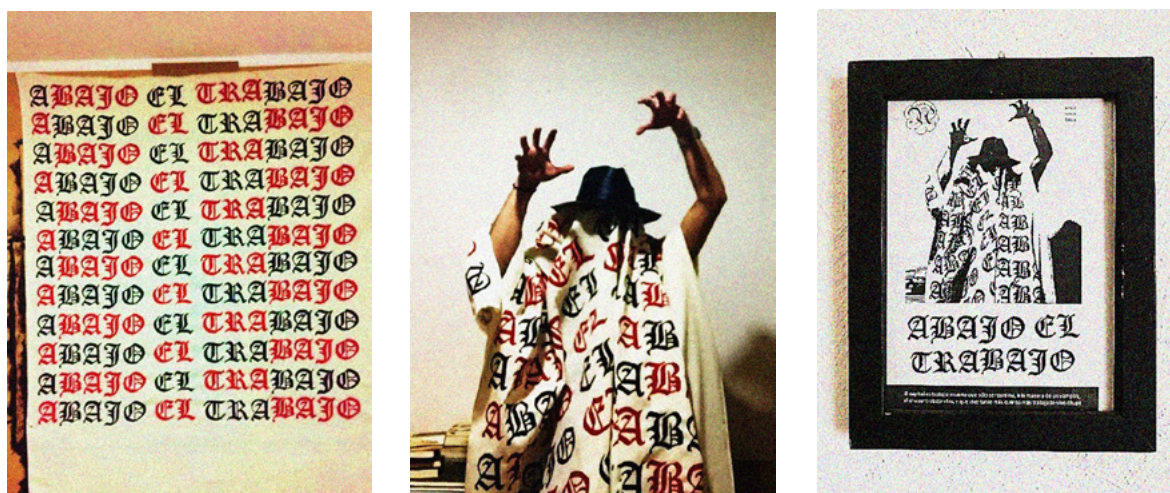


Echeverría señala la necesidad de soportes de “mediación objetiva”, es decir, de objetos con “valor de uso” en los que “se encuentra objetivado el juego incesante de formas o significaciones pasadas —reactualizadas en el presente y proyectadas hacia el futuro— a través del cual el sujeto de esa vida lleva a cabo las alteraciones de su propia identidad” (2016, p. 112).

Bajo estas ideas, los amuletos de barro de “Anarcoides” —en su materialidad— fueron utilizados como talismanes de protección signica que promueven una alteración identitaria cifrada en la expresividad anarquista (Vizcaíno, 2024), mientras que los estandartes y la manta de protesta de “Abajo el trabajo” fueron concebidos como expresiones pictográficas de los abolicionismos de la explotación laboral y la sujeción contractual.

Si bien en el proceso creativo aún no aparecía un personaje, figura o tipo, se comenzaba a configurar un campo semántico, discursivo y existencial concreto de potencias antiautoritarias y contestatarias contra las fuerzas de dominación y sujeción existenciales. Estas se mostraban en su materialidad como medios renegados de emancipación insurreccional, preparativos para una manifestación o un levantamiento —en este caso identitario— predispuestos para su activación en el teatro de lo social, en el marco del NHUM.

Durante los primeros ensayos a puerta cerrada, apareció un fantasma en escena, al cual tomé algunas capturas fotográficas —imágenes que se colocaron en la portada de la edición de un fanzine impreso. De alguna forma, los preparativos habilitaron actitudes, comportamientos y afectos por “mediación objetiva”, gracias al uso expresivo de la manta de protesta dispuesta a la alteración identitaria.



▲ *Figura 1. “Abajo el trabajo”*

Nota. Izq. Manta de protesta “Abajo el trabajo”. Cent. Primera fotografía frontal de la aparición del fantasma de la Anarquía en estudio. Der. Fanzine Abajo el trabajo enmarcado (Juan Vizcaíno, 2022).

Como señalé al inicio del texto, la vida social y su transcodificación discursiva produce imágenes plásticas, personajes, figuras y tipos —encarnados y personificados— entre los que identificamos —siguiendo a Marx— al capitalista y al obrero asalariado o —en su actualización— al socio comprometido, al cliente satisfecho y a otros tantos personajes posibles.

Ahora, entre la penumbra escénica se ha atinado a incorporar al “fantasma de la anarquía” como facultad imaginativa y potencia expresiva de un campo social de existencia, un vehículo sígnico que —repito— nos hace pensar, sentir y experimentar procesos de subjetivación incorporados en el estado de las cosas.

Para comprender esta operación subjetiva, seguimos a Echeverría en sus estudios del barroco latinoamericano. Este autor escribe a propósito del “servicio de representar”, que explica en los siguientes términos: “como si se hubiese emancipado de todo servicio a una finalidad teatral (la imitación del mundo) y hubiese un mundo autónomo. Ya no pone en escena algo (esa escenificación), sino que es escenificación y nada más” (2016, pp. 186-187).

Desde esta perspectiva, encontramos en la autonomía representacional del barroco latinoamericano una “teatralización absoluta” que pone en crisis las mismas representaciones, que —al hacerlas proliferar en su exacerbación— desbordan al dispendio de la existencia social como potencia escénica, denominada —según refiere el autor— *teatro mundi* (Echeverría, 2016), que sería algo parecido a un teatro de la vida.

Así, la vida de todos los días se experimenta como una puesta en escena, lo mismo que los procesos de subjetivación social en los que la imaginación figurante opera, actúa y trama en la producción escénica de situaciones, conflictos y desenlaces abiertos a la creatividad social en el mundo de la vida y en la activación del valor de uso de los signos manifiestos de nuestra existencia.

En este movimiento de exacerbación, se advierte una operación que interrumpe la distinción entre arte y vida a través de la intensificación del valor de uso de las representaciones como acontecimiento. Esta concatena la función subjetivante y la función social en un proceso en el que la actuación y la performatividad —indisciplinada en tanto que rebasa los campos disciplinares— incorpora una disposición en los planos de subjetivación y en el plano social, ensamblados en simultaneidad, tanto en el cuerpo individual como en el cuerpo social, indistintamente.

Expuesto lo anterior, se podría sostener que la anarquía no se entenderá aquí exclusivamente como una teoría y una acción política antiautoritaria e insubordinada que lucha por la autonomía existencial, sino como un advenimiento y una prefiguración de una potencia fantasmática y espectral, subjetiva y extensiva, que acecha en la experiencia social.

Esta anarquía fantasmática comparte con el barroco latinoamericano la crisis tendencial de los medios de representación hegemónicos en el cruce modernidad-capitalismo-colonialidad y sus técnicas de sujeción existencial que operan en nuestras subjetividades, por efecto de la exacerbación de sus códigos restrictivos y coercitivos.



La puesta en crisis de los medios de representación provoca alteraciones identitarias y sociales abiertas a la conflictividad política, poniendo en tensión la producción signífica situada en la vida cotidiana. Esto sería similar a la figura de quién decide usar anteojos, saco y zapatos lustrados para ir una tocada punk, o quien se peina el cabello con una cresta y chamarra con estoperoles para ir a una entrevista de trabajo. De esta manera, se presenta el fantasma de la anarquía.

TEATRALIZACIÓN Y PEDAGOGÍA DEL MITO: TRASHUMANCIA Y LIMINALIDAD ANARQUISTA

Durante los preparativos para el NHUM, comencé a rastrear referencias relacionadas con el fantasma de la anarquía para el proceso creativo, obteniendo como hallazgo una pieza de la dadaísta Eileen Agar, *El ángel de la anarquía* (1936-1940). Esta consiste en un busto de maniquí cubierto con retazos textiles, adornos colgantes y plumas. Esta figura angelical me llevó a rastrear su opuesto, su figuración demoníaca.

Seguidamente, encontré una referencia —poco seria, ni fiable ni fidedigna— en la página web *forocristiano.com*, en la que se alerta a la comunidad religiosa de la existencia tipificada del demonio de la anarquía, al que se le atribuye el nombre de Nawagaka. Esta denominación me resultó sumamente estimulante en tanto imagen plástica, figuración y potencia expresiva.

El foro señala los síntomas del asedio del demonio, visibles en los comportamientos y actitudes de quien padece su acecho, y explica: “la persona rechaza toda intención de autoridad que no vaya de acuerdo con su propia ideología. Todo criterio o consejo debe ser filtrado según su análisis personal”. De esta manera, la persona experimenta cierta sensación de poder y control por la que “se siente segura de sí misma, que está en control de su propia vida, se siente invulnerable y tiende a ser rebelde” (Nuñez, 2022, s.p.).

Por motivos creativos, no apelo a la veracidad de las referencias —tanto de Agar como del foro cristiano— sino al valor de uso del pensamiento figuracional e imaginativo de dichos testimonios. En estos, se configura un personaje, una figura y un tipo: el anarquista, como imagen plástica de producción signífica —antes que el fantasma, ángel o demonio— en la que es posible identificar ciertos rasgos y cualidades en los procesos de subjetivación y territorios de existencia social.

De la misma manera, en la literatura anarquista encontramos múltiples rasgos o cualidades de esta figura; entre ellas, una franca tensión en el desequilibrio de sus propias fuerzas contra las fuerzas sociales estructurantes que le conducen y le condicionan. Esta figura intenta ampliar, subvertir y transgredir las condiciones de existencia que le oprimen, lo que lo vuelve un personaje de persistencia liminal. Por ejemplo, desde el anarcoindividualismo, Armand señala:

Todo lo que puede hacer el anarquista individualista es situarse en estado de legítima defensa enfrente del ambiente social que admite, perpetúa, sanciona y facilita la subordinación al medio del individuo, colocando a éste en estado de manifiesta inferioridad, puesto que no puede tratar con el conjunto de igual a igual, de potencia a potencia. (2019, p. 167)



De forma similar, en el *forocristiano.com* se señala que, dado que “la persona presenta inclinación hacia situaciones de valor irracional, le agrada probar fuerzas” (Nuñez, 2022, s.p.) en una lucha temeraria y desproporcionada en la cual, en principio, se encuentra irremediablemente vencido.

Este testimonio cristiano confunde al anarquista con un asediado, un poseso, un endemoniado, por lo que —cualitativamente— resulta paradójica la recurrencia argumentativa —en aparente oposición— de los textos de divulgación de la demonología cristiana contemporánea y de la crítica del anarcoindividualismo clásico. También desde la óptica anarcoindividualista, Stirner explica:

El fantasma por excelencia es el hombre [...] Desde entonces el hombre no huye de los espectros que están fuera de él, sino de él mismo; es para sí mismo un objeto de espanto. [...] El hombre mismo se ha reducido a un espectro, un fantasma oscuro y engañoso, al que está asignado un lugar determinado en el cuerpo. (2012, p. 16)

Espantados de sí, el espanto intensifica las fuerzas yoicas al marcar límites existenciales en calendarios y en territorios (Fanon, 1973) y, al mismo tiempo, contiene las potencias que nos acechan, agazapadas en una penumbra de la que emergen figuras que dan forma al miedo, al terror y al horror que nos provoca nuestra propia existencia en un mundo desconocido, hostil y violento. Estas se estabilizan en una conflictividad pedagógica y en la función social del relato mitológico.

Si bien los relatos míticos nos han sido arrojados desde la distancia remota de los arcaísmos ancestrales, su facultad narratológica persiste en el discurrir del tiempo, codificando y poblando el cosmos con palabras e imágenes que nos advierten de los riesgos y los peligros de la existencia.

En este sentido, aprendemos de los relatos míticos la astucia y la audacia de la trashumania como experiencia correlativa e inherente a la producción de mundos posibles, fundados en el valor de uso del relato. Es decir, aprendemos de mundos que operan afirmativamente a través de la ritualidad y la actuación en el incesante *teatro mundi* que significa, reproduce, resguarda y actualiza las condiciones de existencia en la singularidad contingente de nuestras personalidades, nuestras comunidades y nuestros territorios. En otras palabras:

El mito, en sus innumerables formas, no fue un delirio de espíritus que tenían sus ojos físicos cerrados a la realidad -natural y humana de manera inseparable [...]-, sino que es una etapa imprescindible en el camino único de la conquista real de la conciencia, [...] Pues bien, aquellos mitos y aquellas místicas eran revolución. (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 55)

Si bien las facultades de creación sígnica de cosmos míticos —minoritarios y contingentes— han sido despojadas y desterradas por la racionalidad tautológica de la modernidad-capitalismo-colonialidad, con el aliento que nos queda aún nos encontramos en condiciones de conjurar sus potencias creativas.



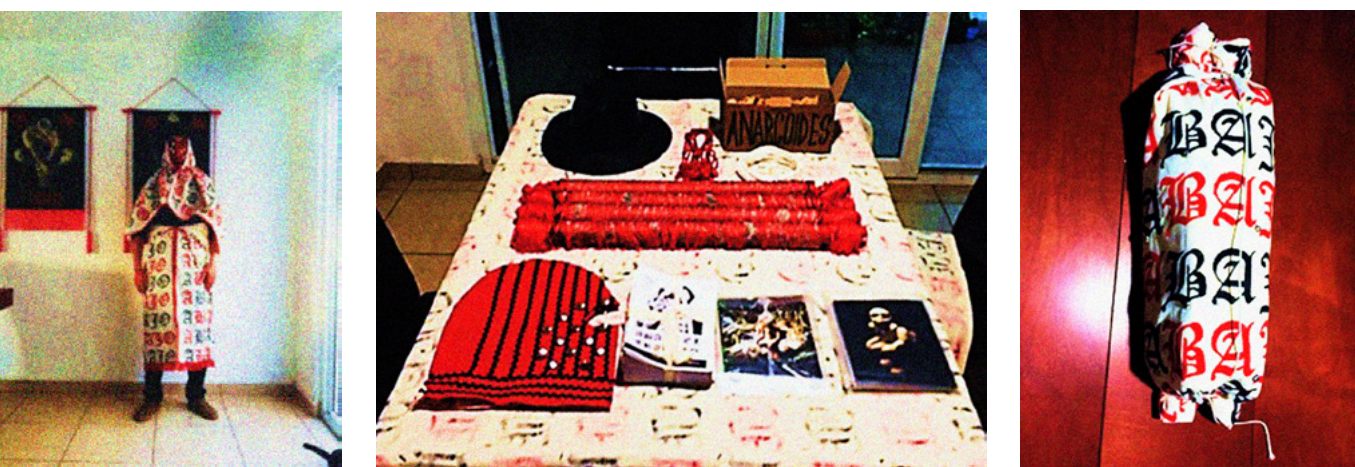
Espantados de nuestras sombras, la figura del Nawagaka aparece en este proceso —imaginante y figurante— como una potencia liminal —anarquista y barroca—, desestabilizadora y trashumante, como un signo renegado, insubordinado y contrahegemónico de la ingobernabilidad insurrecta.

Inscrito en una sociedad colonial latinoamericana, mi subjetividad alterada merodeaba a través de este método barroco de teatralización de la realidad el advenimiento gradual de un proceso de desidentificación dentro de un escenario de despojo, destierro y desclasamiento en un mundo provincial, maniqueo y reificado, en franca descomposición.

Retomando a Armand, podemos señalar que estas son las condiciones de existencia en las que “el anarquista tiene todo el interés en ver acelerarse la descomposición social y su labor natural estriba en ser un fermento destructor bajo cualquier régimen o combinación autoritaria” (2019, pp. 73-74).

METAMORFOSIS: OBRERO MUERTO, MANTA HUMANA Y DEMONIO DE LA ANARQUÍA

El 1 de diciembre del 2022, con la conciencia de quien se prepara para un viaje, dispuse la vestimenta con capucha, sombrero y manta atávica, y coloqué en una caja el conjunto de amuletos de barro, la colección de fotografías que les duplica, el paquete de fanzines de mano, y los cinco estandartes.



▲ *Figura 2. Elementos del Nawagaka*

Nota. Izq. Primera fotografía frontal de aparición del Nawagaka en el comedor de la casa. Cent. Preparación de amuletos, estandartes y vestimenta del Nawagaka. Der. bulto para el NHUM Fuente: Elaboración propia en 2022.

Mientras caía la noche, envolví los objetos en una manta amarrada con cordones, concentrando en un bulto los signos performativos para el despliegue ritual del Nawagaka conjurado a la acción que —en palabras de Echeverría— se experimentaría como “una figura terrorífica con la que el ser humano puede mimetizarse para exigirse a sí mismo, en bien de la reproducción de su identidad, un sacrificio al que de otro modo no se sometería” (2016, p. 53).



▲ *Figura 3. Performance Nawagaka*

Nota. Obrero muerto sobre la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la *performance* *Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Aterrorizado, me encontraba en posición de corresponder con reciprocidad al terror social de forma directa, trastocando la censura por la enunciación contestataria, la persecución por el levantamiento y la huida por la sublevación, transfigurando la violencia recibida en el signo de la insurrección manifiesta. Un movimiento existencial como aquel que describe Fanon en *Los condenados de la tierra*:

Se comprende cómo en esta atmósfera lo cotidiano se vuelve simplemente imposible. Ya no se puede ser [...] rufián ni alcohólico como antes. La violencia del régimen colonial y la contraviolencia del colonizado se equilibran y se responden mutuamente con una homogeneidad recíproca extraordinaria. (1973, p. 80)

En atención al programa inaugural del NHUM, el viernes 2 de diciembre llegué a la plaza de la patria —al centro de la ciudad, en Aguascalientes, México— enmarcada por la catedral y por los palacios de gobierno municipal y estatal, una sucursal del Citybanamex y el Samborns del hotel Francia. La composición escénica abría una brecha entre los amuletos en barricada y un cordón del que pendían al viento los cinco estandartes.

Junto con la caída del atardecer, tendí mi cuerpo vencido a manos de los autoritarismos de la jerárquica laboral capitalista de una sociedad organizada en clases y, en horizontalidad, cubrí mi cuerpo con la manta de protesta fúnebre que indica la causa de muerte del entre-guismo obrero: *Abajo el trabajo*.

Bajo mi cuerpo —al tacto— los adoquines se deprendían del calor acumulado durante el día y se escuchaban deslocalizadas las conversaciones de las y los paseantes. La percepción del tiempo pululaba interrogante sobre la manta con letras góticas. Como un cadáver, mi cuerpo descansaba en las preguntas “¿En qué momento termina la agonía del colonizado?”, “¿Cuánto dura la muerte por explotación sin precipitarse en la indiferencia y el olvido?”.

Cuando Echeverría trata de explicar los motivos de la exacerbación barroca en la producción de las colonizadas y colonizados de los pueblos latinoamericanos, comenta que es: “porque la realidad de ese mundo realista le duele y le es insoportable [...] transfigurada en la representación, des-realizada y trascendida, puesta en escena como una realidad diferente, le resulta rescatable y vivible” (2016, p. 184).

La representación —como táctica de subjetivación incorporada— es el territorio de realización y objetivación de aquello que no encuentra su sitio de existencia, de identidades que agonizan y se enfrentan contra las fuerzas de la muerte y del olvido.

¿Qué tiene que suceder para que los impulsos musculares de quien fenece lo lleven al levantamiento —desde el inframundo de su existencia arruinada— en búsqueda de testigos oculares, cómplices inadvertidos de su propia muerte?

Fenoménicamente, las experiencias que se califican como teatrales no son privativas del fenómeno teatral —que las cifra disciplinarmente— e incluso podríamos decir que, si las formas expresivas se fueron estabilizando por recurrencia hasta configurar disciplinas escenotécnicas, dramatúrgicas y actorales, el primer escenario de su expresión se muestra en la existencia social directa, de carácter no disciplinar o extradisciplinar.

En la cotidianidad nos encontramos en disposición de participar de experiencias proto-teatrales, las cuales circulan por incidencia, contingencia, emergencia y performatividad en el mundo de la vida.

Así, experimentamos sensaciones y acciones críticas, dramáticas, trágicas y terroríficas, o también cómicas, paródicas, satíricas y absurdas, que han dado lugar a géneros narrativos que sintetizan el discurrir de formaciones cualitativas singulares de recurrencia social. Estas son identificables y experimentables en usos y costumbres expresivas, actuantes y relacionales, que no necesariamente buscan autonomizarse y separarse de la vida —volviéndose parte de las disciplinas de las técnicas teatrales— sino que se vierten indisciplinadamente en la acción directa, participando de la vida y produciéndola en su acontecer inmediato.

Dicho de otra manera, cuando las sociedades intensifican ciertas cualidades existenciales y logran las condiciones técnicas de su reproducción social, entonces nos encontramos en una condición intersticial desde la cual es posible responder a ellas en su misma reproductibilidad, con su misma fuerza —compuesta o descompuesta— para revertir sus fuerzas dominantes.

Así, desciframos los códigos en la caravana manifiesta de los fantasmas, espectros y demonios que se nos han imputado, pero que ahora están encarnados y jugando libres —porque si la libertad no es un juego, entonces la libertad no existe.



Nos vertimos en el aspecto lúdico de la representación, descifrada en su valor de uso.

Como señala Echeverría:

Sobrevivir al capitalismo consiste en una huida o escape hacia una teatralización de esa devastación del núcleo cualitativo de la vida; una puesta en escena capaz de invertir el sentido de esa devastación y de rescatar ese núcleo, si no en la realidad, sí al menos en el plano de lo imaginario. (2016, p. 237)

Si no me es posible transformar la estructura reificada que me condiciona y oprime, si nada puedo contra la seductora tiranía del entretenimiento digital o contra los laborismos que me sujetan a un orden de existencia y a una sociedad organizada en clases y, en última instancia, si nada puedo contra la normativización de los estatutos y las leyes que me dominan, la vida tal y como se me presenta tiene el signo velado de la condena a muerte.



▲ *Figura 4. Parte de la performance Nawagaka*

Nota. Levantamiento de manta humana sobre la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Contra la impotencia que entume mi voluntad colonizada, me revelé de la inercia existencial plantándome en la plaza, mutando mis formas con el levantamiento de la manta humana, mediante una metamorfosis que me permitió la lateralidad del acontecimiento del teatro de lo barroco, porque la condena —en todo caso— es compartida, reproducida y denunciada por acción directa de la manta humana, en tanto representación encarnada.

Sobre el espacio circunscrito por el escenario, ha aparecido un acontecer que se desenvuelve con autonomía respecto del acontecer central y que lo hace sin embargo, parasitariamente, dentro de él, junto con él: un acontecer diferente que es toda una versión alternativa del mismo acontecer. (Echeverría, 2016, p. 187)

Ahora bien, podríamos argumentar que el teatro de la existencia y las movilizaciones sociales —tan multitudinarias como personales— comparten las condiciones cualitativas de *la causa, la lucha y la manifestación* como formas expresivas. Desde ellas, se participa de una contrarealización, es decir, de la reversión de las fuerzas de dominación que nos determinan, para así lograr su desbordamiento y exacerbación representacional en el devenir minoritario de las alteridades —alternas y subalternas— que encarnamos y asumimos como móviles autónomos de acción en el acontecer social.

MEDIACIÓN *TRICKSTER*: COREOGRAFÍA DE LA CORRUPCIÓN DINERARIA

Hasta aquí se ha sostenido que la producción de imágenes plásticas ha acompañado el transcurrir narratológico —tan material como imaginante y tan arcaico como moderno— a través de la emergencia, recurrencia y persistencia de personajes, figuras y tipos que condensan y reproducen rasgos, caracteres y cualidades de existencia.

En este texto he propuesto una metamorfosis barroca en la sucesión de imágenes performativas —el fantasma, el obrero muerto y la manta humana— que en todas sus fases son configuraciones de un tipo particular de anarquismo imaginante —en tanto potencia, devenir y cualidad de existencia— que dio lugar a la paulatina aparición del Nawagaka en el NHUM.

A partir del análisis, discusión e investigación de esta propuesta creativa, he encontrado similitudes con otra figura, la del *trickster*, una representación que opera de forma análoga. Sobre esta, Manzanilla explica que “figuras como el *trickster* afloran cuando los sistemas ideológicos y lingüísticos hegemónicos se desestabilizan, se desmoronan o se reajustan; cuando el poder y su discurso se hacen contestables” (2016, p. 258).

El *trickster* aparece como una configuración imaginante, transhistórica y multisituada que se ha identificado en múltiples tradiciones de oralidad mítica y textualidad literaria. Bajo distintas denominaciones, se entiende que el *trickster* es un tipo de personaje que trama trucos, trampas, mañas y ardidés.

Como se explica en la literatura académica, el *trickster* es una “figura poderosa y ambivalente: tiene la capacidad de perturbar la norma e introducir tanto el caos como el mal; aunque también puede revelar la verdad y denunciar la desigualdad social” (Manzanilla, 2016, p. 241).





▲ *Figura 5. Performance Nawagaka*

Nota. Aparición atávica del Nawagaka en la escénica callejera de la plaza de la patria, Aguascalientes, México. Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Durante la secuencia de acciones de aquella tarde, apareció el Nawagaka de pie en la plaza, desplegando las cualidades y la mutabilidad del *trickster* en una de sus posibles contingencias situadas.

Este *trickster* en particular apareció en escena con la intención de tender una trampa al signo abstracto del dinero, fundamento inmaterial contable de las economías transaccionales que vacían de significado y valor de uso a las cosas del mundo de la vida, transformadas así en trabajo muerto en la fantasmática del fetiche de la mercancía.

Frente a la dificultad de tender una trampa a un signo abstracto —el dinero— era necesario recurrir a su soporte de mediación objetiva como conductor operativo de la transubstanciación dineraria —de los flujos bursátiles y la metalúrgica monetaria—, es decir, de la moneda, siendo esta la unidad material mínima de la mística del valor de cambio.

Una vez identificado el significante en la moneda, fue posible descifrar dicha mística, acuñada y secularizada por los símbolos patrios y las imagerías de las míticas oficiales — que aparecen en su sello— las cuales legalizan y vehiculizan el acto de fe en los mercantilismos de Estado de los mercados-nación.

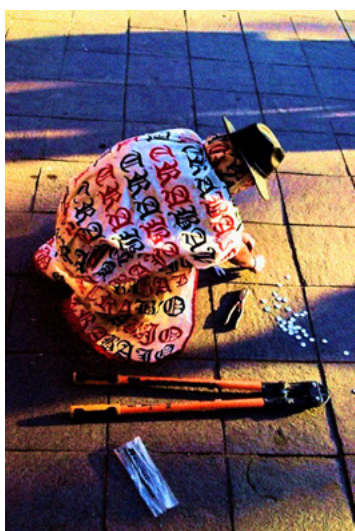
Con la intención de simplificar este argumento como móvil de acción, los comunismos contemporáneos radicalizan el análisis del signo económico al señalar que

el dinero es lo que ocupa por entero el lugar de la comunidad, pues la única cosa común entre los hombres es el poseer dinero en mayor o menor cantidad [...] El dinero es la mediación universal: todo debe pasar a ser, convertirse, en dinero. (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 64)

En consecuencia, podemos decir que la moneda es el signo económico mínimo de un sistema tautológico integrado a la vida social. Materialmente —por consistencia mineral— la moneda concentra en su circunferencia un 65 % de cobre, 10 % de níquel y 25 % de zinc, mientras que el 100 % de su valor material es un producto derivado del trabajo muerto proveniente del inframundo industrial del extractivismo minero, hoy corporativizado.

Con el fin de operacionalizar el rebuscamiento argumentativo de esta trampa, la acción propuesta para el Nawagaka consistió simplemente en romper monedas. Se halló que —por su dureza— resulta difícil la ejecución de algún corte sobre su superficie plana, si no es mediante la operación mecánica de herramientas de precisión también industrial. Para ello, se implementó una cizalla cortaperno de 600 milímetros, con mordaza de cuchillas de acero de cromo molibdeno y mango ergonómico antiderrapante.

Luego de un primer corte parcial de mordida transversal, fue necesario realizar un doblado bilateral sobre la moneda con dos pinzas de mano para terminar de separar las partes. Esto dio lugar a dos mitades que, por efecto del doblado, se separaban en cuatro piezas, con el marco perimetral partido en dos y el centro también dividido en otras dos partes.



▲ **Figura 6. Cortar monedas**

Nota. Izq. y Der. Disposición y uso de herramientas de desactivación monetaria o desmonetización en el acto sacrílego de cortar monedas. Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Mientras el Nawagaka rompía monedas, este articuló una secuencia de movimientos repetitivos: levantarse para abrir la cizalla, inclinarse para colocar la moneda, bajar el brazo con la palanca, levantarse para abrir la cizalla y dejar caer la moneda mordida, tomar la moneda con una pinza de mano, tomar la otra mitad con la otra pinza de mano, mover las manos para doblar y tronar el corte parcial, tirar los pedazos de metal al piso y volver a empezar el procedimiento, veinte o treinta veces más.

La coreografía comenzó a congregarse a un grupo de personas que compartieron el testimonio de experimentar juntas y juntos el hecho de una producción contraproducente, “algo” como una “contracción muscular” (Fanon, 1973, p. 201) en el cuerpo social durante la puesta en escena de una contradicción de los principios del hecho económico capitalista.

El Nawagaka como *trickster*, en este sentido, media entre la impotencia y la potencia, entre la ofensa y la defensa, entre la obediencia y la desobediencia, atravesando la contradicción de una acción polivalente.

Como señala Enrique Lamadrid: “Por definición, los *tricksters* [...] funcionan como mediadores míticos y sociales de las contradicciones que subyacen a sus culturas” y “son los únicos capaces de echar luz o poner énfasis en esos problemas. Sus técnicas básicas son la inversión simbólica y el humor”. (Manzanilla, 2016, p. 254)

La mediación que efectúa el Nawagaka habilita la confusión y la subsecuente descomposición del engaño de la trama civilizatoria de la modernidad colonial capitalista, gracias a la des-realización material de sus códigos, reificados en la moneda.

Así, durante el acto, tuvo lugar un acontecer fortuito de asociaciones consecutivas dispuestas durante el proceso de subjetivación social. La tensión congregada permitió que, luego de varias monedas rotas, las y los interlocutores comenzarán a participar de las desactivaciones, tomando una de las dos pinzas de mano, colocando la moneda entre ellas, y trozando junto al Nawagaka las piezas de metal, quién les ofrecía los pedazos como testimonio material y *souvenir* del inframundo.

Coincidimos con Manzanilla al observar que el *trickster*, en tanto figura plástica, “simboliza la fuerza revitalizadora que se opone al anquilosamiento de las verdades oficiales y los discursos legitimadores de los órdenes sociales” (2016, p. 257).

Si el dinero es, aparentemente, un signo abstracto y absoluto en su valor de cambio, al disponer la moneda a la reversibilidad de su valor de uso, observamos que de entre las y los co-ejecutantes hubo quienes tomaron las monedas rotas con simpatía, apatía o antipatía, e incluso hubo quienes decidieron no recibir las en regalo. De esta manera se hizo manifiesta la posición crítica de cada participante de forma voluntaria, espontánea y orgánica, haciendo ajustes y desajustes en la forma de valoración del hecho, tanto escénico como político.



En los registros fotográficos es posible observar una cierta incredulidad en el rostro de las y los participantes, atribuible quizá también a la naturaleza paródica de la teatralización. Esta intensificó la desactivación del valor de cambio del dinero acuñado y lo reintegró al mundo de la vida a través de su significado mineral. Este proceso conlleva muchos significados —tantos como participantes e interpretaciones.

Entre estos, por ejemplo, podemos notar la expresión de desahogo económico o la expresión subversiva de la franca necesidad de subsistencia por mediación dineraria. De igual manera, observamos la transgresión del deseo de poder adquisitivo depositado en la creencia del valor del signo del dinero, eje transaccional y transubstancial del sistema arcaico de creencias que nos sujeta —colonizados— a la reificación de la existencia económica moderna.

CONTRA EL ADIESTRAMIENTO: LA ECONOMÍA DEL JUEGO

Sobre la tensión acumulada durante la práctica performativa —luego del corte de monedas— se consiguió abrir un proceso de disipación lúdica que permitió la distensión del músculo social en contracción, soltando la carga simbólica mediante un juego de *rayuela*. Este consiste tradicionalmente en arrojar monedas hacia una línea trazada a la distancia sobre el suelo, tratando de atinar a ella, y gana quién se acerque más a la marca en el piso.



▲ *Figura 7. Performance Nawagaka*

Nota. Trozado de moneda entre participantes y examen de piezas de metal dispuestas en la palma de la mano mientras otros participantes observan. Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.



▲ *Figura 8. Performance Nawagaka*

Nota. Perfil y frente del juego de rayuela sobre los adoquines de la plaza patria Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

En la rayuela del Nawagaka nadie gana y nadie pierde, porque el juego se consume en la sola alegría de tirar los pedazos de metal a la marca sin rédito ni competencia.

Conforme las monedas se acumulaban entre la línea de interlocutores y la línea de amuletos de barro, un grupo de niñas comenzó a pulular brincando, corriendo y empujándose entre sí. Mientras reían divertidas, levantaban las piezas metálicas del suelo, una a una, resguardándolas al calor de la palma de sus manitas.

Las niñas, a diferencias de las y los adultos congregados, tenían la capacidad y la astucia de cruzar con agilidad las líneas del trazado de fronteras imaginarias y los campos de fuerza diferenciales de la geometría social compuesta en la práctica.

La rayuela, en contraste a la disrupción del corte de monedas —que confrontó el sistema de creencias económicas y produjo tensiones—, abrió un proceso disolutivo y celebratorio que se experimentó en la asimilación orgánica de la alegría de la asociación fortuita y participativa de las infancias, las cuales, al parecer, aún preservaban la inocencia de la economía del juego por encima de la economía del capital.

La alegría vital del juego es quizá un vestigio de las primeras sociedades que “no conocían la separación entre el trabajo y el juego, entre la educación y el placer, entre el hombre y la naturaleza, entre la vida y la muerte” (*Textos contra el trabajo*, 2021, p. 51). También, quizá, de sociedades que no habían padecido por entero el conducente, humillante y violento proceso extensivo de domesticación y adiestramiento de las instituciones sociales al que las y los adultos mayoritariamente estamos acostumbrados.

Al terminarse el puñado de monedas hechas pedazos, el Nawagaka interrumpió la rayuela y volvió a la cizalla para resurtir de metal el ejercicio y así continuar jugando. En este momento lo acompañó muy de cerca un joven de gorra azul, playera verde y una bolsa de camiseta

en la mano quién —luego de varios cortes— inclinó su cuerpo hacia adelante, abriendo un espacio de confidencialidad dialógica, e interpeló al Nawagaka, preguntando por el motivo de la acción:

“—¿Por qué estás haciendo esto?”, dijo, mientras tomaba del suelo unos pedazos de metal y los miraba entre sus dedos, a lo que se le contestó espontáneamente con una respuesta inadvertida: “—Porque soy un esclavo del dinero, y al cortar las monedas, corto mis cadenas y me libero.”

El joven asintió inmediatamente y con suficiencia, quizá con un gesto de satisfacción correspondida por el Nawagaka, quien también asintió con la cabeza, asumiendo la justificación del acto y la integridad insurgente de la anomalía.

Revisando la literatura, podemos señalar que Fanon observa en los comportamientos anómalos —dentro de los territorios subyugados por la modernidad— una respuesta tan sintomática como congruente, encontrando que “los hombres colonizados, esos esclavos de los tiempos modernos, están impacientes. Saben que sólo esa locura puede sustraerlos de la opresión colonial” (1973, p. 66).



▲ **Figura 9. Interacción participativa**

Nota. Interacción participativa de interlocución durante ejercicio de distensión Parte de la *performance Nawagaka* de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

También los comunismos del siglo XXI encuentran en los escritos de Marx las pistas que explican la sujeción a la economía transaccional oculta en la cifra de la mercancía, la cual somete la productividad de los pueblos y los condena al trabajo forzado por la necesidad de sobrevivir en un mundo abstraído en sí mismo que se precipita —en tributo— al nihilismo mercantil. De manera explícita en esta cita extensa, Marx afirma:

Decir que el hombre es extraño a sí mismo es decir que la sociedad de dicho hombre extrañizado es una caricatura de la verdadera comunidad, una caricatura de su verdadera vida genérica; es decir, que su actividad se le ha convertido en un tormento, que lo que produce se le aparece como un poder ajeno, su riqueza como pobreza, la ligazón esencial que lo sujeta a otro como inesencial, que la vida es el sacrificio de su vida, que su producción es la producción de su nada, que su poder sobre el objeto es el dominio del objeto sobre él. Es decir, que el hombre, maestro de su creación, aparece como su esclavo. (Manuscritos de 1844, como se citó en Textos contra el trabajo, 2021, p. 72)

ARROJANDO CONCLUSIONES, DESEOS ROTOS Y DELIRIOS SOCIALES

A manera de cierre, podemos identificar fuertes similitudes entre los móviles anarcoindividualistas y los del barroco latinoamericano, tanto en el discurrir de la experiencia registrada en la relatoría y en los registros fotográficos, como en la producción textual de los comunismos clásicos y contemporáneos, o bien en la literatura de la crítica al colonialismo moderno.

Dentro de esta enredada disertación, sería posible argumentar que las condiciones materiales de enunciación expresiva —de imágenes plásticas— persisten en espacios y tiempos geopolíticamente distantes, en la operatividad narrativa y emergente de la espesura fantasmática de la sujeción económica.

Identificamos, también, que la espectralidad de estas narrativas permanece oculta en las condiciones materiales que producen el orden económico. Estas son las mismas condiciones que alimentan las inquietantes pesadillas de la colonialidad, que se manifiestan en los delirios de las sociedades del capitalismo contemporáneo, barroquismos de los que participamos y nos desprendemos.

Si bien observamos la operatividad minuciosa de un desprendimiento en el teatro de la vida, el desprendimiento barroco es movido por el espanto que nos lleva a huir extrañados del mundo y, seguidamente, a entrañarnos en el inframundo de nuestras existencias, atravesando el transcurrir de inquietantes experiencias cotidianas, deslocalizadas en la liminalidad de los procesos de subjetivación social.

Es la performatividad de nuestras imágenes plásticas la que posibilita la costumbre táctica de producir rituales de lo desacostumbrado, rastreando y produciendo los indicios celebratorios que traman el advenimiento de las potencias de emancipación a las que algunas y algunos nos arrojamos repetidamente, a veces titubeantes, y otras veces más decididamente.

Ahora bien, en términos narratológicos, podemos argumentar que, por sus cualidades, el Nawagaka es un *trickster*, y en términos psicosociales, que el *trikster* es un *arrojado*, en el sentido que Kristeva propone:

aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (jeté), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa, y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar. Situacionista en un sentido, y apoyándose en la risa, ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye, y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas. Además, con frecuencia se incluye allí, arrojando de esta manera al interior de sí el escalpelo que opera sus separaciones. (2004, p. 16)

En una correspondencia francamente afortunada con la figura del *arrojado*, y en virtud del arrojo como cualidad operativa del *trickster-Nawagaka*, todo lo que quedaba por hacer en la plaza era arrojar las monedas, como el escalpelo de Kristeva. Con el último lote de pedazos minerales, y como gesto de retribución social, el Nawagaka se dispuso a hacer los correspondientes depósitos tributarios a las instituciones hegemónicas.

Se abandonó la barricada trashumante para atravesar la plaza y el atrio de la catedral. Al entrar por la puerta grande, sin la posibilidad de pasar inadvertido, se abrió un espontáneo y carnavalesco combate de miradas con el hombre disfrazado de sacerdote que presidía la homilía dedicada a una joven, también disfrazada con un vestido en celebración de su misa de quince años. El Nawagaka —elusivo— se dirigió a la alcancía del pasillo lateral para depositar una a una, las piezas del metal cortado.

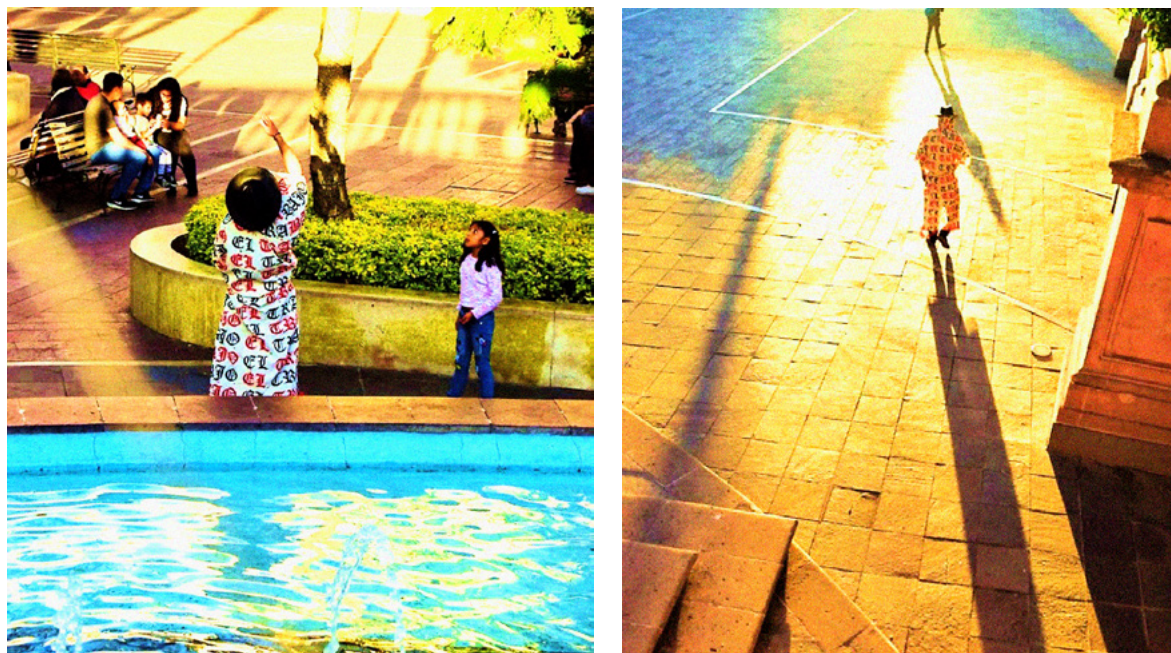
Acto seguido, se dejó atrás el imponente edificio del barroco novohispano para atravesar la calle lateral de la plaza y sortear la fila de cuentahabientes que —como feligreses— avanzaban lentamente en la fila del Citybanamex.

Al colarse por una orilla de la puerta, una mujer exclamó con un breve pero agudo grito de emergencia, asustada por la intrusión del Nawagaka. Al centro de la sala de cajeros automáticos, el endemoniado se puso en cuclillas y comenzó a jugar rayuela nuevamente, arrojando las piezas metálicas a una de las esquinas de la vitrina que separaba el área de ejecutivos. De entre ellos, uno correspondió el gesto arrojando una pluma al vidrio, lo que le indicó al Nawagaka el momento de retirada de la sucursal bancaria para regresar a la barricada anarquista para resguardarse, “renegado de todos, considerado como un oprobio del mundo y un despojo social” (Armand, 2019, p. 143).

Aún con piezas de metal en disposición, preparando el cierre del performance y acompañado por el entusiasmo de dos niñas participantes, el Nawagaka bordeó lateralmente la gradería que se encuentra al centro de la plaza para acceder a la parte posterior, donde se emplaza una gran fuente de agua. En este sitio popularmente se arrojan monedas de espaldas, solicitando algún deseo; en este caso y con el mismo gesto, se entregaron a la fortuna una secuencia de deseos rotos.

Durante la ejecución del extenso ritual, la noción del tiempo se experimentó como inaprensible; no se apreciaba su duración métrica, que transcurría de manera sostenida y suspendida en un espacio taciturno.





▲ *Figura 10. Performance Nawagaka*

Nota. Práctica de arrojar monedas rotas y caminata al atardecer. Parte de la performance Nawagaka de Juan Vizcaíno, realizada el 2 de diciembre del 2022.

Fuente: Fotografía de Cristian de Lira.

Para las personas que acompañaron y participaron en la práctica, el Nawagaka repartió unos fanzines de mano con el titular “Abajo el trabajo”, los cuales contienen una selección de textos abolicionistas y gráficos en alto contraste del fantasma de la anarquía y de los estándares presentados en la plaza.

De entre las interacciones, resaltamos la siguiente: una mujer recibió el fanzine y correspondió al acto, preguntando “—¿Cuáles son tus dioses?”, a lo que el Nawagaka afirmó la negativa de cualquier jerarquía espectral: “—No tengo dioses”. Seguidamente, la mujer agregó en confidencia qué ella tenía sus propios dioses, que viven en su habitación y que uno de ellos era un dios violador.

Este siniestro y fortuito diálogo ensambló —en continuidad— un delirio panteísta, asociado al discurrir de la puesta en escena —de lo social— que amplió e intensificó las fuerzas de enunciación colectiva y, quizá, la denuncia cifrada de los síntomas de las violencias opresivas que compartimos. Esta enunciación se dio gracias a la confianza depositada en la reciprocidad de la palabra murmurada y clandestina, palabra que subvierte el mandato de silencio impuesto por las violencias estructurales.

La ausencia de autoridades y autoritarismos permitió compartir la falta de juicio entre pares anónimos y una exploración conjunta de la confianza. Esto se debe a que, si de alguien desconfiamos, es de las autoridades, porque sabemos de sus abusos y vilezas. Cobijados por el velo cifrado del plano imaginante, podemos compartir estos saberes clandestinos, mediante la expresión de símbolos subversivos de los absolutismos de la realidad.

Arrojados al delirio social —por despojo, desplazamiento y violencia— es posible advertir los recursos obtenidos a fuerza de sobrevivir como principio de sedición y sublevación. Esta exacerbación e intensificación psíquica opera en el plano de subjetivación, y empuja al *arrojado* a la continuidad del delirio social, sobre lo que comenta Kristeva:

Constructor de territorios, de lenguas, de obras, el arrojado no cesa de delimitar su universo, cuyos confines fluidos [...] cuestionan constantemente su solidez y lo inducen a empezar de nuevo. Constructor infatigable, el arrojado es un extraviado. Un viajero en una noche de huidizo fin. Tiene el sentido del peligro, de la pérdida que representa el pseudo-objeto que lo atrae, pero no puede dejar de arriesgarse en el mismo momento en que toma distancia de aquel. Y cuanto más se extravía más se salva. (2004, p. 16)

Por último, me interesa concentrar brevemente el argumento dispuesto en este texto: la anarquía, además de agrupar un conjunto de teorías y tácticas de acción política y contra-política, se experimenta en la psicología social como un impulso creativo y celebratorio de insubordinación —antiautoritaria y contrahegemónica— que enfrenta —de forma directa, lateral o elusiva— los imperativos de los absolutismos de la realidad que someten a las personas a la sujeción, al despojo y a las violencias de un infierno compartido —valga el uso de la metáfora.

Esta metáfora infernal —escenario de emergencia del Nawagaka— se encontraría organizada y seccionada en compartimentos —como correlato de una sociedad organizada en clases— en los que algunos pocos viven y gozan, mientras que muchos otros sufren y mueren; condición fáctica de existencia que además es preciso ignorar y, si es posible, olvidar por completo, sobre todo para aquellos pocos que detentan y acumulan la riqueza del capital.

El Nawagaka —como *trickster* barroco— es arrojado a escena en la trashumancia de este territorio de existencia, en el que es posible reconocer que no solo es la escena la que posibilita al personaje, sino que el personaje posibilita la escena mediante la creación de un cosmos que toma lugar gracias a su desafiante existencia liminal.

El reconocimiento de la correspondencia transversal entre 1) la realidad material —en la que vivimos, sobrevivimos o nos desvivimos—; 2) las formaciones sociales existentes —determinadas por el orden material y viceversa—; y 3) las potencias imaginantes de las personas y las comunidades, nos permite arriesgar la idea de un *materialismo imaginante*. En este, se exageran los polos extremos de esta secuencia —aparentemente disociados— para lograr el reconocimiento material y objetivo de nuestras facultades imaginantes y subjetivas en tanto partícipes de la acción transformadora de nuestras condiciones de existencia dispuestas a la creatividad social.

En un mundo determinado por las técnicas integrales de producción signica provenientes del cruce del sistema tautológico de la modernidad-capitalismo-colonialidad, el cual produce y reproduce nuestras identidades en el campo social, aún existe la facultad creativa de imágenes plásticas gracias al ingobernable impulso de la “auto-realización”, “auto-formación” y “auto-identificación”. Este impulso, en la búsqueda de soportes de mediación objetiva, produce registros de mundos autónomos y posibles, en los que las representaciones participan del teatro de la existencia como base de la producción signica y expresiva de identidades imposibles.



REFERENCIAS

- Armand, É. (2019). *El anarquismo individualista. Lo que es, puede y vale* (5ta ed.). Pepitas de calabaza ed.
- Debord, G. (2018). *Comentarios sobre la sociedad del espectáculo* Anagrama.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Echeverría, B. (2016). *Modernidad y blanquitud*. Era.
- Fanon, F. (1973). *Los condenados de la tierra* Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, J. (2004). *Los poderes de la perversión*. Siglo XXI Editores.
- Manzanilla, S. (2016). La dimensión ética y estética de la figura del *trickster* en la literatura. *Valenciana*, 9(18), 241-270. <https://www.scielo.org.mx/pdf/valencia/v9n18/2007-2538-valencia-9-18-00241.pdf>
- Nuñez, P. (3 de enero de 2022). Demonio de Anarquía [Entrada en foro]. ForoCristiano. <https://forocristiano.com/threads/demonio-de-anarquia.3310657/>
- Patiño, A., Fernández Melchor, A., & Rulowsinsky, I. (2024). *Mala Praxis*. Editorial Perro Muerto.
- Quijano, A. (1992). Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indígena*, 13(29), 11-20. <https://www.lavaca.org/wp-content/uploads/2016/04/quijano.pdf>
- Stirner, M. (2012). *El único y su propiedad*. Confederación Sindical Solidaridad Obrera. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Max%20Stirner%20-%20El%20unico%20y%20su%20propiedad.pdf
- Textos contra el trabajo. (2021). *Textos contra el trabajo*. Licantropía Ediciones.
- Vizcaíno, J. M. (2024). Anarcoides: amuletos para atravesar el vacío existencial y un halago a la vida cotidiana. *ARTE IMAGEN Y SONIDO*, 4(7), 26-45. <https://doi.org/10.33064/7ais4672>



RESEÑA



RESEÑA

JORGE DUBATTI. *CIEN PREGUNTAS SOBRE EL ACONTECIMIENTO TEATRAL Y OTROS TEXTOS TEÓRICOS*. MÉXICO: PASO DE GATO Y UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO, 2024, 231 PP.

Susana Skura

NOTA DE LA AUTORA

Susana Skura 

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Correo electrónico: iaejudidad@gmail.com

JORGE DUBATTI. *CIEN PREGUNTAS SOBRE EL ACONTECIMIENTO TEATRAL Y OTROS TEXTOS TEÓRICOS*

Como explica Jorge Dubatti en las palabras iniciales, este libro es una colección de textos escritos entre 2021 y 2023.

Empecemos por la tapa, en la que vemos al actor Luis Machín caracterizado como el viejo y malhumorado padre de una obra de Ricardo Bartís: *La gesta heroica*. Es un rey Lear de la costa atlántica que brilló y tuvo un gran sueño — un parque de diversiones con ese nombre pretencioso —, pero que atraviesa una vejez difícil, en la que el reparto de su herencia, tan destartalada como el cartel que intenta sostener, viene cargado de conflictos.

Una digresión: mientras preparaba esta reseña, se me ocurrió la palabra *rimbombante*; sin embargo, busqué un sinónimo y una de las primeras opciones que apareció fue *teatral*. Esta tapa es teatro puro.

Y esta tapa es representativa del contenido, ya que Dubatti apela tanto a la obra de Bartís como a la de Kartun para referirse a las tensiones sobre teatro y teatralidad. Cita también a Luis Machín cuando reproduce un comentario que este hizo en una escuela de espectadores sobre la experiencia de un muy ajetreado día de trabajo antes de la pandemia, en el que pasó por diferentes actuaciones: teatral (comercial e independiente), cinematográfica y televisiva. Ante una pregunta de Dubatti, Machín se refirió a la “caja de herramientas” (p. 148) múltiple y en disponibilidad con la que cuenta como actor, la cual le permite responder a cualquier requerimiento laboral.

Esta reflexión nacida de la (auto)observación, dice Dubatti, nos permite pensar en nuestra propia caja de herramientas para la expectación, que incluye —usando el término de Kartun— “saberes de tiempo” (p. 117), los cuales vamos acumulando con cada práctica. Dubatti destaca la relevancia del actor investigador, del espectador-investigador, del docente-investigador y del estudiante-investigador, quienes producen conocimiento a partir de la (auto)observación de la propia praxis.

El título alude a cien preguntas sobre el acontecimiento teatral. No sabemos quién se las formula a quién; pero ¿quién mejor que Jorge Dubatti para entrevistar a Jorge Dubatti? Es un gran entrevistador —muy respetuoso: se dirige a sí mismo de usted— y no solo plantea las preguntas que nos hacemos a veces cuando lo escuchamos, sino que, por supuesto, encontramos otras que ni siquiera hubiéramos imaginado.

El autor cuenta que aprendió la técnica de la autoentrevista en la década de 1980 de su profesor Nicolás J. Dornheim (Universidad Nacional de Cuyo) y sugiere adoptarla. Hice entrevistas durante muchos años y créanme que solo uno mismo puede aceptar contestar tantas preguntas. Pero, por suerte para el Dubatti entrevistador, el entrevistado es paciente y generoso, y no elude las respuestas.

Dubatti nos comparte sus reflexiones, sus hallazgos y sus lecturas en forma espiralada: va sumando y sumando, y, cuando vuelve sobre un tema o concepto, ya hemos adquirido otros elementos que nos ayudan a comprenderlo y apropiarnos de él. Así, este método deja a la vista de los lectores y las lectoras sus recorridos reflexivos. Son cien preguntas que nos guían



para entender la problemática del teatro como acontecimiento y sus implicancias en campos afines, como la filosofía del teatro, la epistemología, la poética, la territorialidad, la liminalidad, la investigación artística, las dramaturgias, la expectación y la antropología.

A la autoentrevista le siguen, como promete el título del libro, once textos teóricos en los que sistematiza una constelación de categorías que articulan elementos tomados de la filosofía del teatro y de disciplinas derivadas de ella: teatro comparado, poética comparada, geografía teatral y estudios comparados de expectación teatral (p. 166).

En los primeros textos da cuenta de sus reflexiones del tiempo de pandemia, entre ellas su propio “diario de la peste” (p. 155), en el que reúne documentos de ese período indigerible. En estos escritos, Dubatti aborda temas como el modo en que el mundo de las y los teatristas atravesó esa etapa, el impacto de la experiencia tecnovivial y la coexistencia de artes conviviales, tecnoviviales y liminales. Más adelante, van ganando espacio los textos producidos a partir de la (auto)observación de la praxis en el trabajo con espectadoras/es, especialmente en el marco de las escuelas de espectadores.

En mi caso, cuando doy clases, me gusta que armemos conjuntamente la “ensalada” de conceptos y nombres que debemos destacar de cada perspectiva o autor que vamos conociendo. La idea es ir añadiendo ingredientes (tópicos, ideas, nombres) a medida que aparecen, para después observar toda esa variedad de elementos de diferentes colores y texturas que conviven y se mezclan para conformar un todo sustancioso. Dubatti, en cambio, va más por la metáfora de la “sopa cuántica” (p. 91) o del postre “imperial ruso” (p. 19). Cuando Dubatti desarrolla el tema de los siete tipos de espectadores, habla del espectador-compañero, el *cum panis*, el que comparte el pan (p. 131). El autor no nos ofrece una mera ensalada: nos comparte un succulento pan. Por eso, no sé si podría aplicar este recurso con este texto; no alcanza el espacio de una pizarra para dar cuenta de la trama conceptual que puebla el universo Dubatti con solidez y coherencia.

Dubatti retoma su definición de “teatro-matriz” (p. 21) como capacidad humana que articula convivio, *poésis* corporal y expectación, con lo que genera una particular zona de experiencia y subjetivación. Despliega y analiza tríadas complementarias como actoralidad/ actuación/actuaciones y expectatorialidad/expectación/expectaciones, las cuales vincula, a su vez, con las nociones de teatralidad/teatralización/teatralidades (y teatros), de acuerdo con la filosofía del teatro. Aborda también conceptos como la transteatralización, la transactuación y la transexpectación, así como sus actualizaciones plurales, estableciendo relaciones y diferencias respecto de las anteriores.

Asimismo, retoma definiciones como las de los cuatro tipos básicos de poética (de lo concreto a lo abstracto: de la micropoética, macropoética, a la archipoética y la transpoética). También incorpora la idea de precuelas para los conceptos que se formulan con posterioridad al surgimiento muy anterior de ciertos fenómenos. En el plano teórico-metodológico, propone pasos para abordar el análisis genético de una poética.

Afortunadamente, como en sus clases, Dubatti pasa con naturalidad de un registro profundo y complejo a ejemplos accesibles y cotidianos. En su obra conviven Aristóteles (*Metafísica*), Emmanuel Levinas, Jacques Rancière, Tadeusz Kantor, Eduardo Pavlovsky, Mauricio Kartun, José J. Podestá, Luis Machín, Cecilia Roth, Diego Armando Maradona y los ladrones del Banco Río.



Los títulos de los apartados de su libro son muy poéticos. Un claro ejemplo es “Ser espectadoras/es nos cura con pasiones alegres...” (pp. 143-146).

Dubatti nos llena de razones para ir al teatro, (auto)observarnos y entender la teatralidad como una condición de lo humano en todas las esferas de la vida. En el libro encontré mucho de antropológico. Al texto lo recorre una mirada sobre lo particular y lo universal —en el sentido espacial y en el temporal— que es muy antropológica y presenta la teatralidad como condición antropológica, atributo inherente a lo humano (p. 44).

Pensando en la teatralidad y en los tipos de espectadores que define, terminaré estas líneas con una anécdota personal. Hace muchos años me invitaron a coordinar una mesa en la que debía presentar, entre otros, a Tito Cossa. En la primera fila estaba el director Manolo Iedbavni. Nos conocíamos y nos teníamos cariño. Había muchas caras entre el público: espectadoras/es de teatristas y mucha gente admirada. Por los nervios, empecé hablando un poco rápido. Manolo me hizo un gesto contenedor. Cuando terminó el encuentro y bajé del escenario, le pregunté, a modo de agradecimiento y con complicidad, si ya podía decir que Manuel Iedbavni me había dirigido en varias obras. Leer este libro de Dubatti me hizo repensar la teatralidad en ese intercambio: resignificar el convivio entre quienes participan desde arriba del escenario y los que lo hacen desde abajo.

Dubatti señala que en este vasto pluriverso queda mucho por teorizar. Lo cito: “Necesitamos producir nuevos pensamientos territorializados, nuevas teorías vinculadas a los acontecimientos y las prácticas. Especialmente desde Latinoamérica, donde la producción de conocimiento de las/los artistas investigadores es riquísima y no se la conoce” (p. 55).

Dubatti viene cumpliendo un esfuerzo constante de reflexión y transmisión por orientar nuestras miradas y estimular nuestra observación y producción. Este libro reúne numerosos recursos teóricos con los que enriquecer nuestra caja de herramientas para la investigación y la docencia, para la expectación, para la vida.




RESEÑA

**PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA. *TEATRO:
MEDIACIONES, MATERIAS, MANUALIDADES.*
CHILE: PALABRA EDITORIAL, 2024, 113 PP.**

Lorena Saavedra González

NOTA DE LA AUTORA

Lorena Saavedra González 
Universidad de Playa Ancha, Chile
Correo electrónico: maria.saavedra@upla.cl

PATRICIO RODRÍGUEZ-PLAZA. *TEATRO: MEDIACIONES, MATERIAS, MANUALIDADES*

El libro de Patricio Rodríguez-Plaza reúne cuatro artículos académicos, surgidos en contextos diversos, en los que el autor aborda aspectos poco explorados del quehacer teatral, como los carteles, la crítica, el vestuario y los programas de difusión.

A través de un enfoque interdisciplinario, el autor amplía la noción tradicional de teatro, alejándose de la primacía de la actuación y la puesta en escena para proponer una comprensión del fenómeno teatral desde sus mediaciones materiales. En el campo de los estudios teatrales —que, según plantea Andrés Grumann, citado por Rodríguez-Plaza, aún está carente de un lugar disciplinar específico—, la obra resulta crucial, pues rescata prácticas históricamente consideradas marginales o secundarias.

Rodríguez-Plaza reivindica estas materialidades desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria, lo que evidencia su capacidad para dialogar no solo con otras disciplinas artísticas, sino también con procesos culturales y sociales específicos. En este sentido, el autor propone en su obra una visión expandida del teatro, concebido como un campo complejo, múltiple y en constante transformación. La noción de tridimensionalidad propuesta por el autor —producción, mediación y recepción— sintetiza esta perspectiva y ofrece una herramienta conceptual clave para pensar la práctica escénica desde una mirada integral, capaz de articular memoria, archivo y experiencia teatral en sus múltiples capas de sentido.

En el primer artículo, denominado “Aproximación al teatro y la crítica desde *Beckett y Godot*”, Rodríguez-Plaza analiza el fenómeno de la crítica teatral a partir de la obra *Beckett y Godot*, dirigida por Andrea Ubal y estrenada en el teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. La obra, bien recibida por crítica y público, es útil para cuestionar el papel de la prensa en el teatro chileno. El autor observa que las reseñas suelen limitarse a reproducir comunicados oficiales, sin profundizar en el análisis de las propuestas escénicas, salvo ciertos medios y periodistas que desarrollan lecturas más reflexivas.

Rodríguez-Plaza explica que esta carencia empobrece la recepción pública y afecta los procesos artísticos al limitar la retroalimentación entre creadores y crítica. En ese sentido, señala que, en Chile, este fenómeno se agrava por un contexto histórico de marginalización de la crítica teatral, intensificado desde la dictadura y potenciado por la crisis de los medios tradicionales y el auge de las plataformas digitales. Así, concluye que el debilitamiento de la crítica teatral empobrece el debate cultural y la memoria crítica.

En el texto, el autor subraya la necesidad de fortalecer una crítica rigurosa, plural y dialogante, que supere la mera promoción y reconozca la complejidad del hecho escénico como un todo que trasciende las figuras individuales del autor, del director o del actor.

En el segundo artículo, bajo el título “Los carteles de Guillermo Ganga: una aproximación crítica”, Rodríguez-Plaza examina la obra visual de Guillermo Ganga, enfocándose en los carteles teatrales que diseñó. Desde una visión que entiende el teatro como un fenómeno cultural compuesto por múltiples elementos, plantea que los afiches, aunque vinculados a las obras, son piezas autónomas con valor artístico propio. Destaca el aporte sostenido de Ganga a la memoria visual del teatro chileno, entendiendo el afiche como un puente entre la obra escénica y el público, mediando y expandiendo la experiencia teatral.



En el estudio, el autor profundiza en las técnicas y referencias de Ganga, como la fragmentación, la cultura popular latinoamericana, el informalismo español, el *kitsch* y el activismo de género. Para ello, muestra sus carteles como obras con múltiples capas de sentido, más allá de su función promocional. Además, subraya la importancia de considerar ciertos elementos —carteles, vestuarios, programas de mano y otros— como parte del patrimonio escénico, reconociendo así su valor documental y testimonial. Preservar y estudiar estos materiales permite comprender tanto las obras como las dinámicas culturales, estéticas y sociales de distintas épocas. Así, en la investigación propone ampliar la noción de patrimonio teatral, incorporando estas materialidades como portadoras de memoria, estética y significado, en diálogo con la historia del teatro y la sociedad chilena.

En el tercer artículo, que lleva por nombre “Pespunte, hilvanado, costura y archivo teatral de Sergio Aravena Caro”, el autor visibiliza el oficio del vestuarista como dimensión clave de la creación escénica, para lo cual se centra en la trayectoria de Sergio Aravena. A través de su experiencia y memoria oral, Rodríguez-Plaza destaca la importancia del vestuario como elemento que trasciende lo estético, materializando las ideas —muchas veces abstractas— del director o del diseñador y configurando una segunda piel que construye teatralidad. Subraya que el vestuario codifica significados, temporalidades y subjetividades, articulando lo visual, lo táctil y lo simbólico.

En el estudio, el autor pone énfasis en la doble militancia del vestuarista: en su oficio técnico y narrativo, y en la creación de un archivo vivo a través de su taller, que resguarda vestuarios, patrones y documentos, convirtiéndose en testimonio visual y táctil de la historia del teatro chileno. También aborda el cambio en los modos de producción actuales, con la incorporación de vestuarios cotidianos del *retail* o de piezas de segunda mano, en contraste con la confección artesanal de décadas pasadas.

Asimismo, Rodríguez-Plaza reconoce el taller de Aravena como un archivo escénico material que permite reconstruir memorias y trayectorias teatrales, con lo que se reivindica al vestuarista como agente de memoria cultural que articula cuerpos, estéticas e historias.

En el cuarto y último artículo, titulado “*El gran teatro del mundo* como hecho radial e intermediación cultural”, el autor analiza la experiencia del programa radial *El gran teatro del mundo*, que estuvo al aire durante una década bajo la dirección de María Olga Matte, destacándolo como un dispositivo de intermediación cultural. Rodríguez-Plaza subraya cómo el programa contribuyó a fortalecer una idea social del teatro, al expandir y dinamizar lo teatral más allá del acto en vivo mediante la mediación cultural.

El autor enfatiza que mediaciones como programas radiales sustentan el quehacer teatral, ya que activan y producen sentido más allá de la mera difusión de información. En el caso del programa radial, Rodríguez-Plaza opina que esta mediación se encarna en una performatividad oral y una teatralidad de la palabra, en la que locutor e invitados asumen papeles similares a los de los actores, convirtiendo el espacio en una intersección entre teatro y sociedad. De este modo, destaca que el programa consolida su impacto como espacio de diálogo y de fortalecimiento comunitario en torno a las artes escénicas.

A modo de cierre, Rodríguez-Plaza articula los cuatro textos analizados en una reflexión profunda sobre la importancia de ampliar la mirada hacia las materialidades, prácticas y mediaciones que conforman la memoria escénica del teatro chileno. A través de aproxima-



ciones a la crítica teatral, los afiches de Guillermo Ganga, el vestuario de Sergio Aravena y el programa radial *El gran teatro del mundo*, evidencia que el teatro no se agota en el convivio, sino que se construye a partir de una red de elementos materiales, discursivos y simbólicos que expanden y sostienen su existencia cultural.

Asimismo, el autor indica que el concepto de *archivo* —presente de manera explícita e implícita en los cuatro estudios— emerge como una clave interpretativa que permite comprender el teatro como un fenómeno que deja huellas, vestigios y registros más allá de su carácter efímero. Como bien señala Rodríguez-Plaza, desde los vestuarios y carteles que documentan estéticas y sensibilidades de época hasta las críticas y programas radiales que conservan los debates y las ideas en torno al quehacer escénico, cada uno de estos elementos actúa como un archivo vivo que articula memorias de creación, circulación y recepción.

En este sentido, la investigación de Rodríguez-Plaza no solo rescata prácticas y oficios invisibilizados, sino que también contribuye a ensanchar la noción de patrimonio escénico, entendiendo que la memoria del teatro se construye tanto en los cuerpos y textos como en los objetos, técnicas y mediaciones que los rodean. Reconocer y preservar estos archivos materiales y simbólicos es fundamental para comprender las trayectorias estéticas, políticas y sociales que han dado forma al teatro chileno, así como para proyectar un diálogo crítico con las transformaciones contemporáneas de la escena.





*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.

