

AUTORIDADES ENSAD

Directora General: Lucía Lora Cuentas
Director Académico: Juan Basauri Peralta
Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas
Director de Producción: Dante Marchino Checa
Secretario General: Santos Cadillo Jara

Editora y coordinadora del Fondo Editorial: Mirella Quispe Ramos
Revista Estudio Teatro Tercera etapa Año 1 N° 3
© De los textos: los autores
© De la foto de portada: Fundación Teatro a Mil
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro»
Av. Abel Bergasse du Petit Thouars N° 195, Lima
Edición a cargo del Fondo Editorial ENSAD
Corrección de textos en inglés: Renzo García Chiok
Diseño y diagramación: Miguel Ramos Flor

Se prohíbe la reproducción total o parcial de este libro sin autorización expresa de la unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro».

Estudio Teatro alberga y difunde periódicamente investigaciones sobre temas del campo disciplinar del teatro.

Ni la revista ni la escuela Nacional Superior de Arte Dramático «Guillermo Ugarte Chamorro» se solidarizan necesariamente con las críticas y opiniones de los autores de los textos aquí publicados que son de exclusiva responsabilidad de sus autores.

Tiraje: 1000 ejemplares
Impreso en: Advertising Creativity
De: Iván Anccota Catacora
Calle las Margaritas 359 Lima 07 Lima
R.U.C. 10444079806

REVISTA

ESTUDIO TEATRO

Investigación y creación

Edición
especial:
teatro y
género

Índice

06 _____ Presentación

SALA DE ENSAYOS

09 _____ Silvia Mei

Yvette Guilbert: ¿una historia menor?

20 _____ Marco de Marinis

Maud Ribart, alumna-maestra.
La Colaboración con Grotowski.

28 _____ Mauricio Barría

Consideraciones sobre la fractura del régimen
escópico moderno-patriarcal en la obra de Ana Mendieta.

36 _____ Lucía Lora

Antígona: Intertextualidad y deconstrucción.

42 _____ Galia Arraigada

Malen, danza y mapuche feminismo.

47 _____ Mirella Quispe Ramos

El cuerpo ausente (en la reflexión teatral).

56 _____ Carlos Soto

El género como gestus
en la obra chilena *Kristal* de La Facha Pobre.

64 _____ César Ernesto Arenas Ulloa

Estructura de teatralidad y discursos dramáticos
en *El sistema solar* de Mariana de Althaus.

71 _____ Ángela Mesa

Antígonas, un ejercicio teatral de fortaleza,
sororidad y resiliencia.

82 _____ Micaela Távora

Arte y género: una performance constante de nuestro ser.

84 _____ Orlando Sosa Lozada

Dime de que te ríes y te diré quién eres:
Racismo y representaciones sociales
de la población afrodescendiente en el teatro peruano.

RESEÑAS

87 _____ Lucero Medina Hú

Génesis.

89 _____ Mario Zanatta

Sobre madres y padres contemporáneos:
Todos los hijos de Mariana de Althaus.

91 _____ Regina Limo

Pórtate como hombre.

93 _____ Telmo Arévalo

En *Pompeya* no hay apocalipsis.

TEATRO PARA LEER

96 _____ Carla Zúñiga

Duele.

100 _____ Fichas de autores

102 _____ Directrices para autores

Presentación

Históricamente las mujeres hemos tenido una pobre representación en la historia, a pesar de lo decisivo de nuestro aporte, en todos los aspectos del desarrollo de nuestras sociedades y de nuestra cultura. Vivimos en una sociedad que ha sido y es excluyente con aquellos que no ejercen el poder, es decir: aquellos que no son adinerados, blancos, hombres y heterosexuales, han sido relegados de la toma de decisiones, del acceso al capital y de la representación simbólica en la historia. Sin embargo, esto no acaba ahí, los derechos de estos grupos sociales han sido vulnerados también históricamente y muchas de las representaciones simbólicas en el campo de la cultura han contribuido a reproducir este estado de marginación, con la violencia subsecuente que esto implica.

A nivel teatral esto ha tenido un correlato en la dramaturgia y en las puestas escénicas que se han dado en diferentes momentos de la historia del arte. Es cierto que han habido y hay maravillosas excepciones, sin embargo, no son suficientes para modificar las falsas ideas, en relación al género, que están enquistadas en nuestro inconsciente colectivo y que, al fin y al cabo, validan la violencia ejercida, tanto sobre las mujeres, como sobre aquellos que no se rigen por la heteronormatividad de nuestras sociedades.

Aquí vale la pena rescatar la idea de género — que plantea Judith Butler — que no refiere una condición o cualidad del ser humano sino más bien un algo que se performa. Esta performatividad del género no solo se da en el ámbito de la vida privada o en el lenguaje y su uso, sino también en las representaciones que se hacen de este en la cultura. Como indica Butler, «El hecho de aludir a una feminidad original o auténtica es un ideal nostálgico y limitado que se opone a la necesidad actual de analizar el género como una construcción cultural compleja» (p. 102) y que, de otro lado, limita la posibilidad de crear marcos y representaciones que reconfiguren la idea de género que — como ya mencioné —, le ha dado soporte a la exclusión y a la violencia, ejercidas sobre aquellos *otros* no masculinos.

Más adelante, Butler explica (apelando a lo aportado por las antropólogas Marilyn Strathern y Carol MacCormack) que en las representaciones sobre naturaleza y cultura se acostumbra a representar a la primera como femenina, mientras que, a la segunda, a la cual está subordinada, se la representa como masculina. En torno a esto, Butler afirma que:

Al igual que en la dialéctica existencial de la misoginia, este es otro ejemplo en el que razón y mente se relacionan con masculinidad y capacidad de acción, mientras que el cuerpo y la naturaleza se asocian con la facticidad muda de lo femenino que espera la significación proporcionada por un sujeto masculino opuesto. [...] La política sexual que crea y sostiene esta diferenciación se esconde de manera eficaz dentro de la producción discursiva de una naturaleza, incluso de un sexo natural que se define como la base incuestionable de la cultura. (p. 105).

El teatro ha contribuido a estas representaciones presentando personajes cuyas decisiones (acertadas o no) están, por lo general, subordinadas a su amor por el personaje protagónico, que suele ser un hombre heterosexual, que lleva la acción y lucha por sus ideales, por su país, por su honor, etc. Es decir, se mueve en el mundo de la razón. En el caso de los personajes femeninos, estos han adquirido significación, casi siempre, en relación a un hombre. Este tipo de representaciones teatrales del género ha invisibilizado a las mujeres que saben que valen por sí mismas y actúan en consecuencia; en otras palabras, a las que no aman a un hombre, a las que no quieren ser madres, a las que no les interesa ser bellas o cuidar de una de familia o de su casa y, simultáneamente, a los hombres que no aman a una mujer, o que no se sienten hombres, o que no quieren cuidar o proteger, o proveer a otros, incluso, a aquellos que quieren ser madres, cuidar a su familia y su casa.

El patriarcado y la heteronormatividad han sido y son simbolizados y poetizados históricamente a través del teatro, por eso es fundamental deconstruir el pensamiento que nos conduce a este tipo de representaciones para poder crear nuevas herramientas y nuevas estructuras que nos conduzcan a la producción de nuevas simbolizaciones y que como consecuencia construyan una sociedad donde la equidad, el respeto, la justicia y la inclusión, construyan una nueva cultura.

El arte en general y el teatro en particular, es un espacio que pese a ser generado por un pensamiento simbolizado, tiene la posibilidad de crear nuevas simbolizaciones y por lo mismo, nuevos pensamientos. Por esta razón es nuestra responsabilidad crear consciencia de cómo contribuimos a la construcción de una nueva repartición de los espacios, los tiempos y las actividades, como diría Rancière, para así generar un nuevo reparto de lo sensible.

Espero que lo que lean en las páginas siguientes, deje claro cual es nuestra posición en torno al tema y qué principios regirán de ahora en adelante nuestros esfuerzos, nuestras políticas y nuestras creaciones.

Lucía Lora
Directora General



Fotografia: Paulo Yataco



SALA DE ENSAYOS

Silvia Mei (*Italia*)

Marco de Marinis (*Italia*)

Mauricio Barría (*Chile*)

Lucía Lora (*Perú*)

Galia Arraigada (*Chile*)

Mirella Quispe Ramos (*Perú*)

Carlos Soto (*Chile*)

César Arenas Ulloa (*Perú*)

Ángela Mesa (*España*)

Micaela Távara (*Perú*)

Orlando Sosa Lozada (*Perú*)



Yvette Guilbert

¿una historia menor^[1]?

Silvia Mei

Universidad de Bolonia

silvia.mei3@unibo.it

Traducción: Mirella Quispe Ramos / UNMSM

Incluso en una sociedad más decente que esta,
me encontraré siempre con una minoría de personas^[2].

(Nanni Moretti, *Caro diario*, 1993)

Resumen:

La contribución reflexiona, a través de una primera parte metodológica, la noción gramsciana de «subalterno/subalternidad» y aquellas afines a «minoranza» (Deleuze – Guattari) y «marginalidad» (Eugenio Barba). El objetivo es poner sobre la mesa la dinámica que supera o por el contrario radicaliza una condición minoritaria y marginal a través de la disolución de las jerarquías (Françoise Héritier) o con la reivindicación de la diferencia (Eugenio Barba). Justamente, al interior de este hiato, el caso Guilbert se coloca con toda su problematicidad, haciendo saltar categorías, fórmulas y modelos investigativos, pero al mismo tiempo promoviendo una serie de cuestionamientos constructivos y medidas correctivas.

Palabras claves: Devenir, Guilbert Yvette, minorías, teatro popular, subalternos.

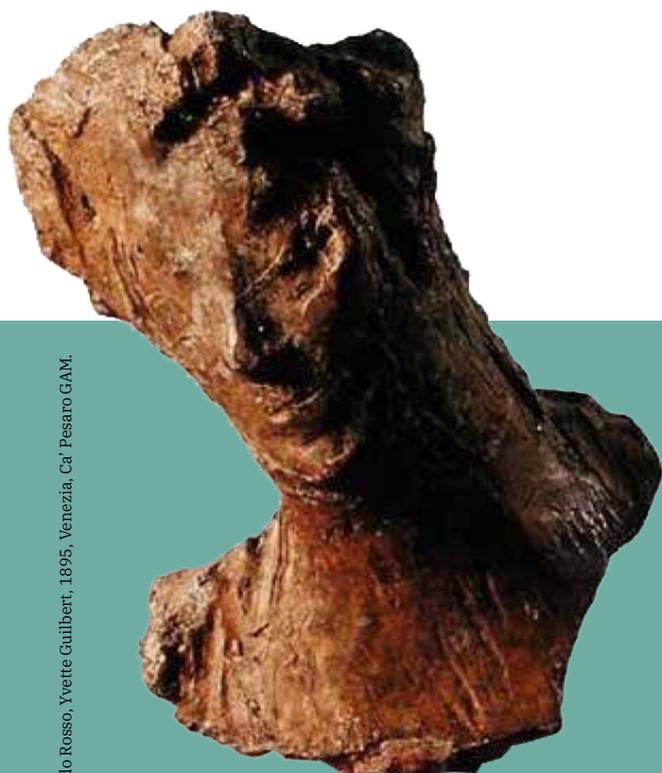
Abstract:

Through a first methodological part, this contribution rethinks the Gramscian notion of «subaltern» in relation to those related to «minority» (Deleuze - Guattari) and «marginality» (Eugenio Barba). The aim is to focus on the dynamics that surpass (or radicalize?) a minor and marginal condition through the dissolution of the hierarchies (Françoise Héritier) or by the claim of a difference (Eugenio Barba). The Yvette Guilbert case fits exactly in this gap, breaking down categories, formulas and investigative models, but at the same time promoting a series of constructive questions and corrective measures.

Keywords: Becoming, Guilbert Yvette, minority, popular theatre, subalterns.

[1] Este artículo constituye un desarrollo del texto clave de la jornada de estudios *Cinéma, Théâtre et subalternité*, promovida por el Equipo de Literatura y Cultura Italianas de la Universidad de París-Sorbona (París, el 9 de febrero del 2018).

[2] En los casos de citas en un idioma distinto al italiano se ha optado por incluir la cita original e incluir una traducción al español en una nota al pie.



Medardo Rosso, Yvette Guilbert, 1895, Venecia, Ca' Pesaro GAM.

Propongo comenzar con una serie de preguntas a modo de prólogo.

¿Cuáles son hoy los movimientos o las realidades históricas en los márgenes de la historia del teatro? ¿Podemos hablar en nuestros estudios especializados de «áreas subalternas» o más bien de «estudios locales»? ¿Es posible realizar una historia del teatro *integral* sin necesariamente reescribirla? ¿Cómo se relacionan los criterios metodológicos y orientaciones ideológicas? ¿Podemos superar el maniqueísmo opositivo y jerárquico que divide los teatros llamados «mayores» de aquellos «menores»? ¿Cuáles son cuantitativa y materialmente sus modos de relacionarse en la historia? Un teatro menor puede *hacerse* o *devenir* uno dominante? ¿Qué tipo de movimiento cumple la emancipación? ¿Cuál es el objetivo de una historiografía emancipada y constructiva: *disolver las jerarquías* o *conquistar la diferencia*?^[3]

¿Subalterno, menor o marginal?

No me detengo en la fortuna del término «subalterno», de la que parte la noción de subalternidad, tal y como han sido tematizados por Antonio Gramsci; tampoco vuelvo a recurrir a los amplios usos, propios y extensivos, de dichos términos, pese a que han contribuido de algún modo a atraer la atención sobre esta categoría, inicialmente, – al menos cuando surgió – descuidada. Debo también dar por sentado, por razones de espacio y de coherencia argumentativa, el estado del arte, el amplio debate crítico y la literatura producida en razón de ella^[4]. Me limito sin embargo a señalar – y tendré modo de dar razón a esta puntualización –

las tres principales acepciones que Gramsci usa en los *Quaderni* el atributo «subalterno», que también recurre de preferencia al plural^[5]:

(i) en primer lugar «el término es usado en relación a secciones de poblaciones divididas, políticamente (y en consecuencia también culturalmente) marginales, que Gramsci juzga en los márgenes de la historia»^[6]. De hecho en esta declinación los subalternos – aquí usa el plural – no constituyen un todo indiferenciado, sino más bien articulado en grados de subalternidad, esta indicación implica grupos de sujetos con diferentes capacidades de organización y emancipación;

(ii) Gramsci desarrolla sucesivamente el término refiriéndose específicamente al «proletariado industrial avanzado [...] y que entonces ha iniciado un proceso no solo de contra-hegemonía, sino incluso de desafío hegemónico» por la conquista de la hegemonía^[7];

[3] En cursiva van algunas palabras que podré tematizar en el curso de mi contribución y que juegan, respectivamente, con las expresiones de: Antonio Gramsci (*integral*, a partir de su discurso historiográfico en torno al hacer historia teniendo también en cuenta a las masas subalternas; *hacerse* en referencia al «hacerse Estado» de las clases subalternas; Gilles Deleuze y Félix Guattari (*devenir*, de la noción de «devenir-menor» formulada en su travesía por el trabajo literario de Franz Kafka); Françoise Héritier (*disolver la jerarquía*, que cita al título de su más destacado ensayo sobre la diferencia sexual); y Eugenio Barba (*conquistar la diferencia*, lema que titula una de sus últimas colecciones de escritos y que marca toda su actividad y pensamiento teatral).

[4] En referencia al principal organismo de difusión y estudio del pensamiento gramsciano que es la International Gramsci Society a través, entre otros, de la revista electrónica *International Gramsci Journal*.

[5] Por esta distinción primaria sigo los *sentieri* (caminos) gramscianos delineados por Guido Liguori (*Sentieri gramsciani*, Carocci, Roma 2006), me refiero a sus más específicas y recientes contribuciones: «Tre accezioni di 'subalterno' in Gramsci», *Critica Marxista*, n. 6, 2011, pp. 33-41; y «Subalterno e subalterni nei *Quaderni del carcere*», *International Gramsci Journal*, vol. 2, n. 1, 2016, pp. 89-125.

[6] Guido Liguori, «Tre accezioni di 'subalterno' in Gramsci», cit., p.40.

[7] *Ibid.*

(iii) al final el término, ahora subjetivado y en singular («el subalterno») «es usado en referencia a sujetos individuados, sea en relación a su colocación social o en relación de sus límites culturales»^[8], de modo que su emancipación se juega en la conquista en el nivel de un protagonista, responsable, o incluso dirigente. Como subraya Liguori, en este caso el término tiene una entonación típicamente cultural y se refiere a la incapacidad de los individuos de afrontar con conocimiento y capacidad de comprensión las concesiones del mundo, las culturas, las ideologías.

Después de este breve reconocimiento, quisiera intentar ampliar las mallas de la categoría gramsciana poniéndolas en paralelo a las sucesivas y también afortunadas fórmulas de *literatura menor* (minoritaria/minoría), promovida por dos intelectuales y militantes políticos, Gilles Deleuze y Félix Guattari, y de *teatro del margen* (marginalidad), según el teórico de la Antropología Teatral y líder del Odin Teatret, Eugenio Barba. Nos movemos en ambientes diferentes que van desde la filosofía política a la teoría literaria, a la antropología aplicada. Se reconocen todavía las afinidades, las conexiones, más o menos explícitas entre estos modelos (y mundos) conceptuales, que salen del restringido ámbito en el que ha sido formulados con benéficos efectos en nuestras cotidianas prácticas de investigación.

En el caso de la propuesta de Deleuze y Guattari hago referencia al célebre y multicitado ensayo *Kafka. Por una literatura menor*, publicado en 1975 por Editorial Era^[9]. La fórmula, explicada en el capítulo «¿Qué es una literatura menor?», se deriva de la misma propuesta kafkiana contenida en los *Diarios*. A partir del horizonte literario del escritor hebreo de Praga y de sus explícitas bromas al respecto, Deleuze y Guattari precisan que: «Una literatura menor no es la literatura de un idioma menor, sino la literatura que una minoría hace dentro de una lengua mayor^[10]», y en base a esta primera definición proceden a definir los caracteres esenciales:

(i) la desterritorialización, cual desertificación de la lengua, torsión del lenguaje que «deja de ser representativo para tender hacia sus extremos o sus límites»^[11];

(ii) el hecho individual se eleva a programa político: es cuestión de vida o de muerte;

(iii) el concatenamiento colectivo de enunciaciones. Cuando la ausencia de una tradición permite a cada enunciación emitir un carácter colectivo, es decir, de hacerse potencialmente revolucionaria. Los autores amplían luego el significado de «menor» – que «no calific[aría] ya a ciertas literaturas, sino las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida)»^[12] – para llegar a las conclusiones:

Sólo el menor es grande y revolucionario. Odien toda literatura de amos y maestros. Fascinación de Kafka por los criados y los empleados [...]. Pero lo que es todavía más interesante es la posibilidad de hacer un uso menor de su propia lengua, suponiendo que sea única, que sea una lengua mayor o que lo haya sido. Estar *en* su propia lengua como un extranjero [...]. ¡Cuántos estilos o géneros o movimientos literarios, incluso insignificantes, no tienen más que un sueño! llenar una función mayor del lenguaje, ofrecer sus servicios como lengua de Estado, lengua oficial [...]. Soñar, en sentido opuesto: saber crear un devenir-menor^[13].

La minoría realiza, por lo tanto, en la órbita de Deleuze y Guattari, el *sueño contrario*, describe un movimiento escalar opuesto respecto a las indicaciones de la *praxis* gramsciana – del *hacerse Estado* de los sujetos subalternos al *devenir-menor* del lenguaje – sin embargo, ambos son guiados por el mismo espíritu contra-hegemónico que puede hacer de la subalternidad/minoría una instancia política que anuncia modelos alternativos.

A lo largo de esta línea se inserta Eugenio Barba, hombre de teatro que en el transcurso de su larga vida artística y de su todavía actual actividad teatral con el Odin Teatret, ha hecho de la marginalidad un factor constitutivo y estatutario. Lo declara desde el título de una de sus recientes publicaciones: *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*^[14], cuando reconoce en el camino del teatro el camino fuera de la carretera de la disidencia, la no-pertenencia, la posibilidad de una evasión «de nuestra cultura de origen [...]». De las pequeñas tradiciones y seguridades que nosotros mismos habíamos fundado^[15]. El teatro, según el director, es un antídoto que

[8] *Ibid.*

[9] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, versión de Jorge Aguilar Mora, Editorial Era, México D. F., 1978 (la primera edición original en francés es de 1975). No deseo que se lea como un signo de pedantería, ni darlo por descontado, pero es oportuno contextualizar su salida en un momento histórico en el que la política no es una actividad debilitada – incluso cuando los movimientos de agitación están consumiendo los últimos fuegos de la protesta abierta casi diez años antes – y la militancia ideológica reverdece en los intereses académicos y los estudios humanísticos. Son los años de la afirmación del pensamiento deconstruccionista, pero también de la rehabilitación de la cultura y las tradiciones populares, que comenzó después de la guerra en los años cincuenta y que en Italia se dio a conocer a través de las figuras de Ernesto Martino (promotor del concepto de «folklore progresivo» a la «ciencia del folklore»), Alfonso M. Di Nola, pero sobretodo de Luigi Maria Lombardi Satriani (con el más destacado y militante, desde el título, ensayo *Il folklore come cultura di contestazione* de 1966), cuya crítica y análisis antropológico ha inspirado una línea de estudios teatrales en torno a las tradiciones y fiestas populares, sobre los géneros y los llamados teatros «menores» (ver más abajo para referencias más específicas).

[10] Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Kafka. Por una literatura menor*, cit., p. 28.

[11] *Ibid.*, p. 39

[12] *Ibid.*, p. 31.

[13] *Ibid.*, pp. 43-44.

[14] Eugenio Barba, *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*, Bulzoni, Roma, 2012. El lector también puede acudir a la traducción en castellano: *La conquista de la diferencia*, Editorial San Marcos: Lima, 2008.

[15] *Ibid.*, p. 19.

contrasta «nuestra tendencia al arraigo»^[16], pero, en consecuencia, también la centralidad, la posición dominante, el lugar del *poder*^[17]. Barba y el Odin Teatret prefieren la periferia – habitan, no sin razón, en la provincia danesa de Holstebro – y se definen como «teatro del margen»:

El teatro del margen – afirma Barba en ocasión del discurso de agradecimiento por el Premio Internacional Pirandello – no son los teatros marginales. Sino aquellos que intentan defender un margen, un vacío que se deja llenar de nostalgia y necesidades personales. Luchan para que las estéticas, las ideologías, las técnicas, las poéticas, las modas no los invadan. Quieren un ritual limpio, no usurpado por las doctrinas.

El margen puede ser escabroso, pero puede ser también una reserva de aire para quien se siente sofocado; una reserva donde pueden vivir valores amenazados y difíciles de compartir, pulsiones de revolución [...]^[18].

Como para Deleuze-Guattari, incluso en este modelo la acción política se convierte en una elección individual que rechaza las raíces, las grandes tradiciones, la lengua única, el sentido común, para crearse una inestabilidad y precariedad fuertes y, paradójicamente fundamentadas, fruto de una emancipación de las formas instituidas por el poder y el pensamiento dominante. Podríamos incluso verla como una suerte de “irreprochable” in-disciplina frente al Estado, simbolizada en Barba y en su colectivo en la figura de matriz romántica del *Wanderer*. El migrante, aquel que ha hecho del nomadismo una forma de vida y la ha vuelto su existencia (derivato del latino *ex-sistere*, literalmente «salir»), es también por esta razón un exiliado (que deriva de la misma raíz de existir), un extranjero. Donde quiera que se encuentre, él no pertenece a ningún lugar y por ello su *Dasein* (Heidegger), su modo de estar en el mundo será un *habitar*, que vive del *hic et nunc* y que niega la pertenencia territorial como indicador de identidad y propiedad individual^[19]. Parafraseando a Barba, que en más de una

[16] *Ibid.*

[17] [N. del T.] En italiano la autora propone la ruptura de la palabra *potere* (poder) en (*pote*)*re* (que alude a poder y rey).

[18] *Ibid.*, p. 166.

[19] Sobre las formas y condiciones del habitar, con toda su carga filosófica, que enlaza la cuestión de lo extranjero, de la identidad, del exilio, pero sobre todo hace referencia al actual escenario migratorio, cito el poderoso ensayo de Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2017, donde señalo en particular el capítulo 3 («Stranieri residenti», extranjeros residentes). En comparación con la literatura, cada vez más dolorosa, acerca de la historia de la migración, el aporte de Di Cesare no es solamente histórico, ni está incluido en la lista de peregrinaciones filosóficas sobre el tema. La investigadora promueve una visión diferenciada sobre el estado de las políticas migratorias, uniendo en sus bases la idea en sí (fundamentalista y *ancien régime*) de Estado: «Desde el margen externo, el migrante le recuerda al Estado su origen histórico, desacredita su pureza mítica. Por eso, reflexionar sobre la migración también significa repensar el Estado» (p. 11). Recientemente, he transferido parte de estas referencias y escenarios filosóficos al estudio de los fenómenos y prácticas teatrales actuales, por lo que hago referencia de mi texto «The in-hospitable language of art». En *Displace Altofest*, de Silvia Mei y Loretta Mesiti (ed.), La Valletta (M), s.e., 2018, pp. 140-145.

ocasión y en diferentes contextos ha expresado este concepto, «no podemos dejar de estar en este mundo, pero podemos dejar de pertenecerle»^[20].

Teatros en mineur

En un plano estrictamente poético-artístico, la minoría es una elección voluntaria – con claras y en ocasiones declaradas intenciones contestarias, por no decir abiertamente políticas – que opera sobre el plano de los lugares y de los modos de producción, del lenguaje, de la oficialidad y del reconocimiento público^[21].

¿Cuáles son entonces las consecuencias metodológicas y sus posibles aplicaciones al modelo historiográfico? Estas categorías tienen una importancia general, su función es inherente a los métodos de investigación. No es casual que el propio Gramsci sistematizara la noción de «subalterno» en algunas notas redactadas bajo el título «Criteri metodologici» (*Quaderno 3*).

Pensar y estudiar el teatro según estas categorías tiene efectos en varios niveles, partiendo de los relacionados a la selección de los objetos de estudio, antes incluso que a los procedimientos de análisis y crítica aplicados. Nuestras (me refiero a nuestra comunidad de estudiosos históricos y críticos) formas mentales y estructuras culturales están inevitablemente viciadas de estereotipos y lugares comunes que tienden a alimentarse unos a otros. Somos de cualquier modo rehenes de convenciones, etiquetas, categorías que usamos con falsa discreción y aproximación. Cada tanto nos adentramos en territorios ignorados marcando el paso del colonizador. La tentación taxonómica y el impulso de esquematizar, ordenando todo en una escala de valores o en una cuadrícula preestablecida, nos poseen. Es imposible mantener el terreno virgen.

Pensemos, por ejemplo, en la distinción corriente entre «teatros mayores» y «teatros menores». Se trata evidentemente de un desfase táctico que no responde, al menos en apariencia, a criterios de juicio y de cualidad, más allá de la jerarquía que el par conceptual mayor/menor comúnmente comprende. Es cierto que la distinción muestra las antiguas y arraigadas características de los sistemas de las artes hermanas y las suma al valor que en el tiempo se les ha reconocido a distintas áreas de la producción escénica. En el dossier, publicado en el último anal de *Teatro e Storia*, dedicado a los teatros en el fascismo, la curadora Mirella Schino compila una preciosa ficha titulada precisamente como *Teatro maggiore e teatro minore*

[20] Cfr. Eugenio Barba, *La conquista della differenza*, cit., pp. 19-24.

[21] He abordado este aspecto en el prisma de la proliferación de las formas breves en el teatro contemporáneo italiano, por lo que hago referencia a mi texto «Per una scena “minore”. Le radici contemporanee del teatro breve», en Silvia Mei (ed.), *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana*, Culture Teatrali, n. 24, 2015, pp. 145-159.

[22] Mirella Schino (ed.), «Dossier. Teatri nel fascismo. Sette storie utili», *Teatro e Storia*, n. 38, 2017. La ficha a la que me refiero se encuentra en las pp.122-131.

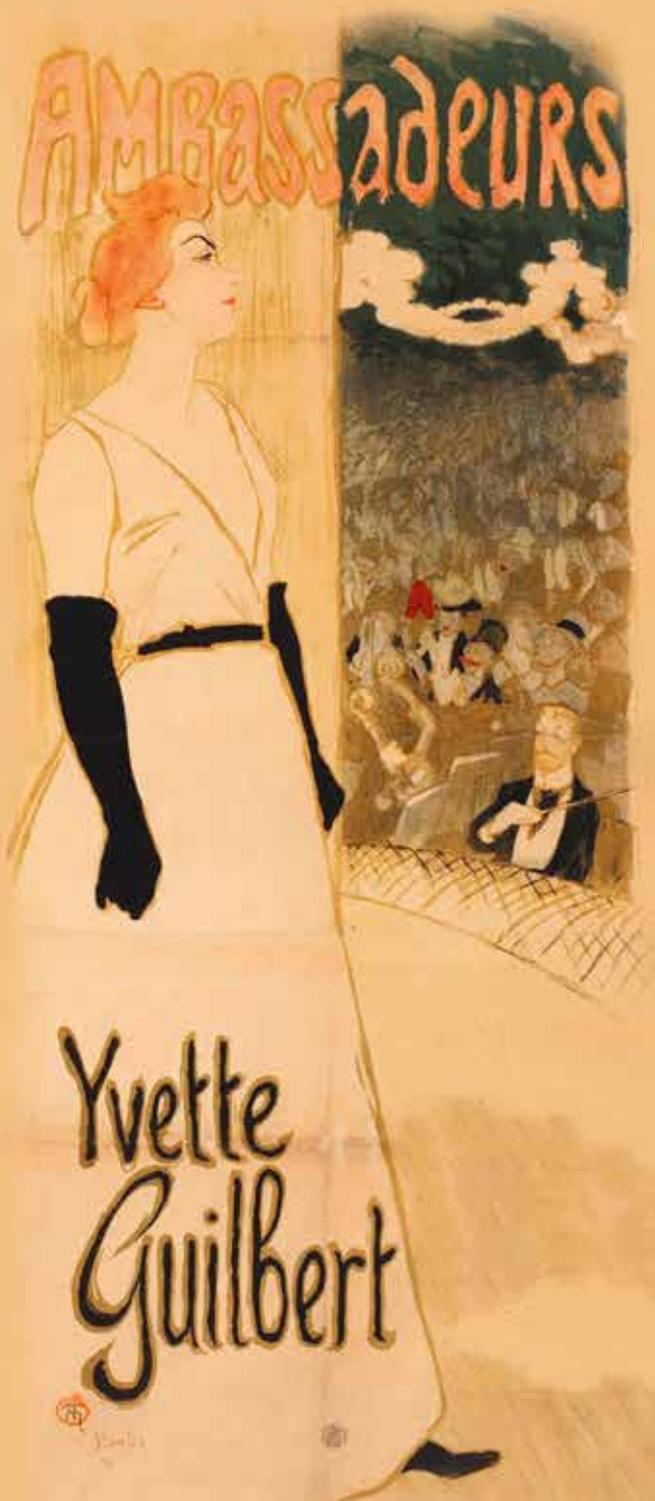
[22], donde enumera una serie de razonables observaciones y notas ricas de propuestas de desarrollo (el contexto histórico se restringe sin embargo a la Italia del ventenio fascista). Schino declara desde el inicio, y en varias ocasiones, que el llamado teatro mayor y teatro menor son definiciones que se deben entender «como si estuvieran entre comillas» y que hacen referencia a «mundos distintos: por técnica, lugares prácticos», a dos «culturas teatrales diferentes», a dos mundos que no están considerados en competencia, debido a que no hay comunicación entre ellos, o casi no la hay^[23]. Estas son observaciones que se basan en el rigor metodológico y la pericia historiográfica porque tienen en cuenta el «modo de pensar que comparten gran parte de los mismos artistas», y declaradamente excluyen la expresión de categoría de juicio en el uso que se hace de las mismas fórmulas.

En mi proceso de investigación sobre Yvette Guilbert, he llegado a preguntarme si tiene (metodológicamente) sentido prolongar este binarismo amparada en las comillas y, sobre todo, si conviene pensar en los términos de una *diferencia* (pese *al modo de pensar del periodo*) o si no es más oportuno, en el plano de los resultados historiográficos al menos, derrumbar definitivamente estas jerarquías. ¿De qué modo, me pregunto, es posible mantener la adherencia histórica a los hechos sin perpetuar una lógica binaria, incluso como táctica o convención? ¿Se puede en cambio subvertir una jerarquía de conveniencia – me refiero a la fórmula-manifiesto de Françoise Héritier^[24] – a partir de los usos lingüísticos y de los tradicionales métodos heurísticos?

Existe además un hecho que no es secundario ni meramente numérico. En el caso del mundo «menor» del teatro, por llamar de otro modo al teatro popular, donde escasean los estudios, y donde estos se limitan a aquellas personalidades por demás acreditadas y bien recibidas en el panteón de los «mayores», a quienes se les reconoce una dignidad artística y personalidad. Entre estas figuras encontramos a Petrolini, Viviani, Scarpetta, Totò, los De Filippo (de modo especial Eduardo, ça va sans dire) que son hoy dignos de pertenecer a la «gran historia» del teatro. La misma cosa sucede en el teatro dialectal o en lengua popular (pero estas distinciones están hoy, afortunadamente, venidas a menos), que en los años ochenta, gracias a una nueva dramaturgia y al uso alternativo de la lengua madre (en contra del italiano de la televisión como de la oleografía vernacular) ha sido

[23] Cfr. *ibid.*, p. 122, para todas las citas.

[24] Françoise Héritier, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Odile Jacob, Paris, 2002. El lector también puede acudir a la traducción en castellano: *Masculino/femenino II. Disolver la jerarquía*, FCE, Buenos Aires, 2007.



reconsiderada (pienso en la nueva dramaturgia napoletana de Enzo Moscato y Annibale Ruccello, o Franco Scaldati en Palermo, al teatro «romagnolo» (de Emilia-Romagna, una región italiana) de los Albe de Ravena para restringir el campo a algunos protagonistas de aquella década).

El indicador cuantitativo es importante; define la extensión del área, le restituye el peso, la desvincula, la convierte de alguna manera en *menos menor*. Las palabras cuentan. En los años sesenta, justo gracias al relanzamiento de la categoría gramsciana de subalternidad, florecen nuevos estudios sobre folklore, cultura y teatro popular, este último término se prefería frente al de «menor», en complicidad con una ideología dedicada a la emancipación del subalterno^[25]. Se trató de

[25] En Italia los términos «folklore» y «cultura popular» son intercambiables, aunque su halo semántico cubre áreas, sectores y objetos no homogéneos entre ellos. Diferente es la acepción y el rango de aplicación en el área de los *estudios* anglosajones, donde las categorías de *folk* y *popular* cubren ámbitos distintos. Discurso aparte es el del *pop* que, sea en Italia que en el extranjero, constituye un campo de estudios en sí mismo.

**¿De qué modo,
me pregunto,
es posible
mantener la
adherencia
histórica a los
hechos sin
perpetuar una
lógica binaria,
incluso como
táctica o
convención?**

un movimiento que no solo sirvió para relanzar campos de estudio descuidados, marginales, sino que además afinó una metodología general capaz de reconsiderar en una unidad, global y conectada (*integral*, para permanecer en el léxico gramsciano), experiencias desarticuladas. Al final, sirvió sobretudo para relanzar un terreno de estudios que hacía de su minoría un valor agregado, un punto de fuerza^[26].

La emancipación de la minoría es (incluso, sobretudo) un problema de espacio, de relevancia de intereses, de valorización de los objetos, de la búsqueda a través de instrumentos que puedan trasladar procedimientos y categorías capaces de releer las realidades «mayores». En cambio, la historia del teatro –probablemente no solo aquella– sufre de bipolarismo o se excede en doctrina y en ideología.

[26] En la nota 9 he anticipado parte del escenario a partir del cual comienza la rehabilitación de la cultura teatral popular, de la que Paolo Toschi es de cierta manera el fundador (*Le origini del teatro italiano*, Torino, Einaudi, 1955). Evitando una compilación que sería sumaria y en este punto dispersa, veamos las contribuciones de precursores como Vito Pandolfi y César Molinari (en particular la monografía, bajo su edición, *Sul teatro popolare italiano*, publicado en la trimestral *Biblioteca Teatrale*, n. 17, 1976), y, a partir de los años ochenta, de Stefano De Matteis, que ha compilado diversas voces sobre el teatro popular en la *Enciclopedia del teatro del Novecento* (Feltrinelli, Milano, 1980) donde se enfoca largamente a estudios dedicados al teatro dialectal, a las fiestas y a los ritos populares, a los géneros menores de la variedad y del café concert y a los protagonistas de este mundo *da quattro soldi* (de cuatro centavos), para recuperar el título de un ensayo de Pandolfi. Recientemente han sido publicados las actas de la jornada de estudios «Teatro e spettacolo tra l'Italia e l'Europa 1830-1940. Una strada a doppio binario», bajo el título *Il teatro dei generi minori. Dalla Francia all'Europa* (editado por Alvio Patierno, con prefacio de Jean-Claude Yon, Acireale-Roma, Bonanno, 2017). El centro de interés de los colaboradores gira en torno a la internacionalidad del teatro, a la viralidad de los formatos y a la circulación de artistas más allá de las fronteras nacionales, especialmente de los géneros más plásticos, más abiertos y porosos de la escena «no oficial». El atributo de «menor» parece prevalecer hoy sobre «popular», relanzando una nueva dialéctica de «mayor»: ya no referida a una acreditación extra-ordinaria del primer término, sino en la reconsideración de las relaciones materiales y la fuerza innovadora respecto a los eventos históricos comunes. En esta óptica, el «menor» no es una entidad histórica externa o paralela a la alta cultura, sino la expresión de formas nuevas y propulsoras, capaces de crear a su vez tradiciones, técnicas y memoria.

Yvette Guilbert intérprete de la leyenda bretona Dans le joli mois de mai, foto de Alice Boughton, 1916 aprox.



Cuando, por ejemplo, el ejercicio de la militancia de género contribuye a la rehabilitación de objetos de estudio descuidados (es el caso de mujeres artistas que operan en los sectores más vilipendiados y «menores» de la categoría), las razones dadas para su reconocimiento en las grandes narraciones históricas tiene todo el aire de un doloroso *mea culpa* a ratos paradójico. Digo paradójico porque, en mi modesta opinión, no hace más que cambiar de forma, vuelve positivas por no decir esenciales, las razones de su exclusión previa. Cito aquí el importante dossier *Teatro e gender. L'approccio biografico*, donde el renovado interés mostrado hacia ciertas *donne di palcoscenico* (mujeres del escenario) se debe en parte al hecho de que «[ellas] pese a todo, lograron subvertir el doble confinamiento de la mirada masculina y del género espectacular menor, transformándolo en la proposición de una mitopoyesis vencedora de la belleza femenina y aprovechando sus efectos de manera empresarial»^[27].

Más allá de las importantes y loables contribuciones que los *gender studies* han traído a la disciplina, tengo la impresión de que todavía no han sido superados – en general, entiendo – estériles determinismos y falsos sentidos comunes, subyacentes en nuestro modo ver y pensar los teatros y sus artistas a lo largo de la historia.

Ser/Devenir Yvette Guilbert

En 1902 Rilke ve por primera vez a Yvette Guilbert en Berlín. El espíritu de la canción francesa se manifiesta en el Überbrett'l del poeta Ernst von Wolzogen y este se convierte claramente en un evento, para retomar las palabras del mismo Rilke, que hace referencia a ello en el periódico *Bremer Tageblatt*: «Madame Yvette es un evento: para nosotros, así como lo ha sido para París, tantos años atrás»^[28]. La *chanteuse fin de siècle* (en el afortunado epíteto de Hugues Le Roux) está de hecho reingresando a la escena después de dos años de retiro por motivos de salud. Su mito estaba todavía vivo, pero Guilbert había cambiado y su arte quería marcar ahora un paso diferente, tomar distancia de los «enguantados» años de oro. La mirada de Rilke es la de un poeta y por ende comprende inmediatamente el valor y el distanciamiento entre la performance de Madame Guilbert y las otras exhibiciones en el Tivoli Theater: «Quien haya asistido a una de las últimas dos veladas en el Tivoli ha podido convencerse de que existen diferencias sustanciales, y no de grado, que separan los diversos números del programa del *Buntes Brett'l* que nos ofrece esta genial mujer»^[29]. La lengua francesa es en sí misma un elemento distintivo, debido a que en la visión rilkeana, el francés

exterioriza «las alturas y las profundidades de la vida interior» hasta llegar a contener la vida entera: «E Yvette – prosigue en su argumentación – canta en esta lengua. Este no es el secreto, sino la premisa de su arte»^[30]. De sus *chansons*, escritas por «poetas desconocidos y renegados o muertos en la más negra miseria», Guilbert encarna el doble espíritu que conjuga lo serio y lo gracioso, la ligereza y la profundidad:

[...] ella dice y canta estos versos con tal intensidad y originalidad que estos se vuelven fuertes, apasionados e irresistibles. Impone al oyente un concentrado de experiencia que logra transmitir con pocas y simples palabras, y el modo en el que ofrece los versos paraliza cualquier motivación de rechazo o alejamiento. Tiene el poder y la fuerza de convicción de los más grandes artistas y si hay algo que juega un rol en su fama, es la lengua, este instrumento incomparablemente completo que ella domina totalmente y en modo superior^[31].

El deseo final de Rilke es que la lengua y el verso alemán «creen desde su propio espíritu algo que corresponda al arte del Cabaret francés [...] y espera que como intérprete de esa futura canción alemana exista un genio del tipo de Yvette»^[32].

A semejantes palabras de aprecio podríamos yuxtaponer las vívidas descripciones de Edmond de Goncourt o del joven Marcel Proust, que la vieron en los albores de su carrera, o la de los críticos Arthur Symons, Carl Van Vechten, Jean Lorrain, que han dejado testimonios icónicos de su arte^[33].



Yvette Guilbert, 1890 approx.

[27] Annamaria Cecconi y Roberta Gandolfi (a cura di), «Teatro e 'Gender': l'approccio biografico. Dossier», *Teatro e Storia*, n. 28, 2007, pp. 329-406. La cita se encuentra en la p. 332 y se refiere a los contenidos de la intervención de Teresa Megale, «Tracce di biografie negate: soubrette e capocomiche fra Otto e Novecento».

[28] El artículo, con el título de «Das Überbrett'l-Gastspiel» (Una visita en el Überbrett'l), ha sido recabada en su traducción italiana en la colección de Rainer Maria Rilke, *Scritti sul teatro*, editado por Umberto Artioli y Cristina Grazioli, Costa & Nolan, Genova, 1995, pp. 149-153. La cita figura en la p. 149.

[29] *Ibid.*

[30] *Ibid.*, p. 150.

[31] *Ibid.*, p. 151.

[32] *Ibid.*

[33] Como una panorámica de los testimonios y de las intervenciones críticas en relación a su figura escénica y a sus performances, se puede ver mi texto «La ligne d'Yvette Guilbert. La *mise en silhouette* comme dispositif de vision et technique de distinction», *European Drama and Performance Studies*, n. 3, 2014/2, pp. 191-214.

Incondicional fue por ejemplo la estima y admiración del padre del psicoanálisis Sigmund Freud, «un ardent Guilbertian»^[34] (un guilbertiano apasionado), que mantuvo con la *chanteuse* una correspondencia regular desde la mitad de los años veinte hasta su muerte, en 1939. Guilbert se dirigía a él de maneras muy exclusivas, sin utilizar ningún título antes del nombre o usando expresiones como «mi querido gran amigo», «mi querido profesor». Eran frecuentes sus visitas a su confidente Freud, quien solía reservar en ocasión de sus conciertos anuales un lugar destacado en su casa-estudio de Berggasse 19: al lado de la biblioteca, en la parte izquierda, detrás de las colecciones de estatuas antiguas, religiosas y orientales, donde estaban solo tres retratos: el de su estimadísima secuz Marie Bonaparte, el de su ardiente corresponsal Lou Andreas-Salomé y el de Yvette Guilbert, firmado en el reverso con un «A un savant d'une artiste»^[35] (A un erudito de una artista).

La lista de celebridades y de sus cultos admiradores es compleja. Entre ellos, crecido en su mito por meras razones de registro, está el cineasta Sergej Ejzenštejn que le dedica a su «hada de guantes negros» dos buenos capítulos en sus memorias, escritas entre 1942 y 1943. Recordando su visita parisina a *Madame* en 1930, se dirige a ella en primera persona: «Me cuesta recordar el momento exacto en el que Usted, como un símbolo de París, ha entrado en los sueños de aquel joven de Riga bien educado, con los rizos y el collar de encaje à la Lord Fauntleroy. / Muy probablemente fue *mon papa* quien trajo su imagen de vuelta»^[36]. Inmediatamente, habla como de un querido fantasma de infancia, una visión romántica no necesariamente lírica («la ilusión azulina de la buena hada con las pequeñas perlas sobre su cuna»^[37]) sino más bien irónica, que es el lado más fascinante, sostiene Ejsenstejn, del romanticismo:

Una visión tal de hada irónica se cierne sobre mí desde la más tierna edad [...]. / ¿Cuál es el elemento de su aspecto que en primer lugar me ha encantado? / Los guantes negros, / o los cuentos de mi padre que escuchó y vio a la inmortal *diseuse* durante sus viajes a París, / o las letras de sus *chansons* que llegaron pronto a mis manos, / ¿o quizás los diseños de Lautrec? / Luego las memorias [...], / por último, la inaccesibilidad. / [...] La princesa de los sueños de guantes negros es inaprensible. / Pese a todo lo encontrado^[38].

^[34] Bettina Knapp y Myra Chipman, *That Was Yvette. The Biography of a Great Diseuse* [1964], Frederick Muller Limited, London, 1966, p. 263.

^[35] Véanse las tablas 35 y 36 del álbum fotográfico realizado por Edmund Engelmann, *Berggasse 19. Lo studio e la casa Sigmund Freud. Vienna 1938*, tr. it., Abscondita, Milano, 2010, pp. 114-115.

^[36] Cito de la edición italiana: Sergej Ejzenštejn, *Memorie. La mia arte nella vita*, editado por Ornella Calvarese, Venezia, Marsilio, 2003, p. 79. El capítulo se titula «Madame Guilbert» (pp. 78-80). (Véanse en castellano: Sergei Eisentein, *Yo. Memorias inmorales I-II, Siglo XXI, México, 1988/97*; Id., *Memorias inmorales (Autobiografía)*. Lima: Torres de Papel, 2014).

^[37] *Ibid.*, p. 182. El capítulo se titula «La signora dai guanti neri», pp. 182-186.

^[38] *Ibid.*, p. 183.

Y se encontraron, en París, en la casa de Madame Guilbert y Monsieur Schiller, su marido:

Mi visita, al no tratarse de una *matinée* de canto, es sin ninguna duda dramática. / Una peluca aleonada. / La nariz tubiforme. / El gesto demasiado amplio. / El paso exagerado. / Todo se funde con el sonido de una trompeta de declamación que excede las normas de la conversación. / El *après-midi* es todo un espectáculo^[39].

Guilbert se ofrece, literalmente, como intérprete de Caterina la Grande:

Ahora comprendo el espectáculo. / Madame muestra la mercadería abiertamente. / [...] Y, cortando el aire con la mano de manera autoritaria, nos muestra a la emperatriz que extrae con gesto decidido de la tropa de soldados de la guardia al más alto y al más bello. / El gesto exagerado es elocuente. / Te vio de frente la tropa^[40].

Estos extractos y ejemplos son solo muestras, la lista podría continuar. Sin embargo, hoy el nombre de Yvette Guilbert no resuena, su fama se ha desvanecido. Aunque en realidad todos nosotros la conocemos, la llevamos de cualquier manera en nuestros ojos gracias a la complicidad de Toulouse-Lautrec y sus litografías, la *chanteuse* se ha convertido en un ícono pop reproducida en diversos formatos y manufacturas como *souvenir* de París, de la vida nocturna de Montmartre y del pintor de Albi. Sin embargo, nadie sabe quien realmente es o fue, su notoriedad es conocida por pocos.

Yvette Guilbert (1865-1944) seguramente ha transcurrido innumerables temporadas como intérprete y autora, cantante y actriz, pedagoga y capocómica, estudiosa y «directora». Su vida artística ha sido poliédrica, variando entre diferentes géneros y campos artísticos como: el teatro *boulevardier*, la *chanson*, el cine (con Luis Mercanton, Marcel L'Herbier y, el más destacado, Friedrich W. Murnau), la literatura (dos novelas, dos autobiografías, un manual de interpretación de canto, colección de artículos y cartas), el folklore musical (del que fue pionera, recolectando cerca de 80.000 *chansons* del Medioevo hasta finales del siglo XIX), el renacimiento medieval (reconstituyó el misterio francés del siglo XV *Guilbour* y colaboró con medievalistas como Gustave Cohen y Jean Beck), su actividad de conferencista (sobre diversos temas, especialmente relacionados con la historia de la *chanson* o a la poesía francesa, sea en la radio que en *matinées* particulares), la pedagogía y la enseñanza teatral (abrió la Escuela de Teatro Yvette Guilbert de Nueva York en 1919 e intentó luego instalarla en Bruselas entre 1923 y 1924)^[41]. Tuvo numerosos estudiantes, secuaces e imitadores, todos ilustres desconocidos sin seguidores y con escasa fama.

^[39] *Ibid.*, pp. 184-185.

^[40] *Ibid.*, p. 185.

^[41] Para una biografía razonada, véase mi texto: «Tu sei l'arte e a te si può ben dire. L'incontro confronto tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert», *Biblioteca Teatrale*, nn. 121-122, enero-junio 2017, en particular las pp. 130-133.

«Madame Yvette es un evento: para nosotros, así como lo ha sido para París, tantos años atrás».

Salvo el reconocimiento honorífico de *Chevalier de la Légion d'Honneur*, que le confirió el Ministerio de Educación Nacional el 29 de octubre de 1932, todavía hoy es difícil reconocer su valor artístico real y su lugar exacto en la cultura teatral y musical del siglo XX. La Yvette que la prensa había titulado en su tiempo como *parisienne, française, nationale, européenne, internationale*, la embajadora, *par excellence*, de la canción francesa permanece todavía hoy confinada en la oleografía de lo pintoresco, del folklore, de lo local. Esto gracias, sobretudo, a una iconografía que la relegó a ser el trazo de su delineada silueta, Yvette Guilbert reingresa en el patrimonio nacional de Francia, sin todavía poder representar a la alta cultura. Icono *montmartroise* del libertinaje de la *fin de siècle* (se acuñó en esos tiempos el neologismo *guilbertinage*), le ha quedado, mesquinamente, colocada la letra escarlata de sus humildes orígenes de canzonetista y del *milieu* equívoco, por lo tanto atrayente, y comercial de los locales nocturnos y de sus «*folies*» (locuras). El éxito conquistado, la afición del público, la misión publicitaria hecha en Francia, la demostración de su integridad artística, con inversión de recursos privados y capacidades personales puestas al servicio del arte, no han logrado enmendar el vicio de origen que le ha significado el *caf' conc'*, y tampoco liberarla de un imaginario colectivo evidentemente reductivo. Los éxitos de Guilbert tuvieron como contraparte duras críticas y reprimendas moralistas, representando de cualquier modo al mismo tiempo la capital de la perversión y las locuras nocturnas, mientras sus canciones expresaban las inquietudes, los vicios y la transformación de una sociedad en tránsito hacia el novecientos. De este modo se puede comprender, entre otras, por ejemplo, las palabras del destacado pintor americano Edward Hopper, cuando años después de la realización del cuadro *Soir Bleu* (1914), como sujeto declaradamente parisino, se le preguntó si en la capital francesa había asistido a las exhibiciones de la cantante de cabaret Yvette Guilbert, definida por escritores como Zola como «la encarnación de la decadencia», Hopper respondió que solo había escuchado hablar de ella. Instado a proporcionar algunos detalles, respondió evasivamente: «Prefiero no decir las cosas que supe de ella»^[42].

La suerte quiso que la esposa de Hopper, Josephine Verstillle Nivison, que emprendió jovencísima la carrera de pintora mientras se probaba como actriz en los *littles theatres* neoyorquinos, frecuentara la escuela de la *chanteuse*, se inscribiera en los cursos nocturnos libres, y desarrollara una fuerte devoción por la Maestra. Nivison conoció luego a Hopper. La historia es conocida... menos conocida es la de Yvette Guilbert, a pesar de todo.

La historigrafía teatral francesa – fiel en esto a la norma de subestimar lo que sucede fuera del hexágono, incluso a los artistas franceses – terminó menospreciando la personalidad de Guilbert, reduciendo el desarrollo artístico de la vedette a su



Yvette Guilbert, finales de los años treinta con dedicatoria a Sigmund Freud: «De tout mon coeur au grand Freud!».

primera carrera parisina^[43]. Pero incluso en el ámbito angloamericano, con la única excepción, informada (e incluso datada) biografía de Bettina Knapp y Myra Chipman^[44] – trabajo por lo demás lleno de límites – la literatura científica sobre la *chanteuse* está todavía en los albores, contando con contribuciones aisladas en otros sectores disciplinarios (como los estudios literarios y de musicología)^[45].

[43] Debe verse, para valorar estas omisiones, el catálogo de las muestra *Yvette Guilbert. Diseuse fin de siècle*, editado por Noëlle Giret y Claudette Joannis, Biblioteca Nacional de Francia, París 1995. En mi mirada es un ocasión en parte desperdiciada debido a que refiere en la compilación a los aparatos documentales y bio-bibliográficos que resultan ser incompletos o parciales.

[44] Bettina Knapp y Myra Chipman, *That Was Yvette. The Biography of a Great Diseuse*, cit.

[45] Me refiero a las importantes contribuciones de la francesista Elizabet Emery, de las musicólogas Jacqueline Waerber y Annette Ziegenmeyer, y recientemente de Massimo Privitera, historicista de la música antigua y de la primera modernidad. En el ámbito de los estudios teatrológicos se puede ver mi ensayo, donde se publica buena parte de la tesis de doctorado, *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto, 2018.

[42] Gail Levin, *Edward Hopper. Biografía íntima*, tr. it., Johan & Levi Editore, Milano, 2009, p. 113.

La razón de la escasa atención a la globalidad de su historia está también ligada a la falta de arraigo de sus acciones en los años post *café-concert*. Como se suele decir, es un perro que se muerde la cola.

Según Knapp y Chipman, por ejemplo, las razones del fracaso de Guilbert en la fundación de su escuela en Nueva York son exactamente dos:

[...] one, an unfortunate timing; the other, herself. [...] It may well be, too, that there was something in Yvette's personal attitudes – her instinctive assumption of cultural superiority on the basis of her nationality, together with her lack of restraint in speech – that defecate her ends, even with the most tolerant. Yvette had never practised diplomacy^[46].

Observaciones que coinciden con las de Elizabeth Emery – francesista estadounidense que se ha ocupado precisamere de Guilbert en sus estudios sobre el medioevo – cuando enuncia sensatas consideraciones sobre la vacuidad de su obra y sobre la *naïveté* de sus estudiantes en relación a la audiencia de esa época:

Ironically, she knew her efforts were doomed from the start; she predicated failure as early as 1912, when she complained that the French public would not pay attention to the scholarship of «une femme comme moi» (a woman like me): her working class background, gender, and notoriety as a cabaret singer would always overshadow other accomplishments^[47].

Restituir entonces el peso histórico y la verdad historiográfica a la figura de Yvette Guilbert en la cultura teatral occidental no significa resarcirla a costa de tantas injustas sobrevaloraciones nacidas por el complejo de culpa. El riesgo de operar distorsiones científicas (mayormente intencionadas por exceso de ardor y con-fusión con el propio objeto de estudio), por miopía ideológica y militancia extremista, es frecuente en las historiografías que se ocupan de minorías: el ansia de colmar la presunta distancia con el modelo mayoritario puede generar excesos sin fundamento. Es evidente que la pertenencia de género y su proveniencia de un

mundo de arte «menor» ha sido determinante para su apreciación. Es verdad que su radio de acción no ha conocido reverberaciones de manera significativa; su (presunto) magisterio tuvo un corto plazo; su escuela no se convirtió un espacio de prácticas, conocimientos y saberes transmisibles. El novecientos teatral no cambiará su curso con esta adquisición historiográfica, pero podrá enriquecerse y rejuvenecer. Por ello ahora ser Guilbert es (en el plano del método) un *devenir*-Guilbert, pese a que su *diferencia* no es aún una conquista sino el costo de una jerarquía.

**...parisienne, française,
nationale, européenne,
internationale,
la embajadora,
par excellence,
de la canción francesa...**

En 1926, cerca a la fecha definitiva, Guilbert hace un llamado, o mejor dicho, manifiesta un anhelo: «Que Dieu m'aide à continuer ce que ce fut toute ma Vie. Une artiste utile à l'art»^[48] (Que Dios me ayude a continuar lo que he sido toda mi vida. Una artista útil al arte). Como si supiera que estaba escribiendo sobre el agua, con esta frase, de innegable efecto teatral, realiza un balance (¿positivo?) de su vida.

A nosotros nos queda ahora dar consistencia a aquel *después* que pone a prueba su utilidad y cuya comprensión puede ser acogida sobretodo en su *devenir*-Guilbert, es decir, a su existencia *en mineur* (en menor).

^[46] Bettina Knapp y Myra Chipman, *That Was Yvette. The Biography of a Great Disease*, cit., pp. 237-238. Traducción propuesta por la editora: [...] la primera, una desafortunada sincronización; la otra, ella misma. [...] Puede parecer demasiado, pero había algo en la actitud personal de Yvette – su instintiva asunción de superioridad cultural basada en su nacionalidad, sumada a su falta de moderación al momento de hablar – lo que hizo que al final fuera rechazada, incluso entre los más tolerantes. Yvette nunca practicó la diplomacia.

^[47] Elizabeth Emery, «“Resuscitating” Medieval Literature in New York and Paris: *La femme que Notre-Dame garda d'estre arse* at Yvette Guilbert's School of Theatre, 1919-24», *Cultural Performances in Medieval France. Essays in honor of Nancy Freeman Regalado*, D.S. Brewer, Cambridge, 2007, p. 273. Traducción propuesta por la editora: Irónicamente, ella sabía que sus esfuerzos estaban condenados desde el inicio; predijo el fracaso a principios de 1912, cuando se quejó de que el público francés no le prestaría atención a la educación de «une femme comme moi» (una mujer como yo): sus antecedentes de clase trabajadora, su género y notoriedad como cantante de cabaret siempre eclipsó sus otros logros.

^[48] Carta de Yvette Guilbert a Robert Brussel, con fecha 8 de enero de 1926, Fonds Yvette Guilbert, BNF, Musique, La-Guilbert Yvette-17.

- Attisani, A. (ed.) (1980).** *Enciclopedia del teatro del Novecento*. Milano: Feltrinelli.
- Barba, E. (2008).** *La conquista de la diferencia*. Lima: Editorial San Marcos.
--- (2012). *La conquista della differenza. Trentanove paesaggi teatrali*. Roma: Bulzoni.
- Cecconi, A. & Gandolfi, R. (eds.) (2007).** "Teatro e 'Gender': l'approccio biografico. Dossier", *Teatro e Storia*, 28.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (1978).** *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F: Editorial Era.
- Di Cesare, D. (2017).** *Stranieri residenti. Una filosofia della migrazione*. Torino: Bollati Boringhieri.
- Ejzenštejn, S. (2003).** *Memorie. La mia arte nella vita*. Venezia: Marsilio.
- Eisentein, S. (1988).** *Yo. Memorias inmorales I*. México: Siglo XXI.
--- (1997). *Yo. Memorias inmorales II*. México: Siglo XXI.
--- (2014). *Memorias inmorales (Autobiografía)*. Lima: Torres de Papel.
- Emery, E. (2007).** "Resuscitating" Medieval Literature in New York and Paris: *La femme que Notre-Dame garda d'estre arse* at Yvette Guilbert's School of Theatre, 1919-1924. En: *Cultural Performances in Medieval France. Essays in honor of Nancy Freeman Regalado*. Cambridge: D.S. Brewer, pp. 265-275.
- Engelman E. (2010).** *Berggasse 19. Lo studio e la casa Sigmund Freud. Vienna 1938*. Milano: Abscondita.
- Giret, N. & Joannis, C. (eds.) (1995).** *Yvette Guilbert. Disease fin de siècle*. Bibliothèque nationale de France, Paris.
- Héritier, F. (2002).** *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*. Paris: Odile Jacob.
--- (2007). *Masculino/femenino II. Disolver la jerarquía*. Buenos Aires: FCE.
- Knapp, B. & Chipman, M. (1966).** *That Was Yvette. The Biography of a Great Diseuse*. 2nd edition. London: Frederick Muller Limited.
- Levin, G. (2009).** *Edward Hopper. Biografía íntima*. Milano: Johan & Levi Editore.
- Liguori, G. (2006).** *Sentieri gramsciani*. Roma: Carocci.
--- (2011). «Tre accezioni di 'subalterno' in Gramsci», *Critica Marxista*, 6, pp. 33-41.
--- (2016). «Subalterno e subalterni nei Quaderni del carcere», *International Gramsci Journal*, 1(2), pp. 89-125.
- Mei, S. (2018).** *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia*. Spoleto: Editoria & Spettacolo.
--- (2014). «La ligne d'Yvette Guilbert. La mise en silhouette comme dispositif de vision et technique de distinction», *European Drama and Performance Studies*, 3(2), pp. 191-214.
--- (2015). «Per una scena 'minore'. Le radici contemporanee del teatro breve», *Culture Teatrali*, 24, pp. 145-159.
--- (2017). «Tu sei l'arte e a te si può ben dire. L'incontro confronto tra Eleonora Duse e Yvette Guilbert», *Biblioteca Teatrale*, 121-122, pp. 121-142.
--- (2018). *The in-hospitable language of art*. In: Mei, S. & Mesiti, L. (eds.). *Displace Altifest*. La Valletta (M), pp. 140-145.
- Molinari, C. (ed.) (1976).** «Sul teatro popolare italiano», *Biblioteca Teatrale*, 17.
- Patierno A. (ed.) (2017).** *Il teatro dei generi minori. Dalla Francia all'Europa*, Acireale-Roma: Bonanno.
- Rilke, R.M. (1995).** *Scritti sul teatro*. Genova: Costa & Nolan.
- Schino M. (ed.) (2017).** «Dossier. Teatri nel fascismo. Sette storie utili», *Teatro e Storia*, p. 38.
- Toschi P. (1955).** *Le origini del teatro italiano*. Torino: Einaudi. Ecae vel eiu, tem voluptatur?
Ovid magnam delesed ellorepe ratestr umquibu scipis ex etur? Quid earcid mo ea am reia aut lantiam, quid maximin re cus si



Ferdinand Bac, Yvette Guilbert - Scala, 1893.

Maud Robart, alumna-maestra. La colaboración con Grotowski^[1]

Dr. Marco De Marinis
Universidad de Boloña

Traducción: Mirella Quispe Ramos / UNMSM



Resumen:

Maud Robart, cantante haitiana, ha sido colaboradora de Jerzy Grotowski, aunque no de manera ininterrumpida, entre 1977 y 1993. Ha sido ella quien ha iniciado al gran director en el mundo del vudú y de los cantos vibratorios ligados a él, los mismos que constituirán el material primario de trabajo en el proyecto final de «El arte como vehículo». Por otra parte, Maud fue entrenada en la tradición técnica del Teatr Laboratorium y, en particular, en los ejercicios plásticos que constituyen su más alta expresión. Por estos motivos Maud Robart, única entre los «colaboradores esenciales» del maestro polaco, puede asumir el título de alumna-maestra.

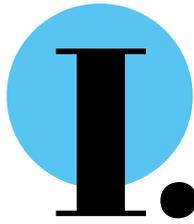
Palabras clave: Maud Robart, Grotowski, Teatr Laboratorium, cantos vibratorios.

Abstract:

Maud Robart, Haitian singer, has been a collaborator of Jerzy Grotowski's, though not uninterruptedly, from 1977 to 1993. It is her who initiated the great director in the world of voodoo and vibrational singing related to it, which would constitute the raw materials in the final project of «Art as Vehicle». On the other hand, Maud was trained in the technique of the Teatr Laboratorium and, particularly, in the plastic exercises which constitute its highest expression. For these reasons, Maud Robart, unique among the «essential collaborators», of the Polish teacher, may assume the title of student-teacher.

Keywords: Maud Robart, Grotowski, Teatr Laboratorium, vibrational singing.

^[1] Las citas que incluye el autor en italiano han sido traducidas al español en esta edición, salvo indicación contraria.



Para descubrir las cualidades vibratorias de un canto ritual de una tradición antigua hay que descubrir cuál es la diferencia entre la melodía y las cualidades vibratorias. En las sociedades donde la tradición oral ha desaparecido, esto es muy importante. En consecuencia, es importante para nosotros. En nuestro mundo, en nuestra cultura, conocemos por ejemplo la melodía como una sucesión de notas, una notación de notas. Esto es la melodía. No podemos descubrir las cualidades vibratorias de un canto si empezamos, por así decirlo, a improvisar, con ello no quiero decir que desafinemos sino que si cantamos cinco veces el mismo canto y cada vez parece diferente, significa que la melodía no está fijada. Se debe dominar totalmente la melodía para poder desarrollar el trabajo sobre las cualidades vibratorias. Pero, aunque debamos ser absolutamente precisos en la melodía para descubrir las cualidades vibratorias, la melodía no es la misma cosa que las cualidades vibratorias. [...] El canto de la tradición es como una persona. Cuando las personas empiezan a trabajar sobre un supuesto ritual, por una grosería de ideas y de asociaciones, comienzan a buscar un estado de posesión o un presunto trance, cuyo resultado es un caos y [sic] improvisaciones donde se hace cualquier cosa. Hay que olvidar todos estos exotismos. Solo hay que descubrir que el canto de la tradición, con los impulsos que están ligados a él, es «una persona» [...] Cuando se empiezan a captar las cualidades vibratorias, este encuentra su enraizamiento en los impulsos y las acciones. Y entonces, de repente, este canto empieza a cantarnos. Ese canto antiguo me canta; ya no sé si descubro el canto o si soy el canto mismo. [...] los cantos de la tradición (como los del linaje afrocaribeño) están enraizados en la organicidad. Es siempre el canto-cuerpo, no es nunca el canto disociado de los impulsos de la vida que atraviesan el cuerpo. En el canto de la tradición no se trata ya de la posición del cuerpo ni de manipular la respiración, sino los impulsos y las pequeñas acciones, ya que los impulsos que recorren el cuerpo son precisamente los que llevan al canto. (Richards, 2015, pp. 199-202)

Este fragmento largo pertenece a un escrito célebre de Grotowski, De la compañía teatral al arte como vehículo, que apareció por primera vez en 1993, como epílogo del libro de Thomas Richards, Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas, pero basado en la transcripción de dos conferencias, de octubre de 1989 y de mayo de 1990^[2]. Pese a que no hayan sido mencionadas y que falten (con una sola excepción) referencias explícitas a su específica área de proveniencia, en mi opinión, este texto es una de las introducciones más agudas y profundas del trabajo de Maud Robart sobre los cantos tradicionales haitianos y sobre las técnicas performativas asociadas a ellos.

Este texto fue publicado por primera vez en 1993, es decir, justo en el año en el que cesa definitivamente (a causa de un drástico recorte de financiamiento del Workcenter de Pontedera) la larga colaboración de Maud Robart con Grotowski. Una colaboración que se inició en 1977 y que siguió, aunque no de manera ininterrumpida, por otros quince años, durante los cuales Robart tuvo parte –siempre en roles y tareas significativas– en las tres fases que definieron la investigación postteatral de Grotowski desde la segunda mitad de los años setenta: el Teatro delle Fonti, el Damma Oggettivo y l'Arte come veicolo (inicialmente denominada Artes rituales)^[3].

[2] Cito aquella que el autor ha considerado la redacción definitiva de este texto (versión en inglés y francés de 1995) que ha sido ahora publicada en italiano, en el volumen *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, edición de Antonio Attisani y Mario Biagini, Roma, Bulzoni, 2007 (*Opere e sentieri*, II), pp. 89-113 (103-105, para la cita).

[3] En mi conocimiento, la reconstrucción más completa (aunque sintética) de la larga colaboración entre Maud Robart y Grotowski ha sido la que contiene la tesis de grado de Nicoletta Marchiori (que ha trabajado con Maud de 1994 a 1998): *Entre artes rituales y pedagogía del actor, el canto tradicional haitiano en la práctica de Maud Robart*, a.a. 1996/1997, Universidad de Bologna (Dams). Un extracto de esta tesis ha sido publicada, con el mismo título, en «Culture Teatrali», 2001, pp. 69-100 (cfr. en particular pp. 71-74, específicamente, sobre la colaboración con Grotowski). Pero se debe revisar también el número que

La larga duración de la relación no bastaría por sí sola para garantizar su importancia o, sobre todo –como trataré de sustentar en este texto– su esencialidad. Pero existen otros datos, por llamarlos de algún modo, cualitativos, que sostienen la hipótesis de que la colaboración Grotowski-Robart fue una de las más importantes de toda la vida profesional del maestro polaco, incluso al mismo nivel de otras seguramente más reconocidas, como la, celebradísima, con Ryszard Cieślak hasta aquella con Thomas Richards, el heredero designado.

A mi parecer no se remarca demasiado un hecho: el encuentro con Maud Robart, en el 77', al día siguiente de la proeza que la comunidad haitiana de Saint Soleil había realizado y que puso al límite al Festival de Nancy de aquel año. Para Grotowski ese momento no solamente representó el encuentro con una cantante de valor, una artista de gran calidad y rigor, sino que fue mucho más: constituyó un encuentro, real y concreto, con una tradición ritual de la que Maud y su comunidad eran portadores, es decir, la tradición ritual del vudú haitiano con toda la complejidad de elementos performativos que la conforman. Es gracias al encuentro con Saint Soleil, con Robart y Jean-Claude Garoute, llamado Tiga (el otro líder y cofundador de la singular comunidad artística), así como a los sucesivos viajes y días de permanencia en Haití (antes, como era habitual, solo, después con el equipo internacional constituido por el proyecto del Teatro delle Fonti), entre el 78' y el 79', que el vudú y los cantos vibratorios haitianos, las danzas rituales (entre ellas, en particular, el yanvalou) entran a ser parte, de manera importante y estable, de las referencias y de los instrumentos de trabajo (organa, yantra), es decir, de las fuentes de Grotowski hasta el final^[4].

la revista «Biblioteca Teatrale» le ha dedicado íntegramente al tema: *La ricerca di Maud Robart. L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato*, «Biblioteca Teatrale», 77, 2006, que contiene entre otros, intervenciones y entrevistas de la misma Robart.

[4] Si quisiera ser más preciso, Mau Robart e incluso Tiga, hasta la mitad de los años 80', tuvieron una doble función

En el plano teórico, desde inicios de los años 80' en adelante, el vudú haitiano y las técnicas performativas a ella ligadas (cantos, danzas, etc.) se vuelven uno de los referentes sobre los que Grotowski se detiene, mayormente, en sus conferencias y cursos, quizá incluso con el auxilio de la película de Maya Deren, *Divine Horsemen of Voodoo*. Basta ver la relevancia que se les da en el célebre curso que se realizó en la primavera de 1982, en la Universidad de Roma "La Sapienza" (esto según la publicación conocida hasta hoy, editada por Luisa Tinti)^[5] y que siguen teniendo, 10 años después, en el seminario realizado en Torino en febrero de 1992, del que es posible tener una transcripción «narrativa» de Gabriele Vacis (uno de los promotores de la iniciativa), publicada hace más de diez años^[6]. Por lo demás, casi todos los textos teóricos más importantes de los años ochenta y noventa, de *Theatre of sources* (1979-82)^[7] hasta *Tu es le fils de quelqu'un* (1986)^[8], al epílogo para el libro de Richards del que partimos, dejan huellas importantes, aunque no tan explícitas y difusas, de las tradiciones rituales y performativas haitianas descubiertas con y gracias a Maud Robart^[9].

en ese sentido: por un lado, como vengo diciendo, gracias a su altísima competencia práctica, iniciaron a Grotowski en las tradiciones rituales y performativas afrohaitianas, por otro lado, en un rol no menos importante, funcionaron como mediadores, informadores nativos, para decirlo en términos de la antropología cultural. Como cuenta Leszek Kolankiewicz en un estudio que constituye una verdadera mina de información e ideas preciosas, Grotowski ha tenido la oportunidad de hablar de «hombres extraordinarios» que encontró en sus días de permanencia en Haití, comenzando por un anciano (al parecer se trata de Eliezar Cadet, «gran personalidad en los ambientes vuduistas») que él paragona con el jasid de Lublin en *Gog e Magog* (novela de Martin Buber a la que era muy aficionado), al punto de decir una vez (refiriéndose al viaje realizado en el otoño de 1978): «Me topé con el judaísmo jasídico gracias a los negros de haití» (Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, en AA.VV., *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio*, edición de Janusz Degler y Grzegorz Ziolkowski, Pisa, Titivillus, 2005, pp. 260-261).

[5] Jerzy Grotowski, *Tecniche originarie dell'attore*, edición de Luisa Tinti, Universidad de Roma, Instituto del Teatro y el Espectáculo, 1982 (texto no revisado por el autor).

[6] Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Grotowski*, Milano, Rizzoli, Scuola Holden, 2002.

[7] Cfr. la versión considerada definitiva por el autor en *The Grotowski Sourcebook*, editada por Lisa Wolford y Richard Schechner, London-New York, Routledge, 1997, pp. 250-68 (trad. italiana de Carla Pollastrelli: *Teatro delle Fonti*, in J. G., Holiday y *Teatro delle Fonti*, editado por C. P., Firenze, La casa Usher, 2006, pp. 79-108).

[8] Cfr. la versión definitiva *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 292-303 (este texto fue publicado por primera vez en italiano, gracias a la transcripción hecha por Renata Molinari de una conferencia de julio de 1985 en el Gabinetto Viessesux de Florencia: *Tu sei il figlio di qualcuno*, «Linea d'Ombra», 17, 1986, pp. 21-30 [esta traducción, actualizada por Michela Scopelliti y Mario Biagini, en base a la versión inglesa autorizada, se encuentra ahora en *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*, cit., pp. 65-81]).

[9] No fueron la excepción ni siquiera las nueve lecciones realizadas en el *Collège* de Francia, para la cátedra de Antropología del Teatro, entre el 97 y 98' (el tema de los cursos: *La «línea orgánica» en el teatro y en el ritual*). La lección inaugural, por ejemplo, enfocada en la distinción entre técnicas orgánicas y artificiales, incluídas las proyecciones del ya citado film de Maya Deren y su cuidado análisis (cfr. *Zbigniew Osinski, Grotowski al Collège de France*, Primera lección, 24 de marzo de 1997, «Teatro e Storia», 22, 2000, pp. 46-7). Ver también los programas de los cursos del *Collège* de Francia de París (1997-1998), «Teatro e Storia», 20-21, 1998/99, pp. 435-41.

Pero es en el plano práctico que la importancia de esta referencia se manifiesta de manera indiscutible. Las matrices rituales y originarias del trabajo de Grotowski son muy numerosas y no siempre – es verdad – su importancia resulta directamente proporcional a su inmediata visibilidad. Es por ello la enorme importancia de contribuciones, aunque incompletas, como la de Richard Schechner, que apuntan a ser una primera revisión de las fuentes (intelectuales, espirituales, técnicas) de la *quête* grotowskiana^[10], al mismo fin contribuye Leszek Kolankiewicz, que ha intentado remediar algunos de los descuidos y omisiones en los que incurrió el valiente director y académico americano^[11]. Sin embargo, como ha notado sagazmente Kolankiewicz, con el propósito de dar el peso justo, por ejemplo, a la influencia del sufismo y del judaísmo jasídico en el trabajo del maestro polaco, está el hecho de que, por lo que sé, «[Grotowski] no ha usado jamás en su trabajo técnicas rituales del judaísmo jasídico ni mevleví. Para las danzas y los cantos ha acudido al ritual afrohaitiano. Sin embargo, sobre esto Schechner no menciona una sola palabra»^[12].

«[Grotowski] no ha usado jamás en su trabajo técnicas rituales del judaísmo jasídico ni mevleví...

Es probable que sin el encuentro con Haití, con el vudú y los cantos vibratorios afrocaribeños, toda la investigación de Grotowski del *Teatro delle Fonti* en adelante no sería la misma y seguramente tampoco lo sería *L'arte come veicolo*. Aferrarse a las probabilidades y los peros es bastante banal, lo reconozco, pero quizá se vuelva, al menos en parte, justificable en cuanto hacerlo me permita contribuir a reparar los errores o, al menos, las omisiones graves. Kolankiewicz es quizá muy duro con Schechner porque, si bien es verdad que su contribución personal evidencia algunas lagunas, comenzando por aquella de la que se viene hablando^[13]; por otra parte, la publicación editada por él junto a Lisa Woldford (desaparecida prematuramente el 2011), una vez descontado un cierto porcentaje, quizá inevitable, de «americanocentrismo», es muy

[10] Richard Schechner, *Exoduction: Shape-shifter, shaman, trickster, artist, adept, director, leader, Grotowski*, en *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 458-92.

[11] Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., pp. 191-285. [Sobre algunas de las fuentes intelectuales, teórico-prácticas, de la investigación grotowskiana, cfr. también «Culture Teatrali», 9, 2003, con contribuciones sobre yoga, hesicasmo, Castaneda e Reduta. Pero sobretodo se ven los aportes de Antonio Attisani, en particular de su ensayo *Un teatro apocrijo. Il potenziale dell'arte teatrale nel Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Milano, Medusa, 2006].

[12] Ivi, p. 257.

[13] Ver, sin embargo, cuando Schechner escribe en la introducción a la II parte de *The Grotowski Sourcebook*, dedicada a *Parateatro y Teatro delle Fonti*: «Durante el *Teatro delle Fonti*, Grotowski comienza la que sería un fructosísima y larga colaboración con Maud Robart []. Los cantos rituales haitianos constituyen un elemento de trabajo que ha permanecido, de modo importante, para Grotowski hasta el día de hoy» (ivi, p. 212).

cuidadoso en dar cuenta de las referencias fundamentales periodo por periodo; es más, informa puntualmente la importancia primaria, en cada sentido, de los cantos y de las danzas haitianas, y más ampliamente de las afrocaribeñas, desde fines de los años setenta en adelante. Se ve, por ejemplo, la contribución de Ronald Grimes sobre el *Teatro delle Fonti*^[14], los de la misma Wolford y de los Wayan Lendra sobre el *Objective Drama*^[15], incluso el de Wolford y de Zbigniew Osinski para *l'Arte come veicolo*^[16].

Por lo demás, más allá de la literatura existente sobre *l'Arte come veicolo*, basta haber tenido experiencia, mejor si repetida, del trabajo desarrollado en el Workcenter de Pontedera, haber asistido a (haber sido testigos de) *Action*, poseyendo al mismo tiempo incluso solo un vago conocimiento del vudú y de los cantos tradicionales haitianos, para comprender la importancia que ellos han desarrollado en los últimos quince o veinte años de las investigaciones de Grotowski. Un testigo, informado y atento como pocos otros, confirma: «En *Action* la danza voodoo yanvaloo [sic] desarrolla un rol fundamental»^[17]. Por su parte, el antropólogo del teatro Yves Lorelle, después de haber asistido a *Action* en Caen (Normandía) en la primavera del 2000, remarca aún más explícitamente como:

Uno de los momentos más bellos de *Action* fue la «marcha de la serpiente mítica»^[18] al ritmo de los cantos a Damballa Wedo, en las que es posible reconocer las huellas del trabajo iniciado por Maud Robart sobre los cantos haitianos^[19].

Por una serie de circunstancias desafortunadas he podido visitar el Workcenter de Pontedera solo el 95'. No conozco por ello la primera *Action*, denominada *Downstairs Action*, sino a través de la versión filmica de Mercedes Gregory (*Art as Vehicle*, 1989). Por otro lado, más o menos cerca del mismo periodo, he conocido por primera vez a Maud Robart y su trabajo sobre los cantos. Quizá a causa de la proximidad temporal de los dos encuentros, he tenido, desde el inicio, la impresión de una fuerte cercanía, incluso casi de una identidad de materiales y referencias.

[14] Ronald Grimes, *The Theatre of Sources*, en *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 269-278 (el artículo es de 1981).

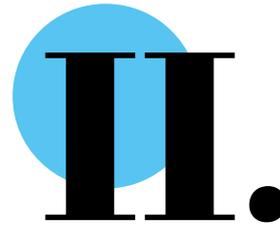
[15] Lisa Wolford, *Introduction e Subjective Reflections on Objective Work* (1991), en *The Grotowski Sourcebook*, cit., pp. 281-291, 326-347 («Tiga y Robart permanecieron en California durante el primer año del programa, enseñando *walk-dance yanvaloo*, así como un cierto número de cantos rituales haitianos, estos elementos se convirtieron en las primeras líneas de investigación que, luego de la partida de Robart y Tiga, fueron conducidas por otros practicantes» [p. 285]); I Wayan Lendra, *Bali and Grotowski: Some Parallels in the Training Process* (1991), ivi, pp. 310-325.

[16] Lisa Wolford, *Introduction e «Action»*, *The Unrepresentable Origin* (1996), en *The Grotowski sourcebook*, cit., pp. 365-373, 407-424; Zbigniew Osinski, *Grotowski Blazes the Trails: From Objective Drama to Art as Vehicle* (1991), ivi, pp. 383-398.

[17] Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., p. 258. Texto original: «En *Action* la danza voodoo yanvaloo [sic] svolge un ruolo fondamentale».

[18] Texto original: «marcia del serpente mitico».

[19] Yves Lorelle, *Le corps, les rites et la scène. Des origines au XXe siècle*, Paris, Les Editions de l'Amandier, 2003, p. 340. *Sulla presenza dello yanvaloo in Action*, cfr. también Lisa Wolford, «*Action*», *The Unrepresentable Origin*, cit., p. 498.



Pese a todo cuando se busca entrar más en los detalles de la colaboración Grotowski-Robart, comienzan los problemas. Se trata, sobre todo, de las dificultades con las que se encuentra quien haya intentado o intente investigar de manera profunda las relaciones que Grotowski ha entrelazado en el curso de su carrera con un restringido número de personas, llamémosles discípulos predilectos, «figuras claves» (Schechner)^[20] o «colaboradores esenciales» (el mismo Grotowski, a propósito de Thomas Richards)^[21].

No es una cuestión banal, como podría parecer a primera vista, persistir en la discusión de cuántos y cuáles fueron los *pocos elegidos*, debido a que, encontrándose frente a un rarísimo caso contemporáneo de tradición oral, se trata en realidad de individualizar uno a uno, periodo por periodo, las fases indispensables. Schechner menciona a Zbigniew Cynkutis y Ryszard Cieślak, en la década del sesenta; Jacek Zmysłowski, en los setenta y a Thomas Richards, desde la mitad de los ochenta en adelante^[22]. Eugenio Barba comparte sustancialmente lo dicho, pero sustituye a Cynkutis por él mismo hacia la primera mitad de los años sesenta: «De 1962 a 1964 el compañero privilegiado fui yo»^[23]. Kolankiewicz considera estas listas demasiado básicas y propone oportunas integraciones: Włodzimir Staniewski, luego Cieślak y antes de Zmysłowski. Además, durante y después de Zmysłowski (que muere muy joven de leucemia, el 4 de febrero de 1982), en los periodos del Parateatro y del *Teatro delle Sorgenti*, y finalmente Jairo Cuesta, por el *Teatro delle Sorgenti* y el *Dramma Oggettivo*^[24].

Naturalmente estamos frente a elecciones del todo compartibles y en cualquier medida obligadas. Sin embargo, la primera observación que trae consigo es que en estas listas no figura ninguna mujer y, sobre todo (en lo que a mí me interesa) no figura aquí Maud Robart; incluso cuando es el propio Schechner quien observa como Rena Mirecka y Maud Robart constituyen las únicas excepciones femeninas en una serie de colaboraciones importantes todas masculinas (para él se trata de una confirmación del judaísmo jasídico que impregnaría con mucha fuerza la mentalidad de Grotowski)^[25].

[20] Richard Schechner, *Exoduction*, cit., p. 466.

[21] Jerzy Grotowski, prefacio, en Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., p. 9.

[22] Richard Schechner, *Exoduction*, cit., p. 466.

[23] Eugenio Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia, Bologna, Il Mulino*, 1998, p. 27. Texto original: «Dal 1962 al 1964 il compagno privilegiato fui io».

[24] Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., p. 229. Él también se pregunta: «¿Y qué rol le habría confiado Schechner a Flaszen en esta historia de varias etapas?» (Ibid.).

[25] Richard Schechner, *Exoduction*, cit., p. 483. La investigación en curso (desde el 2001) de Virginie Magnat aún parece demostrar que se trata en gran parte de un lugar común, en realidad, muchas mujeres han sido colaboradoras fundamentales para Grotowski en los diferentes periodos y «aún juegan un rol esencial en la actual diáspora grotowskiana» (*Rencontres avec des femmes remarquables, «Le théâtre en Pologne/The Theatre in Poland»*, cit., p. 40).

Es obvio que no se trata de elaborar clasificaciones o establecer registros: esto, sí, sería de verdad fútil. Y pese a todo mi idea es que la colaboración con Maud Robart no solo no ha sido de una importancia inferior frente a otras, por intensidad y cualidad, sino que tiene además una peculiaridad inconfundible, que solo ella presenta: se trata de la colaboración con una «portadora de tradiciones», la cual ha sido además –en la relación– al mismo tiempo *alumna* y *maestra*. Maud ha sido formada en el teatro, específicamente en el método de las acciones físicas de Stanislavski y los ejercicios plásticos del Teatr Laboratorium, de Grotowski, por lo que ha sido *su alumna* (o *aprendiz*); pero, al mismo tiempo, ha iniciado a Grotowski en el conocimiento práctico de las tradiciones rituales del vudú y de las técnicas performativas a ella asociadas (cantos vibratorios, danzas, etc.), por lo que también ha sido *su maestra*.

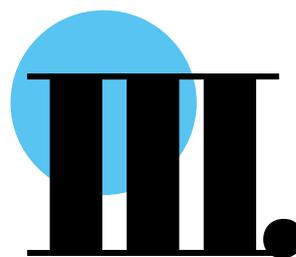
Como se sabe, Grotowski ha sido siempre lacónico, por no decir reticente, cuando se ha tratado de conocer los detalles individuales de sus colaboraciones más importantes. Después de todo, las mismas notables consideraciones aplicadas en *Per un teatro povero* sobre la relación director-actor aplican en su trabajo, donde no se mencionan nombres, incluso si para todos (al ver las fecha de las publicaciones originarias del texto en cuestión) haya siempre parecido natural la referencia a Cieślak, quien a partir del largo trabajo desarrollado junto a él (y muchas veces solo) para *Il principe costante*, entre el 63' y 65', se volvió el «colaborador esencial» en los años sesenta. Vicisitudes diversas, generalmente incluso dramáticas, como la traumática decisión, tomada por Grotowski en 1969, de dejar de crear nuevos espectáculos, o como el destino infausto que sufrieron muchos exponentes del Teatr Laboratorium (fallecidos a causa de males incurables, incidentes, suicidios) quizá pesaron posteriormente en la elección de la discreción o del silencio absoluto. Como observa Kolankiewicz, por ejemplo, este silencio no se rompió jamás respecto de Staniewski (quien salió intempestivamente del Teatr Laboratorium hacia finales del 75'), esto pese a las repetidas solicitudes para hablar en público del asunto^[26]. Sobre Cynkutis, Zmysłowski y Spychalsky tampoco encuentro nada relevante. Y, como se sabe, del mismo Cieślak, Grotowski comenzó a hablar amplia y repetidamente solo después de la muerte del actor, en agosto de 1990 a causa de un cáncer a los pulmones.

En realidad, la única verdadera *excepción* a esta rígida regla, exótica consigna del silencio, quizá no sin razón, fue su última colaboración: la de Thomas Richards. Se debe observar de manera particular el prólogo al primer libro de Richards, en el que Grotowski describe su relación, iniciada el 85', como una relación entre *teacher* y *doer*^[27] que adoptó la forma de una «transmisión», y sucesivamente se convirtió en una colaboración *teacher-teacher*^[28].

[26] Leszek Kolankiewicz, *Grotowski alla ricerca dell'essenza*, cit., pp. 229-30.

[27] Nota de la editora-traductora. Voz inglesa que refiere a alguien que se involucra activamente en algo, que no solo piensa o habla de ello.

[28] Jerzy Grotowski, Prefacio, en Thomas Richards, *Al lavoro con Grotowski sulle azioni fisiche*, cit., pp. 9-10.



Sobre los aspectos públicos, oficiales, de las largas colaboraciones Robert-Grotowski, los datos son ampliamente disponibles (la contribución de Nicoletta Marchiori, citada anteriormente, la resume con precisión. También en el número de «Biblioteca Teatrale», ya citado, se ve reportada en varias ocasiones). En cambio, lo que es muy difícil de indagar es el aspecto personal, privado, secreto de su colaboración, vale decir, lo que justamente constituye la esencia de la relación humana y profesional en un proceso de transmisión tradicional (de tradición oral). En este aspecto, como era previsible, las fuentes callan o son, de cualquier modo, evasivas. Además de la conocida discreción grotowskiana sobre sus relaciones de colaboración, sobre las que ya hemos hablado, creo que en estas reticencias haya jugado, seguramente, un rol fundamental la crisis del 93, con la consecuente traumática separación entre los dos.

La reticencia se inicia, naturalmente, justo cuando los dos comienzan a hablar a lo largo del tiempo sobre su colaboración.

Comencemos con Maud Robart. Por el modo en el que Maud ha hablado de Grotowski en todos estos años, la primera cosa que llama la atención es el cuidado con el que ha buscado evitar los clichés frecuentes en los testimonios de aquellos que han trabajado de manera cercana y más o menos larga con él y que, inevitablemente, hablan de un encuentro con un maestro que los ha marcado y cambiado profundamente y de manera irreversible, hasta hacer de ellos otras personas (este esquema se repite, con pocas variantes, en los relatos de Cieślak, Cynkutis, Cuesta, Abani Biswas y tantos otros, incluido Richards)^[29]. En realidad, es como si Maud no se hubiera sentido *nunca* como alumna, mucho menos como alumna o adepta, sino siempre, desde el inicio, como una colaboradora casi a la par, es decir, como alguien que ingresa en la relación llevando consigo una dote de su patrimonio personal de saberes y competencias, por lo que ingresa como una aprendiz-maestra. Podríamos decir, retomando la formulación propuesta anteriormente, que Maud ingresa a esta relación sin particulares subordinaciones psicológicas o idealizaciones acriticas.

En las conversaciones con Nicoletta Marchiori, que aparecieron en el N° 5 de «Culture Teatrale», frente a la pregunta: «¿Qué factores la han conducido a la pedagogía artística que caracteriza su modo de enseñanza actual», Robart responde mencionando cuatro que considera fundamentales: los primeros tres hacen referencia de un modo u otro al *milieu*^[30] cultural haitiano, el cuarto y último es «[su] encuentro con Jerzy Grotowski»:

[29] A propósito, cfr., de quien escribe, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, «Culture Teatrale», 5, 2001, pp. 9-10.

[30] Nota de la editora-traductora: se puede traducir como ambiente, en este caso ambiente cultural.

Más de diez años de *colaboración activa* con él me han aportado conocimientos prácticos sobre elementos del arte del actor y sus modos de aproximación para desarrollarlos. En las condiciones de investigación que ha sabido organizar se me ha revelado además el interés de una *aplicación práctica de los elementos técnicos del arte performativo tradicional*^[31].

En el número 77 de «Biblioteca Teatral» también se encuentra información muy útil al respecto. Si bien los *Elementos biográficos* diluyen un poco los límites, hablando genéricamente de:

{ La larga colaboración con Jerzy Grotowski en programas internacionales de estudio por la investigación y la educación continua en el campo de las artes performativas y de sus raíces rituales (p. 53). }

En compensación, las entrevistas con Lilia Ruocco (que ha trabajado con Maud entre 1995 y el 2000) y con Gzregorz Ziolkowski son mucho más interesantes. En la entrevista con Ruocco, que es del año 2000, Robart recuerda sobre todo que, cuando se encontró por primera vez con Grotowski, no sabía exactamente quién era por lo que eligió «colaborar con un hombre y no con un emblema»^[32]. Agrega después que, en su relación, han estado siempre presentes «las nociones de hombre, de ser interior y de limpieza de la acción» (las cuales, por otro lado, representan «la puesta en juego del arte»)^[33]. Luego cuando se llega a la pregunta, inevitable, sobre lo que dicha colaboración le pueda haber aportado «en relación a su pedagogía», la respuesta, que podría parecer y que, de cualquier modo, quizá sea siempre un tanto elusiva como se espera, merece en cada caso ser reportada en su totalidad.

Muchas cosas: elementos concretos y complementarios por la estructuración de mi pedagogía: Cuando comencé a trabajar activamente en el cuadro de investigaciones conducidas por Grotowski, sobre todo en el Workcenter –donde me quedé de manera continua por seis años– mi mirada sobre el teatro en occidente cambió. [...] Con Grotowski el objeto de la búsqueda teatral era el hombre en sí mismo a través del arte del actor. [...] Ha sido interesante y útil para mí poder confrontar las técnicas performativas tradicionales con sistemas de referencia modernos, como el método de Stanislavski y las técnicas de organicidad elaboradas por Grotowski^[34].

En la entrevista (del 2001) con Gzregorz Ziolkowski, luego de la enésima pregunta sobre el maestro polaco, pregunta que acepta de todos modos como «una fatalidad», sabe precisar:

{ En relación a Grotowski me siento conectada, pero, al mismo tiempo, me siento libre, y este «estar con». Se puede establecer en una relación cuando no se reacciona en modo automático, cuando se confirma la propia verdad^[35]. }

Frente a una solicitud precisa en ese sentido, niega luego que Grotowski haya constituido alguna vez para ella un «desafío».

No, no lo he percibido jamás de esta manera. Grotowski fue, por supuesto, una presencia importante en mi camino, pero no tenía nada que demostrarle. Desde muy joven he sido estimulada a buscar en mí misma «la fuerza que te impulsa a hacer el bien». [...] Grotowski me alentaba, yo lo respetaba, lo estimaba, lo admiraba, pero tenía *una relación interior de independencia con él* y por ello podíamos, juntos, mirar en la misma dirección, aquella otra luz^[36].

Sentirnos «relacionados» y, al mismo tiempo, libres en una «relación interior de independencia». Esta es otra extraordinaria manera de describir, en la medida de lo posible con palabras y conceptos racionales, una relación de colaboración profunda, de transmisión viva. Sin embargo, se habrá notado, por el modo en el que Maud habla de su larga «cooperación activa» con Grotowski, que se acentúa de manera preferente cuánto ella ha adquirido y recibido y muchos menos, casi nada, sobre cuánto ella ha *dado* o *pasado*. Es decir, a pesar de la fiereza y la ostentada independencia de la alumna-maestra, es la primera cara la que se ilumina mucho mejor, incluso en sus descripciones.

Una de las pocas excepciones de las que tengo conocimiento, y por ello la más importante, es la que forma parte de la conversación ya citada con Nicoletta Marchiori, aquella en la que se habla del *walk-dance* haitiano llamado *yanvalou*:

{ Cuando dejé Haití he sentido la necesidad de un ejercicio simple que condensase algunos elementos esenciales de las experiencias que había conocido en mi país. Inicialmente lo he practicado sola y siempre en silencio, como un ejercicio personal. Después lo introduje en el grupo que se me encargó cuando trabajaba en el Workcenter de Jerzy Grotowski. De esta manera he podido verificar que la práctica de este ejercicio, que había elaborado para mí, era transmisible^[37]. }

Este testimonio, avala de manera definitiva la hipótesis que hemos venido desarrollando líneas arriba sobre una presencia importante de las tradiciones rituales y performativas haitianas detrás y en *Action*, es decir, en *l'Arte come veicolo*^[38].

[31] Nicoletta Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore*, cit., pp. 77-8 (cursivas del autor). Texto original: «Più di dieci anni di cooperazione attiva con lui mi hanno apportato delle conoscenze pratiche sugli elementi dell'arte dell'attore e sui modi d'approccio per svilupparli. Nelle condizioni di ricerca che ha saputo organizzare, mi si è rivelato l'interesse di una applicazione pratica degli elementi tecnici dell'arte performativa tradizionale».

[32] Maud Robart, *Le radici di un percorso artistico. Intervista a cura di Lilia Ruocco*, p. 60.

[33] Ivi, p. 61.

[34] *Ibid.* (cursivas del autor).

[35] Maud Robart, «*Io lavoro per un altro sguardo*». Entrevista a cargo de Gzregorz Ziolkowski, p. 75.

[36] *Ibid.* (cursivas del autor).

[37] Nicoletta Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore*, cit., p. 89.

[38] Por otra parte, como hemos visto arriba, es el mismo Grotowski quien remarca que en *l'Arte come veicolo*, «la base son los antiguos cantos vibratorios».

Volvamos entonces a Grotowski. Según me consta, Grotowski ha hablado muy raramente de manera explícita de Maud Robart y de su larga colaboración con ella, del proyecto polaco sobre el *Teatro delle Fonti* hasta el Workcenter de Pontedera. Maud no ha sido nunca mencionada por él en los textos de *The Grotowski Sourcebook*, ni en *Tecniche originarie dell'attore*. Sin embargo, las frecuentes referencias a las tradiciones rituales haitianas (aunque no pueda afirmarlo con certeza debido a la gran parte inédita del célebre curso del 82'). Maud no ha sido citada de manera explícita – como ya lo he dicho – ni siquiera en el ensayo *Della compagnia teatrale all'arte come veicolo*, en el que todavía se habla con sabiduría de los cantos vibratorios tradicionales y se hace referencia a la organización del trabajo en el Workcenter en los inicios de los años 90' y de la división en dos grupos, uno de los cuales fue guiado, justamente, por Maud.

En el Workcenter uno de los ejes de trabajo está dedicado a la formación (en el sentido de educación permanente), en el ámbito de los cantos, del texto, de las acciones físicas (análogas a aquellas de Stanislavski), de los ejercicios «plásticos» y «físicos» para actores. El otro eje comprende lo que procede de *l'arte come veicolo*^[39].

En mi conocimiento, existen solo dos textos «de» Grotowski que violan la reserva y el anonimato impuestos, como en tantos otros casos, a su colaboración con Maud Robart: el primero es la ya citada transcripción «narrativa» del seminario turinés del 92', hecha por Gabriele Vacis, el segundo es la carta de presentación que él escribió para Maud al día siguiente de su exclusión del Workcenter. Partamos de esta última^[40]. Después de haber recordado el tiempo que comprende esta larga colaboración (1987-1993), sus aspectos públicos y las responsabilidades de Maud en el Workcenter, Grotowski agrega:

Durante este periodo [en el Workcenter] ella también estudió, bajo mi dirección, el método de las acciones físicas de Stanislavski y adquirió un conocimiento práctico en este campo. Con sus practicantes ha reconstruido de manera muy eficaz los ejercicios plásticos y físicos para actores, elaborados por el Teatr Laboratorium polaco.

Las estructuras performativas que Marie-Maud Robart digería y perfeccionaba en el marco del Workcenter estaban basadas en los cantos haitianos tradicionales. En este ámbito, y desde el inicio, sus capacidades prácticas eran ya muy elevadas, pero en el curso de los últimos años he observado sus competencias técnicas y prácticas crecer de manera notable. Su trabajo sobre las estructuras performativas ligadas a los cantos ancestrales y que empleaba, al mismo tiempo, los elementos de las acciones físicas, desarrollaba muy claramente la interpretación [*jeu*]^[41] y las capacidades de canto de los jóvenes actores que guiaba.

[39] Jerzy Grotowski, *Dalla compagnia teatrale all'arte come veicolo*, cit., p. 97.

[40] Nota del autor. «Traducción de la versión en francés, puesta gentilmente a disposición por Maud Robart, a quien agradezco».

[41] Juego.

Pero en la oficialidad del «género», se filtra alguna información interesante, que precisa y enriquece la sintética y anónima descripción de los dos ejes de la actividad en el Workcenter. Sustancialmente, el trabajo desarrollado por Grotowski y Maud, y después conducido por ella de manera autónoma con el grupo Upstairs, consistió de manera fundamental en la aplicación de las estructuras performativas, en las cuales las formas de los cantos haitianos tradicionales se fundían o eran elaboradas, con los instrumentos de las acciones físicas de tradición stanislavskiana y los ejercicios plásticos del Teatr Laboratorium.

Por una circunstancia que en este punto no podemos considerar afortunada, el único caso que es notable para nosotros como referencia explícita de parte de Grotowski a Maud Robart alude justamente a su iniciación en los ejercicios plásticos del Teatr Laboratorium. Se trata de la larga respuesta a una pregunta nada benévola sobre los ejercicios teatrales de los años sesenta, durante el curso a Turín de 1992. Leamos los fragmentos salientes del relato de Vacis.

En el trabajo que dirige en Pontedera, cuenta a modo de respuesta, que existen dos grupos. Uno es conducido por Thomas Richards, el otro por Marie-Maud Robart. En el grupo de Maud se trabaja sobre elementos del ritual, se estudian fragmentos de los antiguos rituales que puedan ser textos, palabras, pero también movimiento y sonidos, citaciones que son fragmentos estructurales de los rituales antiguos.

«Maud, escucha, en apariencia está todo como en la grabación, pero falta una cosa esencial, no te diré qué es, descúbrelo»

En el grupo de Thomas Richards se trabaja sobre los elementos del *performing art*: el canto, la danza, la palabra. Sin embargo, el primer grupo, que trabaja sobre materiales rituales, tiene una aproximación similar al de las *performing arts*; mientras el segundo, que usa materiales de la *performing art*, tiene una aproximación ritual.

Pero del trabajo en Pontedera hablará en los siguientes días, ahora nos cuenta cómo han utilizado los viejos ejercicios del Teatr Laboratorium con el grupo de Maud. Grotowski quería que la persona que se ocupara del ritual partiera de los ejercicios plásticos. Para lograr esto ha tenido que convertirse en discípulo de sí mismo. Porque es verdad que esos ejercicios han sido creados por él, pero también es verdad que han pasados treinta años desde entonces. Por suerte, cuando el trabajo tomó direcciones distintas, pensaron en registrar los ejercicios. Existe una grabación en la que se puede ver a todos en secuencia. En el momento en el que debíamos de iniciar el trabajo en Pontedera, Grotowski le pidió a Maud mirar la grabación, le pidió que la observara al menos unas cien veces. Un trabajo de arqueólogo: observar y continuar escavando, anotando todo aquello que pensaba que podría utilizar de aquellos ejercicios para reconstruir la realidad según los

documentos. [...] De este modo Grotowski le pidió a Maud que estudiara la vieja grabación para reconstruir los ejercicios. El trabajo, realizado en la planta superior de la casona de Pontedera, comenzaba cada mañana con la grabación. La volvíamos a observar, anotábamos los detalles y luego por algunas horas probábamos los ejercicios. Después de algunos meses Grotowski volvió para ver lo que había sucedido. Los ejercicios se realizaban perfectamente. Maud y la persona con la que trabajaba habían logrado reproducirlos exactamente. En apariencia eran la misma cosa, solo que estaban muertos. No es que hubieran llegado al punto en el que los ejercicios se hubieran vuelto fáciles, no, habían superado ese umbral, el ejercicio estaba bien ejecutado, solo que donde deberían de aparecer las asociaciones, aparecía más bien el «frenesi», como unas ganas del vacío que volvía inútil la precisión de la ejecución. ¿Qué hacer? Si él les hubiera dicho que había visto un cadáver los habría desilusionado inútilmente, si les hubiera explicado como enganchar el flujo de las asociaciones de la memoria los habría confundido e influenciado en exceso. Entonces dijo: «Maud, escucha, en apariencia está todo como en la grabación, pero falta una cosa esencial, no te diré qué es, descúbrela». Después de tres días ella ya lo sabía. Maud es una persona notable y Grotowski sabía que lo comprendería. Maud trabajaba con el que se convertiría en el instructor de los ejercicios plásticos, exactamente como Grotowski había trabajado junto a Rena Mirecka para fundarlos. Ahora estos ejercicios existen y están vivos^[42].

IV.

Sin embargo, el resultado de la colaboración Robart-Grotowski no es una historia con un final feliz, como el hábil montaje narrativo de Vacis podría dejar presumir. Por muchas razones, no existe el final feliz, al igual que en tantas otras de las «colaboraciones esenciales» de las que está marcada la carrera del maestro polaco. Algo fue mal y esto sumado al recorte del financiamiento en el 93' condujo a la traumática decisión que ya he mencionado. Sin embargo, mi hipótesis es que el proceso de alejamiento de Maud Robart del Workcenter se inició mucho antes, en un periodo próximo al 89', llegó a esta afirmación gracias a toda una serie de indicios que la falta de espacio me obliga a exponer en otro escrito. Maud y su trabajo en Pontedera, así como su grupo Upstairs, comienzan luego a ingresar a una zona de sombra. Por lo que la crisis económica de algunos años después llegará solo a establecer una situación sustancialmente ya definida y reafirmar una decisión ya tomada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

- Attisani A. y Biagini M. (editores) (2007).** *Jerzy Grotowski. Testi 1968-1998*. Roma: Bulzoni.
- Barba, E. (1998).** *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia*. Bologna. Il Mulino.
- Cherel, I (productor) y Deren, M., Ito, T e Ito, Ch. (directores). (1985).** *Divine Horsemen of Voodoo* [cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Boston University.
- Kolankiewicz, L. (2005).** *Grotowski alla ricerca dell'essenza*. En Degler, J. y Ziolkowski, G. (Eds.), *Essere un uomo totale. Autori polacchi su Grotowski. L'ultimo decennio* (pp. 260-261). Pisa: Titivillus.
- Lorelle, Y. (2003).** *Le corps, les rites et la scène. Des origines au XXe siècle*. Paris: Les Editions de l'Amandier.
- Marinis, M. (2001).** *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale. Culture Teatrali* N° 5. Bologna: Universidad de Bolonia.
- Marchiori, N. (2001).** *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore. Culture Teatrali* N° 5. Bologna: Universidad de Bolonia.
- Richards, T. (2015).** *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas: con un prefacio y el ensayo "De la compañía teatral al arte como vehículo" de Jerzy Grotowski*. España: Alba Editorial.
- Tinti, L. (2006).** *La ricerca di Maud Robart. L'orizzonte arcaico e atemporale del canto integrato. Biblioteca Teatrale* N° 77. Roma: Bulzoni Editore.
- Tinti, L. (Ed.). (1982).** *Jerzy Grotowski, Tecniche originarie dell'attore*. Roma: Universidad de Roma, Instituto del Teatro y el Espectáculo.
- Vacis, G. (2002).** *Awareness. Dieci giorni con Grotowski*. Milano: Rizzoli (Scuola Holden).
- Wolford L. y Schechner R (Eds.). (1997).** *The Grotowski Sourcebook*. London-New York: Routledge.

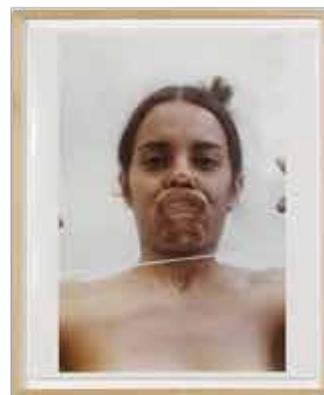
[42] Gabriele Vacis, *AwarenessOs*, cit., pp. 84-86.

Consideraciones sobre la fractura del régimen escópico moderno-patriarcal en la obra de Ana Mendieta^[1]

Mauricio Barría Jara

Universidad de Chile
mbarriajara@hotmail.com

^[1] El presente artículo es parte de la publicación *Mujeres artistas en Latinoamérica* editado por Paulina Faba que saldrá prontamente en Editorial Ocho libros.



Resumen:

La cultura occidental puede definirse como oclocentrista, lo claro es que este régimen visual ha sido construido desde una matriz patriarcal. Bajo este sesgo, una importante parte del arte realizado por mujeres en los 70 buscó de-construir las operaciones de objetualización del cuerpo femenino, poniendo en escena los mismos mecanismos logrando develar con ello la performance de su propio ejercicio. La objetualización supone, desde mi punto de vista, por sobre todo un sometimiento de la percepción a una lógica que implica la supresión de la dimensión temporal, tanto de la imagen, como la del cuerpo del observador mismo. Propongo que es posible pensar la obra de Ana Mendieta desde este lugar, pues tanto su trabajo fotográfico, fílmico y performático desatan el tiempo en la mirada, haciendo regresar la experiencia de la duración en el ojo del observador, lo que Deleuze denominó imagen-tiempo.

Palabras claves: Ana Mendieta, tiempo, performance, feminismo

Abstract:

If it is true that western culture can be defined as an oclocentric, then this visual regime has been constructed from a patriarchal matrix. Under this idea, an important part of the women art made in the 70s sought to de-construct the operations of objectification of the female body, staging the same mechanisms and thus unveiling the performance of their own exercise. The objectualization supposes, from my point of view, above all a subjection of the perception to a logic that implies the suppression of the temporal dimension, as much of the image, as of the body of the observer himself. I propose that it is possible to think about the work of Ana Mendieta from this place, since both her photographic, filmic and performative work unleash time in the gaze, returning the experience of duration in the eye of the observer, what Deleuze called time-image.

Keywords: Ana Mendieta, time, performance, feminism



Lo que leerán a continuación es parte de una investigación que me encuentro actualmente desarrollando sobre formas de percepción y aceleración del tiempo, y que toma como corpus de análisis el trabajo de tres artistas de performance: Ana Mendieta, Regina José Galindo y Janet Toro. En esta oportunidad desearía profundizar en un aspecto puntual del trabajo de Ana Mendieta, asumiendo que muchos lectores conocen la magnitud de su obra. Un examen más amplio, quedará, por ahora, pendiente.

Como sabemos, Mendieta fue una artista nacida en Cuba en 1948, y que a raíz de la Revolución Cubana deja su país a los 12 años, en la recordada operación «Peter Pan» que llevó hijos de activistas anti-revolucionarios a EEUU a vivir con familias de adopción. Sin embargo, como ella misma afirmó en más de una ocasión, esta experiencia no solo le significó sentir dolor por tener que separarse de sus padres y abuela (a la que nunca más volvió a ver). Significó también experimentar una condición de exilio doble: ser latina en una sociedad de supremacía blanca y mujer en una sociedad patriarcal. Sabemos, además, que Mendieta murió en 1985, en una situación no del todo aclarada respecto de si fue un suicidio, un accidente o un femicidio. Lo que está claro es que su muerte, paradójicamente, contribuyó a hacer visible y reconocida su obra en la escena norteamericana. Por lo mismo, ha sido habitual que los análisis teóricos de la obra de Mendieta partan por asignarle a esta condición biográfica un estatus central, que confina su trabajo en torno a dos ejes temáticos fundamentales: el de la diferencia de género y, sobre todo, el de la identidad cultural. En efecto, es este último aspecto el que ha contribuido a encerrar su trabajo en una lectura etnográfica argumentando que alude a elementos rituales de la santería cubana, en el que el sacrificio sería uno de sus ejes narrativos. No puedo en este momento desarrollar el argumento de en qué sentido este sesgo analítico ha tendido a diluir la fuerza política de su trabajo, que la misma Mendieta reclamaba para él. Por lo pronto, los remito al lúcido texto de María Ruido publicado en 2002, que pienso lo sintetiza muy bien. Mi preocupación en esta oportunidad será más restringida y enfocada a un aspecto centralmente estético de su trabajo.

Mirada masculina y régimen escópico patriarcal

Sin ánimo de simplificar, se podría afirmar que la obra de Mendieta trabaja fundamentalmente sobre

estrategias o técnicas de autopresentación, autorretrato o auto-representación en las que su cuerpo es el material fundamental.

Estas estrategias de autopresentación del cuerpo fueron comunes a un importante conjunto de mujeres artistas en la década de los 70: es el caso de Hanna Wilke, de Carolee Schneeman o de Nancy Sherman^[2], por nombrar algunas de las más reconocidas. Su discurso estaba fuertemente marcado por una impronta feminista, que buscaba discutir la forma en que se había sometido el cuerpo de la mujer a una función de objeto del deseo bajo el poder de la mirada patriarcal, tal como lo describe Laura Mulvey en un ya clásico texto:

En un mundo ordenado por la desigualdad sexual, el placer de mirar se encuentra dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con ella. En su tradicional papel exhibicionista las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un fuerte impacto visual y erótico por lo que puede decirse que connotan una «ser-mirada-idad» (to-be-looked-at-ness). La mujer exhibida como objeto sexual es el leit-motif del espectáculo erótico: de las pin-ups al strip-tease, de Ziegfeld a Busby Berkeley, la mujer sostiene la mirada, representa y significa el deseo masculino. (p. 9)

La elocuente descripción de Mulvey coincide con el proceso experimentado por la mirada durante la modernidad y encuentra en la técnica perspectivista uno de sus fundamentos. La lógica perspectivista propició un modo de racionalización de la mirada, por medio de remarcar la distancia del observador y la reducción de lo visible a un procedimiento geométrico de reproducción. A través de ello, el artista suponía estar reproduciendo tal cual era la realidad, por lo que la técnica introyectada en el observador se convertía en la condición de posibilidad de la percepción suponiéndose natural. Un ejemplo de esta maquinaria naturalizada lo constituye el instrumento de la cuadrícula mencionada por Leon Battista Alberti en su conocido tratado «Della Pittura» de 1435.

[2] Sobre este punto puede verse, Pollok (1988), Jones (1998), Lippard (1976), Owens (1998).

Alberto Durero 1525: «Peón haciendo dibujo en perspectiva de una mujer»



En este grabado de Alberto Durero se puede comprender muy bien el funcionamiento de la cuadrícula. Apreciamos cómo el cuerpo de la modelo es llevado al lienzo fragmentado en pequeños cuadros inorgánicos, unidos por la inercia de un trazo. El punto de vista del observador se torna objetivo pero, al mismo tiempo, soberano. En efecto, la perspectiva convirtió el ojo del espectador en el centro del mundo visible, en un sentido fuertemente productivo. La mirada normalizaba lo observado, estructuraba este mundo, transformándolo en un sistema de reglas abstractas y generales que homogenizaban la percepción. El punto de vista soberano se eleva, así, sobre el flujo del tiempo y se vuelve fijo e inmóvil (Jay, pp. 47-49). En otras palabras, la perspectiva puede entenderse como un instrumento de control de la percepción que determina el carácter ostensible de lo real como algo preferentemente existente para una mirada que normaliza^[3].

En este sentido, la reducción a objeto que operó el paradigma óculocentrista moderno sobre la naturaleza, es concordante con el modo en el que la cultura patriarcal ha concebido el lugar del cuerpo de la mujer como objeto-para-ser-contemplado^[4]. El dominio patriarcal se ejerce por medio de la mirada, la que manteniendo la distancia logra cosificar y, de este modo, controlar el cuerpo femenino. La identidad de la mujer queda así definida por su capacidad de exhibible y su cuerpo como lo que deviene pura superficie de *aparecencia*^[5]. El lugar del hombre es el del contemplador, esto es, el dueño de la percepción y, por ende, del objeto de la misma, pues ambos coinciden en el punto de vista monocular de la perspectiva. Es por esta misma razón, como lo han planteado varias teóricas, particularmente Amelia Jones a propósito de la emergencia del Body-Art (1998), que mucho arte feminista, especialmente en los 70, se propuso trabajar con las mismas armas del poder y con los mismos dispositivos de la dominación. Esto con el fin de deconstruirlos de diversas maneras, ya sea por medio de exacerbar la corporalidad íntima, haciendo aparecer con ello la otredad que significaría el cuerpo femenino para una cultura patriarcal (Carollee Schneeman), o por medio de la parodia al cuerpo del deseo masculino (Hanna Wilke)^[6], o en alusión a un cuerpo irreductible culturalmente, asimilado al flujo de la naturaleza, como sucede en algunas obras de Mendieta.

^[3] A este éxtasis de la mediación técnica, Deotte (2013) lo denominó aparato, es por ello que para el pensador francés la perspectiva constituye uno de los aparatos característicos de la modernidad.

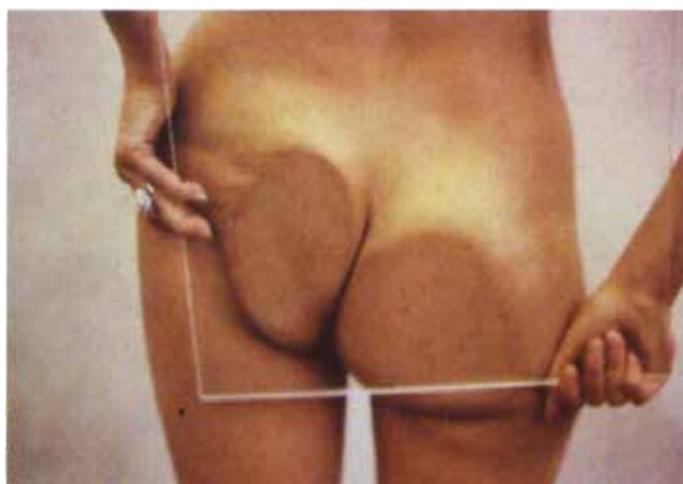
^[4] Véase nota 1 de este artículo.

^[5] En su famoso escrito *Modos de ver* (2016), John Berger describe una situación similar de la siguiente manera: «Todo lo anterior puede resumirse diciendo: los hombres actúan y las mujeres aparecen, los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas. Esto determina no sólo la mayoría de las relaciones entre hombre y mujeres sino también la relación de las mujeres consigo mismas. El supervisor que lleva la mujer dentro de sí es masculino: la supervisada es femenina. De este modo se convierte a sí misma en un objeto, y particularmente en un objeto visual, en una visión. / Hay una clase de pintura europea al óleo cuyo tema principal y siempre recurrente son las mujeres. Esta clase es el desnudo» (p. 35).

^[6] Ejemplar es el trabajo Hannah Wilke, que convierte su cuerpo en el eje de su obra. En ella Wilke cuestiona, desde la ironía y desde su cuerpo desnudo, el rol social de la mujer y los estereotipos de la belleza y la feminidad («S.O.S. Starification Object Series»), el fanatismo feminista radical («Marxism and Art»), la depreciación del trabajo artístico femenino frente al masculino («So Help Me Hannah»), y el papel de la mujer en la representación artística como objeto pasivo («I Object»).

Suspensiones del orden I: el desajuste del encuadre

Ahora bien, sostengo que la obra de Mendieta no trabaja solamente en la deconstrucción conceptual de este óculocentrismo patriarcal, para develar su operación, sino que elabora una suspensión de su poder. Se trata de una suspensión de eso que Derrida denominó «fuerza de ley», que traducimos, en este caso, como la violencia que funda el principio normativo de la imagen patriarcal, su orden jurídico perceptual. Esta violencia consiste en la constricción de lo real al recorte geométrico de un encuadre, el que ya se suponía en la operación de la cuadrícula, pero



se consume en el bastidor pictórico, que sin duda posibilitó el desarrollo de la perspectiva^[7]. A través del encuadre la mirada somete y apropia el mundo, en este caso el cuerpo femenino, pues permite fijar una identidad para garantizar su reproducción. En uno de sus primeros trabajos *Glass on Body* (1972), una serie fotográfica que registra una secuencia de acciones que ejecuta Mendieta en las que va sobreponiendo un rectángulo de vidrio a su rostro y cuerpo, la operación del encuadre se devela potentemente.

^[7] Sobre esta noción de encuadre vinculada a la idea del *tableaux* en Diderot véase Barthes (1985), Fried (2000) y Barria (2014)



El encuadre que va produciendo el rectángulo por una parte distribuye y administra la relación de lo visible y lo invisible, autorizando aquello que debe ser objeto de la mirada y velando lo que no debe serlo y, por otra parte, fragmenta el cuerpo en partes, haciéndolo aparecer como las presas o cortes de un animal para el matadero. En este sentido, es significativo tanto lo que sale del encuadre, lo que escapa y, de ese modo, es excesivo, como aquello que permanece capturado por el vidrio y es deformado, llevado a una suerte de desmesura inmanente. En ambas operaciones lo que se rompe es el principio de orden que supone el encuadre, es decir, su función de fijar, de hacer inteligible y administrable la imagen. La deconstrucción del encuadre trabaja, además, superponiendo encuadre sobre encuadre. Quiero decir, el encuadre fotográfico en sí, como soporte de la obra, se superpone a la pantalla transparente del cristal que comprime o presiona el cuerpo hasta su deformación. Cuadro sobre cuadro arrojados a la violencia transparente de la pantalla que se invisibiliza y al mismo tiempo se convierte en una imagen háptica. Esta superposición, como lo indicábamos, hace aparecer eso que Kristeva (1988) denomina el «inconsciente del cuerpo femenino», su condición de otredad radical. Aparece lo monstruoso, pero también viene a fracturar la expectativa de la mirada dominante que desea un cuerpo sano, bello, bien formado o conformado, y finalmente parodia la mirada cosificadora del macho que fragmenta en cortes el cuerpo femenino. Es interesante igualmente detenerse en la violencia que evocan las imágenes, que nos llevan a la figura de la mujer maltratada. Su rostro apretado contra el vidrio asemeja a un rostro que ha resistido el golpe del puño masculino, o nos evocan la posibilidad de una automutilación; por ejemplo, cuando deforma su seno, arrastrando hacia abajo uno y levantando el pezón del otro, o cuando Mendieta parece cortar su seno derecho con el vidrio. El hecho de que en esta fotografía particularmente, desaparezcan sus manos propone una inquietante ambigüedad respecto de quién es el perpetrador del corte, acaso un intento de mutilación autoinfringida para liberarse de los atributos que la definen como mujer y que por tanto la someten al dominio de la mirada cosificadora, o una simple reiteración del modo de proceder de esta mirada que fragmenta.

Suspensiones del orden II: la huella performativa

Pero la suspensión del orden normativo de la imagen patriarcal se evidencia, sobre todo, en la producción de desaparecimientos o, si se prefiere, en el juego entre el aparecer y desaparecer de la figura y la representación. Podemos hablar de producción o estrategias de desaparecimiento; de cualquier forma nos referimos al importante trabajo de Peggy Phelan en *Unmarked. The politics of performance* (1992), cuya tesis logra sintetizarla muy bien María Ruido (2002):

Como argumenta Phelan, la representación (su propio nombre lo indica, «una aparición en lugar de», una forma vicaria de existencia) puede ser un modo de dominio, de control: lo que es susceptible de verse, de ser representado, es también codificable, asimilable, reapropiable. Desde estas premisas, y al contrario de la consideración de la autorrepresentación como una meta política en sí misma en cualquier circunstancia, podemos concluir que la representación de las mujeres puede incidir, en algunos casos, en su reificación y en su inscripción en la ideología dominante (p. 18)

Ante ello, Phelan enfatiza determinadas obras de artistas mujeres en las cuales se trabaja desestabilizando la relación binaria entre: poder =visibilidad e impotencia = invisibilidad, que sería falsa, y que habría sido la bandera de lucha de muchas feministas durante la primera parte del siglo XX. Phelan sostiene que: «La visibilidad es una trampa; asume la vigilancia y la ley, provoca voyeurismo, fetichismo, apetito colonial/imperialista de posesión» (p. 6). Este modo de pensar le permite a ella llegar a sostener una emblemática tesis sobre la performance como representación sin reproducción en la que enfatiza el componente evanescente de la acción y su imposibilidad de retención, de acumulación y, por ende, de objeto de plusvalía. Su tesis, aunque ha sido ampliamente debatida^[8], nos permite ingresar en la obra de Mendieta de forma paradigmática, pues Phelan entendería la desaparición: «[...] como sabotaje a la «representación reproductiva» necesariamente expuesta a la inscripción normativa» Por el contrario, «[...] podríamos descubrir en la propia Mendieta y en otras y otros artistas, el asentamiento coyuntural en los márgenes de la legibilidad, la huella del cuerpo en vez del cuerpo, la contingencia en vez de la permanencia». (Ruido, p. 19).

En la serie *Siluetas*, producida durante un amplio periodo (1973-1980), Mendieta explora este desplazamiento del cuerpo a la huella.

[VER IMAGEN INFERIOR]

El trabajo con la huella implica un doble movimiento. En primer lugar, es un desacomodo de la lógica perspectivista de la mirada, del poder del observador que busca contener al objeto de su percepción como objeto de su deseo^[9]. La huella subvierte la condición de objeto del objeto, lo hace inestable. En

segundo lugar, cuestiona el carácter de acontecimiento mismo. Lo interesante de las *Siluetas* es que desplazan la propia operación de la performance y la conduce hacia un simulacro de registro, desestabilizando además la propia noción de registro, pues «convierte el documento en *souvenir*» (Ruido, p. 20). Los soportes en las que viven las *Siluetas* son filmes en Super 8 y fotografía. Son acciones que no fueron concebidas para un espectador diferente del que mira a través del lente. El registro como obra, pero desde ya el propio registro deviene inestable, pues no documenta nada propiamente; apenas una instantánea que remite constantemente a una totalidad inexistente. Esta desestabilización puede ser entendida como performatividad. La fotografía construye una nueva performatividad aludiendo a su propio desaparecimiento o puesta en cuestión de su poder-de-captura. La fotografía como performance: la huella de una huella.

En este sentido, es una interrupción también del orden del discurso fotográfico en el sentido moderno, y de lo televisual (Auslander, 2008). Fotos que no capturan el acontecimiento, sino que develan la huella y la hacen suceder como acontecimiento (o simulacro de acontecimiento), filmaciones en las que estamos permanentemente esperando que algo vaya a ocurrir, pero la secuencia se convierte en expectativa siempre abierta, en deseo de acontecimiento. De algún modo el acontecimiento deviene un inconsciente óptico de la imagen, pero no como su referente o denotación. No hay poder de captura, no hay poder de archivo; antes bien, la desaparición infringe en el sistema de la percepción moderna, una interrupción de su fuerza de ley^[10].

[8] Cf. Auslander (2008, 43-63) y Schneider (2011, 94 ss.).

[9] O al revés, hacer del objeto de su deseo objeto de su percepción.

[10] No se despoja de la violencia, más bien cuenta con ella, y ese es el punto interesante del trabajo de Mendieta y otras artistas mujeres que trabajan amplificando la condición de objeto del deseo masculino. A tal punto que el sonido se desarticula en ruido, en disonancia, en silencios incómodos no administrables: más que una crítica frontal, lo de estas artistas es un ligero corrimiento, un desajuste (una diagonal que se proyecta al infinito) o un habla a las espaldas del poder.



Pero, finalmente, todos estos desplazamientos, desacomodos o breves interrupciones son efectos-de-tiempo, que ponen en obra la duración como la cuestión en juego. Mary Sabbatino (1996) enfatiza este carácter al hacer alusión a la presencia de lo evanescente y transitorio en la obra de Mendieta: «la forma de Mendieta subrayaba la cualidad efímera de la percepción y el entendimiento. Las fotografías, tomadas tras la *performance*, son pasajeras en sí mismas, y se presentan tras los hechos. La forma, dictada por el contenido de Mendieta, también era deliberadamente fugaz y temporal. Ambas cualidades son atributos fundamentales de la vida y de su obra» (pp. 162-163).

Pongo el acento en el «tras» con que Sabbatino describe el proceso de obra de Mendieta. La fotografía tras la *performance* es, de alguna manera, más precisa que imaginar la fotografía con la *performance* en el mismo momento. Pues, en efecto, la fotografía es lo que construye la huella, haciendo parecer a la *performance* como una huella. Fotografía y *performance* entablan una relación de interdependencia, pero no de simultaneidad. Por eso, en cierto modo, la fotografía puede ser captada sin tener presente la acción; ella misma es la acción como huella. No hay simultaneidad porque la interdependencia aquí descrita no implica jerarquización; esto es, no es que la fotografía represente (en el sentido de estar en-lugar-de) la *performance* y tampoco se superponen, pues Mendieta no borra la duración. Por ello enfatizo el «tras», pues la foto contiene ella misma la condición de fugacidad, como dice Sabbatino, en contra de la pretensión de captura que se le podría atribuir a su vocación documental. La foto-duración o foto que remite insistentemente en el desaparecimiento, en velamiento de la cosa, más que en su ostensibilidad.

En uno de sus primeros trabajos, el emblemático *Rape Scene*, obra que tematiza como ninguna la violencia sobre el cuerpo femenino, Mendieta construye un dispositivo en dos momentos:



Una recreación (un *reenactment*) de una violación, escena a la que invita a sus compañeros de curso de la universidad.

Posterior a la *performance*, una exposición en la que exhibe una serie de tres fotografías de aparentemente la misma escena vista por sus compañeros.

Es evidente que la fotografía es desde ya un *reenactment* del *reenactment* performativo. Mendieta realiza una doble reconstrucción, logrando hacer presente otra vez la violencia del acontecimiento «real». Como comenta Merewether (1996, p. 92), *Rape scene* es un trabajo que piensa en el lugar del espectador como el foco de la obra, la complicidad pasiva de quien contempla, o la exigencia de participar de ser testigo y tomar partido, es el punto de *Escena de violación*.

Mendieta nos mete en el proceso de estar sucediendo. El doble dispositivo acción-exposición hacen de esta violencia no algo ya sucedido de lo cual me entero documentalmente, sino de un está-sucediendo. No hay pretérito, sino un participio presente: algo que vuelve, reverbera, resuena una y otra vez, cada vez. Pero tampoco está en el presente como un punto inerte (o intacto). Más bien está en el tiempo como un devenir imagen, una imagen-tiempo, como la describe Deleuze (1987) en su ensayo sobre el Cine^[11]. La foto tiene tiempo porque convoca a este estar-sucediendo.

El aparecer del tiempo de un proceso de obra, el exponer su duración, es lo que distingue, en palabras de Bryson (1991), una mirada de un vistazo. A diferencia de la pintura que capa sobre capa va borrando su proceso de gestación, en las imágenes de Mendieta no hay algo acabado, no hay una obra resuelta o finalizada. Ante sus fotografías más bien tenemos la sensación de que son avistamientos a una obra definitiva, como «cuadernos de apunte» o una «bitácora gráfica». La imagen de algunas *Siluetas* además desenfoca la linealidad del proceso mismo; parecen casuales, tomas arbitrarias de un gran momento que hemos perdido, aunque la verdad es que es todo lo contrario. Son imágenes pensadas, elaboradas.

[11] Esta vinculación que deseo proponer apenas quedará indicada en el presente ensayo, pero me permito remitir a dos citas de Deleuze, que ayudan a caracterizar aquello que estamos diciendo: «Hay devenir, cambio, pasaje. Pero, a su vez, la forma de lo que cambia no cambia, no pasa. Es el tiempo, el tiempo en persona, 'un poco de tiempo en estado puro': una imagen-tiempo directa que da a lo que cambia la forma inmutable en la que el cambio se produce» (p. 31). Más adelante afirma: «Pero siempre, la imagen-tiempo directa nos permite acceder a esa dimensión proustiana según la cual las personas y las cosas ocupan en el tiempo un lugar inconmensurable con el que ocupan en el espacio» (p. 61).

Para Deleuze la imagen-tiempo describe un estado contemporáneo del cine en que ya no priman la cuestión del montaje (imagen-movimiento), sino que los signos sonoros y perceptuales de alguna manera se liberan de su rol lingüístico comunicacional. Aparece la imagen como flujo, como duración, en lo que la duración no es la denotación, ni el referente de la imagen, sino su propio ser-imagen. Es interesante, especialmente si consideramos que, tradicionalmente, se entendió el tiempo bajo la figura del movimiento, y por ende se imaginó bajo un paradigma espacial, el tiempo espacializado (cf. Jameson, 2003). Habría en la noción de la imagen-tiempo un modo también de concebir la dimensión temporal en sí misma en cuanto duración, devenir, y ya no como un estado de presentes quietos y discontinuos.



La duración está también expuesta en obra en Mendieta; por ejemplo, en el *Entierro del Náufrigo*, que es una instalación que va deviniendo y culmina nuevamente en la producción de una huella performativa: un resto. O en el caso de *Body Tracks*, en el que su cuerpo traza arrastrándose verticalmente sobre un lienzo una huella de sangre que luego permanece recordándonos la ausencia del cuerpo del que es huella.

[VER IMAGEN SUPERIOR]

Esta relación permanente entre ausencia y presencia es para varios críticos (incluyéndome) el asunto capital del trabajo de Mendieta. A esta relación, u oscilación si se quiere, la he llamado *huella performativa*. En la huella performativa toma cuerpo la ausencia; es un modo en el que se materializa una ausencia, por ende, un cuerpo en su duración. La huella es duración, pues indica una desaparición, desapareciendo ella misma a la vez. Pero la desaparición de una huella no es la extinción de algo, sino más bien la diseminación de la diferencia. La huella, como dice Blanchot, siempre se retira, se borra, pero para dar lugar a otra huella se repliega permanentemente de ser algo, de ser presencia cosificable. En este sentido, la huella consiste en su desaparición, y es al mismo tiempo el modo de aparecer del acontecimiento, pero ni en un sentido referencial, ni en un sentido de presencia cosificable: la huella es un resto, un *remains*, como el que propone Rebecca Schneider (2011), un significante fantasmático, el modo en que retorna lo traumático, y al mismo tiempo resiste su encapsulamiento o resolución definitiva. La huella es un modo de la insistencia.

La obra de Mendieta (siempre inacabada) no trabaja entonces sobre el presente, en el sentido de la instantaneidad o la coincidencia del momento. El imperio del presente, recordemos a Jameson (2003), es el fin del tiempo. Al desplazar continuamente la *experiencia* del acontecimiento (un acontecimiento desplazado cada vez), cuestiona la lógica de la presentificación del presente para ponernos decididamente en el *transcurso del tiempo*. Los trabajos de Mendieta son imágenes que duran, no en un sentido metafísico o axiológico, sino perceptual, radicalmente perceptual, pues no son registros de un presente ya acontecido que reactualizamos en la mirada vigilante. Se trata de una imagen que no termina de construirse; es decir, no termina por desaparecer (la dilatación de un desaparecimiento), pero hay tiempo porque remite a su propia disolución o a la disolución de su referente, a veces también a la de su propio soporte. Por ejemplo, cuando quema sus siluetas, o en el caso ejemplar de *Body Tracks*.

Hay, en definitiva, en su trabajo algo que no termina por definirse por esta es duración, (no solo porque está *en* el tiempo): su trabajo fílmico y su trabajo fotográfico operan en la dimensión de lo que Deleuze definió como una imagen-tiempo, una imagen en la que el tiempo mismo es el asunto, como hemos indicado más arriba. En un mundo consignado por la aceleración, por la proliferación de imágenes de rápido consumo, que tienden a debilitar la condición de presencia de la realidad, convirtiéndola en espectáculo, la obra de Mendieta en sus tres soportes: fotográfico, fílmico y performativo pareciera querer insubordinar la percepción, al problematizar la cuestión de la atención misma, enfrentándonos a una experiencia de desaceleración de la percepción; esto es, de volver a dar tiempo al mirar, al vistazo, a que lo que vemos nos importe, que la realidad nos toque.

Epílogo: alegorías sacrificiales

Para cerrar, una breve nota. Es a través de esta desestabilización del régimen visual moderno que Mendieta construye su crítica cultural al lugar hegemónico, pues al instalar la duración de los procesos, también instala el devenir en los procesos de construcción identitaria, cuestionando la idea de identidad como afirmación estabilizadora y el binarismo sobre el que se levanta esta afirmación: Naturaleza/cultura - Hombre/mujer.

De este modo, la performance de Mendieta (accional, fotográfica y fílmica), deconstruye el régimen visual para construir una identidad en devenir, idea congruente a la planteada por Butler (1988) en los años 80. Un ejemplo es su trabajo *Transplante de pelo facial* (1972) en la que le pide a un compañero de Escuela que se rasure su barba mientras ella va pegando los recortes en su propio rostro, en los mismos lugares de origen. En esta performance, grabada en film y acontecida frente a nadie más que los perpetradores, Mendieta produce una suerte de transferencia de lo masculino a lo femenino, por lo que lo femenino se «masculiniza». Se trata de percibir *el proceso de adquisición del poder* del otro al encarnar determinados gestos y elementos corporales (es lo mismo que ocurre en «Muerte de una gallina»), solo que el resultado en la realidad hibridiza la identidad, convirtiéndose el rostro de Mendieta ni en esto ni en lo otro: en un simulacro inestable y liminal.

Es desde este lugar que podemos comprender también el elemento sacrificial con el cual suele leerse

su trabajo. Por ahora, vamos a decir que lo sacrificial funciona como articulación de su obra (un soporte de representación), pero no como el objeto de la misma. Mendieta se sirve de lo sacrificial para reconstruir o escenificar simulacros de sacrificio, es decir, alegoriza el sacrificio para poder producir estas desestabilizaciones, desplazamientos y transferencias. No hay en su trabajo efectivamente un cuerpo víctima, o un chivo expiatorio o un doble monstruoso, tal como lo definiría Girard (2005). En su obra no hay, a mi modo de ver, un fin purificador o de alguna forma redentorio. Su trabajo no busca sublimar la violencia, sino señalarla, y con ello señalar al sujeto que la contempla desde su distancia crítica aparentemente cómoda. El cuestionamiento y la crítica se instala a un nivel de materialidad política, en particular respecto a determinadas políticas de la percepción dominantes; políticas de la atención como diría Crary (2008). Al menos eso es lo que he intentado demostrar en este texto. El funcionamiento de una alegoría sacrificial queda por lo pronto pendiente para una próxima oportunidad, pero comparto la conclusión que hace Sabbatino en relación a su obra *Entierro de los Nánigo*, en la que «utiliza con éxito la autobiografía [...] para incluir y legitimar la diferencia sexual y cultural, al igual que el concepto de *ausencia* para denotar la plenitud de la *presencia*» (p. 154).



Lo autobiográfico, lo particular, deviene el mismo en una alegoría para ingresar en los «grandes temas» de lo político.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▾

- Auslander, Philip (2008).** *Livness: performance in a mediatized culture*. London: Routledge
- Barría, Mauricio (2014).** *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. Santiago: Universitaria.
- Barthes, Roland (1986).** *Lo Obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Berger, John (2016).** *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bryson, Norman (1991).** *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Alianza: Madrid
- Butler, Judith (1988).** Performative acts and gender constitution: An essay in phenomenology and feminist theory. *Theatre Journal*, 40.
- Crary, Jonathan (2008).** *Técnicas del Observador. Visión y modernidad en el siglo IX*. Murcia: CENDEAC
- Deleuze, Gilles (1987).** *La imagen tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Deotte, Jean-Louis (2013).** *La época de los aparatos*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Fried, Michael (2000).** *El lugar del espectador. Estética y orígenes de la pintura moderna*. Madrid: Visor.
- Girard René (2005).** *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama. Jameson, Fredric. The End of Temporality. *Critical Inquiry*, 29(4), 695-718.
- Jay, Martin (2007).** *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal
- Jones, Amelia (1998).** *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: Minnesota University Press.
- Kristeva, Julia (1988).** *Poderes de la perversión*. México: Siglo XXI
- Lippard, Lucy (1976).** *From the center. Feminist essays on women's art*. New York: Dutton.
- Merewether, Charles (1996).** De la inscripción a la disolución: un ensayo sobre el consumo en la obra de Ana Mendieta. En Moure, Gloria (ed.), *Ana Mendieta* (pp. 83-131). Barcelona: Polígrafa.
- Mulvey, Laura (1988).** *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo.
- Owens, Craig (1998).** El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo. En Foster, Hal (ed.), *La posmodernidad* (pp. 93-124). Barcelona: Kairos.
- Pollok, Griselda (1988).** *Vision and Difference. Feminism, femininity and the histories of art*. New York: Routledge.
- Phelan, Peggy (1993).** «Unmarked». *The politics of performance*. London: Routledge.
- Ruido, María (2002).** *Ana Mendieta*. Hondarribia: Nerea.
- Sabbatino, Mary (1996).** Ana Mendieta: la identidad y la serie *Siluetas*. En Moure, Gloria (ed), *Ana Mendieta* (135-165). Barcelona: Polígrafa.
- Schneider, Rebecca (2011).** *Performing remains: art and war in times of theatrical reenactments*. USA: Routledge.

Antígona: Intertextualidad y deconstrucción

Lucía Lora
PUCP/ENSAD
ilora@pucp.edu.pe



Resumen:

Históricamente nos hemos acostumbrado a una sola lectura en torno al mito de Antígona según el cual ella es presa de un enfrentamiento entre las leyes divinas y las humanas. Sin embargo, Lehmann plantea otra lectura del concepto mismo de tragedia y, por lo tanto, de la tragedia de Antígona. Este nos permite entender a Antígona como el desacuerdo con el concepto de ley y por lo tanto nos brinda un marco desde donde leer las versiones contemporáneas de este mito. Mi objetivo en este *paper* es usar esta nueva posibilidad de lectura para revisar el problema en torno al género que plantea Griselda Gambaro. Con ese objetivo, recurriré a la deconstrucción y análisis intertextual como herramientas de remoción del concepto de femineidad que se plantea en la versión de Sófocles en una posición central, para poner en su lugar la desobediencia a la ley ejercida por el poder patriarcal que plantea por su parte Gambaro.

Palabras clave: Antígona, género, poder, deconstrucción, intertextualidad.

Abstract:

Historically we have become accustomed to a single reading about the myth of Antigone according to which she is prey to a confrontation between divine and human laws. However, Lehmann raises another reading of the very concept of tragedy, and therefore of the tragedy of Antigone. This allows us to understand Antigone as a disagreement with the concept of law and therefore gives us a framework from which to read contemporary versions of this myth. My objective in this work is to use this new possibility of reading to review the problem around gender that Griselda Gambaro poses. To do so I will resort to deconstruction and intertextual analysis as tools to remove the concept of femininity raised in Sophocles' version of the myth of its central position to put in its place the disobedience to the law exercised by the patriarchal power that Gambaro poses in his version of it.

Keywords: Antigone, gender, power, deconstruction, intertextuality.

El objetivo del siguiente análisis es visibilizar las diferentes perspectivas, en relación al poder y lo que este implica, que presentan dos diferentes versiones del mito de Antígona:

Antígona de Sófocles y *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.

En este sentido empezaré por una breve revisión del mito, que cuenta la historia de la hija de Edipo y Yocasta, quien tiene tres hermanos, dos de ellos varones, que tras la muerte de su padre deciden alternarse en el gobierno de Tebas. Sin embargo, Eteocles decide no pasarle el mandato a Polinices y este recurre al reino enemigo de Argos para invadir su propia patria y recuperar su trono. Tras darse muerte entre ellos en el campo de batalla, Creonte asume el gobierno de Tebas y decreta que quien entierre a Polinices tendrá pena de muerte. Pese a la advertencia, Antígona decide hacerlo y por eso es condenada a ser sepultada viva en una cueva. Para evitar una muerte lenta, Antígona, decide suicidarse. Tras su muerte, Hemón, su prometido e hijo de Creonte y Eurídice, se quita la vida al enterarse de la noticia. Finalmente, Eurídice, al enterarse de la muerte de su hijo, también decide acabar con su vida.

Para fines de este análisis solo usaré a algunos personajes y momentos de las obras, ya que a pesar de que habría mucho que decir sobre el total de las representaciones del mito, escapa a los alcances de este trabajo realizar un análisis completo de las mismas.

Según la introducción a las tragedias de Sófocles de la edición de Gredos de 1981, el asunto de Antígona es la confrontación entre el poder humano y el divino:

Para preservar y mejorar la sociedad humana se crea el hombre normas sociales, reglas políticas y decreta medidas ejemplares para precaver que el individuo no se aparte de ellas. Ahora bien, esta armadura de normas, que el hombre ha ido fabricando para defenderse de la anarquía y de la conducta meramente impulsiva del individuo, tiene un límite, ante el cual debe detenerse, pues, si lo sobrepasa, esa transgresión puede constituir un crimen: es la esfera de lo divino, de las leyes no escritas sublimes a todo código. (p. 79)

Sin embargo, la perspectiva que brinda Lehmann (2017) sobre el mismo mito, en su libro *Tragedia y teatro dramático*, va más allá; él propone que Antígona «Representa las demandas de aquello que no funciona en la lógica (del poder, del estado, de las leyes) (...)» (p. 228). Es decir, aquello que no responde a las leyes del poder y del lenguaje. Así, según este autor: «Antígona lee lo no escrito, exige para ella el derecho a interpretar» (p. 230). En ese sentido, cuestionar la lectura logocéntrica de la ley, invita a una deconstrucción de lo que una ley implica y, por lo tanto, del mismo mito y de las representaciones que se hicieron de él. Antígona, al leer lo no escrito remueve del centro al discurso y a las leyes que a partir de él se construyen, quitándoles hegemonía. Según Lehmann, más allá del cuestiona-

miento de la ley, lo interesante en Antígona es que: «no confronta opiniones, sino formas de opinar» (p. 228), y, por lo tanto, la confrontación principal gira alrededor de la definición de ley y no de la validez de una ley o de otra. A partir de esto podemos decir, con palabras de Lehmann, que «El discurso teatral vuelve inestables las formas de pensamiento (...)» (p. 229); En este caso concreto, la forma de pensamiento que plantea el mito es que sobre las leyes humanas están aquellas hechas por los dioses -o por Dios, desde la perspectiva occidental contemporánea- mientras que aquella, producto de la deconstrucción, explora la condición de posibilidad de la ley, que como ley es aplicada sobre una comunidad de voluntades y afectos. Sobre todo, porque al estar el tiempo no lineal de la relación con nuestra comunidad, con nuestra historia, con nuestra cultura y por supuesto, con nuestros muertos, en contraposición al tiempo de las leyes del Estado, inserto en un tiempo con progresión lineal, generan un desacuerdo tal que detonan otro modo de pensamiento.

Por lo anteriormente expuesto, a nivel metodológico, me serviré de algunos procedimientos usados en la composición de la estructura de *Antígona furiosa*, como son la deconstrucción (tanto en el aspecto conceptual como técnico) y la intertextualidad para contrastar ambas versiones.

«Antígona lee lo no escrito, exige para ella el derecho a interpretar»

En ese sentido, empezaré por el aspecto conceptual de la deconstrucción planteada por Jacques Derrida (1994), quien afirma que, «El interés por la marginalidad es una señal de la indecidibilidad acerca del espacio donde hallar la verdad, o el sentido (...)» (p. 10). Tomando esto como premisa, se puede entender lo que plantea Lehmann como una manera de cuestionar las leyes del lenguaje o del Estado como espacio productor de verdad. Derrida propone sobre la verdad o la realidad que: «Esta se construye, no es sino un conjunto de versiones en diferentes sistemas simbólicos» (p. 12). De este modo, no hay ley que sea o refiera una verdad última en la cual se afiance para legitimarse como única. Por lo tanto, es posible reintegrarle las posibilidades que habitándola han sido removidas de ella para crearla. La deconstrucción relativiza la idea de centro y al hacerlo nos da la posibilidad de moverlo y de poner otra cosa en su lugar, para generar otras posibilidades de pensamiento.

En 1969, Derrida en su estudio sobre el teatro de la crueldad afirmaba que el teatro es el lugar privilegiado de la destrucción de la imitación como centro hegemónico de la representación, ya que el teatro implica un desdoblamiento de la afirmación de la vida por la representación (p. 8). Por otro lado, el teatro es constitutivamente simbolización, y por eso mismo no solo implica un entretreujimiento de signos en su aspecto comunicativo, sino también en el proceso de significación de la cultura y la sociedad. Según Derrida, «El Ser es la forma bajo la cual la diversidad infinita de las formas y de las fuerzas de vida y de muerte, pueden mezclarse indefinidamente y repetirse en la palabra» (pp. 21-22). Yo añadiría

que, en tanto toda palabra es signo, el teatro, en su capacidad para simbolizar el mundo del hombre, es signo de signos. Derrida continúa diciendo que esto es así «puesto que no hay palabra, ni signo en general, que no se haya construido por la posibilidad de repetirse» (pp. 21-22). Entonces, la manera de simbolizarse de la cultura se afianza o se resignifica por medio del teatro.

En efecto, el teatro nos brinda la posibilidad de la resignificación y una de las herramientas para lograrlo es la técnica deconstructiva, que plantean Deleuze y Guattari (2003), con su variación continua.

Ellos afirman, al igual que Derrida que: «Los elementos del poder en el teatro aseguran tanto la coherencia del tema tratado como la de la representación sobre la escena» (p. 81). Proponen así la sustracción de los elementos jerárquicos, usando como ejemplo el trabajo que ha realizado como director teatral, Carmelo Bene. Ellos, en relación a esto, afirman que, «supongamos que amputa un elemento de la obra original C.B. Sustrae algo de la obra original. Entonces toda la obra [...] va a girar sobre sí misma» (p. 77). De la misma manera continúan explicando que lo primero es jerarquizar los conceptos, es decir, la premisa inicial del autor y sus posibles interpretaciones, para luego suprimir estos elementos estables, para a continuación redefinir la estructura en función de la elección de un nuevo centro.

el texto, como signo de signos, es siempre infinito en sus posibilidades de resignificación.

En sus palabras esto sería después de «[...]1º suprimir los elementos estables, 2º poner todo es variación continua, 3º transponer todo en menor (es el rol de los operadores, que responde a la idea del intervalo 'más pequeño» (p. 88).

Para los autores, la variación continua implica las modificaciones de las relaciones. En este sentido se puede observar una gran similitud con lo propuesto por Derrida; pues en ambos casos se parte de la premisa de que existe una jerarquía ya establecida: «La máquina Guerra», es decir, las minorías sin representación, donde se ubican los autores menores; y, por otro lado, el «Estado», donde se ubica la mayoría, y por lo tanto también los autores mayores.

Minoría designa aquí la potencia de un devenir, mientras que la mayoría señala el poder o la impotencia de un estado, de una situación. Es aquí donde el teatro o el arte pueden surgir, con una función política específica. Con la condición de que minoría no represente nada de regionalista; ni tampoco de aristocrático, de estético o místico. (p. 101)

Para los autores citados, el arte debe responder a las minorías, o a aquellos grupos carentes de poder; porque no da soluciones, sino que más bien es una herramienta para generar conciencia.

Sintetizando, podemos decir que, tanto desde la perspectiva derridiana como desde lo propuesto por Deleuze, se busca una transformación del texto, dado que el texto, como signo de signos, es siempre infinito en sus posibilidades de resignificación.

Ahora bien, ¿Cómo funciona esto en relación a Antígona? ¿Existe realmente un desplazamiento del centro en la versión de Gambaro? Yo diría que sí, y en varios sentidos. En este trabajo, abordaré principalmente el problema del enfoque de género y cómo el discurso se ha descentrado en este sentido. Pero primero es necesario entrar un poco en la intertextualidad, termino al que, según apunta Juana Marinkovich «en 1967, Kristeva alude por primera vez [...] en sus estudios literarios y la define como "la existencia en un texto de discursos anteriores como precondición para el acto de significación"» (p. 731). La intertextualidad, en otras palabras, es una suerte de dialogismo o de citado, es decir, que el texto escrito por alguien es el resultado de su relación con un texto anterior a él, que hace que él mismo cobre sentido.

Para dar un ejemplo en este sentido, tenemos que la Antígona de Gambaro, empieza con una imagen perturbadora, que nos refiere a otra, ampliamente conocida, con la cual dialoga y a partir de la cual cobra un sentido diferente: Una Antígona ya muerta, colgada de una soga tiene, en su peinado y vestido, las características de otra de las representaciones clásicas de la mujer en el teatro: Ofelia. Esta no solo es la primera imagen de la obra, sino también el primer juego intertextual que realiza Gambaro.

La imagen de Ofelia es conocida como la representación de la mujer que, ante la falta de comprensión de las contradicciones de su amado, pierde la razón, llegando hasta la muerte auto infligida. Así, podríamos pensar que Gambaro insinúa que el acto de subversión de Antígona es producto de la locura. Nada más incorrecto, ya que lo que cuestiona esta obra es, precisamente, que le atribuyamos al género femenino, características inherentes y por lo tanto, inmutables, Butler indica que el género es una construcción cultural y aquí queda claro, a partir de lo que continúa en la obra, que la rebeldía femenina no es locura:

La postura de que el género es performativo intentaba poner de manifiesto que lo que consideramos una esencia interna del género se construye a través de un conjunto sostenido de actos, postulados por medio de la estilización del cuerpo, basada en el género. De esta forma se demuestra que lo que hemos tornado como un rasgo «interno» de nosotros mismos es algo que anticipamos y producimos a través de ciertos actos corporales, en un extremo, un efecto alucinatorio de gestos naturalizados. (Butler, 1999, p. 17)

Uno de los estereotipos femeninos que descentra la obra es, precisamente, el de la mujer-loca. Al relacionar a Antígona con Ofelia,

Gambaro pone en un cuerpo a la mujer desequilibrada y a la justiciera. Sin embargo, en los textos que citaré a continuación, Antígona le devuelve el calificativo a Creonte, representado por Corifeo, al denunciar que loco es aquel que no puede reconocer una causa justa y correcta. Así, el mismo concepto de locura, también se descentra.

Corifeo: Te atreviste a desafiarme. Desafiarme.

Antígona: Me atreví.

Corifeo: ¡Loca!

Antígona: Loco es quien me acusa de demencia.

La Antígona de Gambaro, no es un carácter, sino más bien un personaje metonímico. Ella probablemente representa a las hermanas, madres e hijas de los asesinados y desaparecidos durante la dictadura argentina. Esto implicaría un segundo juego intertextual, pero ahora no con un texto teatral, sino con el texto de la historia. Nada hay fuera de texto, diría Derrida.

Estos procedimientos intertextuales son usados, no solamente para establecer un diálogo entre textos de diferente factura, sino, sobre todo, como herramienta deconstructiva. Hay varios aspectos en la obra de Gambaro que, ya sea por intertextualidad o por variación continua, producen un descentramiento de aspectos fundantes tanto del mito como de la versión de Sófocles del mismo.

En el caso de este trabajo me limitaré al análisis del asunto de la representación del problema de género. En la versión que escribe Sófocles del mito, Ismene, la hermana de Antígona, es una representación de la visión patriarcal de la mujer; teme más a las leyes humanas que a las divinas, porque ellas son las que ejercen poder sobre su materialidad, y lo sabe. Ella es presa del miedo que le provoca el conocimiento del orden jerárquico de las cosas, orden en el cual ella está desprovista de poder, entre otras razones, por el hecho de ser mujer.

Ismene: Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si, forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano.

Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas.

Ella no se atreve a intervenir, no porque dude de la supremacía de las leyes divinas sobre las humanas, sino porque teme demasiado la muerte que le será dada si ella se atreve a cuestionar el poder, en este caso, ejercido por Creonte, representación no solo del Estado, sino también del poder patriarcal, y, por lo tanto, del orden de las cosas en el mundo de los vivos.

Ismene: Yo por mi parte, pidiendo a los de abajo que tengan indulgencia, obedeceré porque me siento coaccionada a ello.

En la versión de Gambaro no hay una representación muy diferente de Ismene, sino que más bien se insiste en el tema de su cobardía:

Corifeo: Ella sería hombre y no yo si la dejara impune. Ni ella ni su hermana escapan a la muerte más terrible.

Antígona (palidece): ¿Ismena? ¿Por qué Ismena? (...)

Antígona: ella no quiso ayudarme. Tuvo miedo.

Sin embargo, para reforzar el problema de género, se introducen una serie de datos que cuestionan desde otra perspectiva esta representación patriarcal de la mujer. En el texto previamente citado, por ejemplo, el Corifeo, representando a Creonte, menciona que, de no castigar a Antígona, él no sería hombre, y que, si ella pudiera hacer lo que considera correcto, tendría que no ser mujer.

Más adelante en el texto de Gambaro, aparece otra intertextualidad, está vez con un poema de Rubén Darío, *Sonatina*, que siendo uno de los más representativos del modernismo latinoamericano y quizás precisamente por eso, presenta una versión endulzada, de la joven romántica y débil que espera, llena de fragilidad, ser liberada por un príncipe encantado, con cuyo amor no importará nada más.

Antígona: Delante de Creonte yo también tuve miedo.

Antinoo: ¡Es nuestro rey!

Antígona: ¡Y yo una princesa!, aunque la desgracia me haya elegido.

Antinoo: ¡Sí! Hija de Edipo y de Yocasta. Princesa.

Corifeo: Esta triste, / ¿Qué tendrá la princesa? / Los suspiros se escapan de su boca de fresa.

Antinoo: que no ruega ni besa.

Es justamente este tipo de representación femenina, que por otro lado sigue siendo canónico, el que no encaja con la imagen de Antígona, quien no solo desafía la ley, sino que en el proceso aleja de ella a todo aquel que pretenda detenerla, incluso a su prometido Hemón. Esta representación de la imagen femenina que ha sido reforzada por las diferentes representaciones simbólicas del arte, al estar puesta en la boca de aquellos que representan el poder para burlarse de Antígona, hace visible, el hecho de que, efectivamente, ha habido una sistemática legitimación de esta imagen para reducir a la mujer a las características involucradas en esta simbolización. Así, lo que sucede aquí es un descentramiento de esta misma representación simbólica, poniendo en tela de juicio el régimen de verdad de algunas creencias con respecto al género. Por otro lado, al igual que la deconstrucción, la teoría de género contemporánea, se sostiene en el cuestionamiento de los binarios opuestos, que le asigna a cada género características contrarias.

Susana Reisz (1995) explica sobre esta subversión de los binarios opuestos que deconstruye la versión de Gambaro, que:

Adquiere una insospechada fuerza para iluminar y enfatizar de un solo trazo el rudimentario esquema binarista en que se funda la lógica patriarcal: Antígona: Porque soy mujer, nací, para compartir el amor y no el odio. (204; Mío el relieve) El *porque soy mujer* tiene aquí, como casi todos los clichés recurrentes en la obra, un estatuto doble: es la palabra de Antígona y, al mismo tiempo, el eco de un texto colectivo, que categoriza el amor y el miedo como afectos constitutivos de una naturaleza femenina. (p. 101).

Hasta aquí tenemos que la obra de Gambaro presenta por lo menos tres descentramientos en relación a la idea de lo femenino: la de la mujer temerosa de Dios, la de la mujer romántica supeditada al hombre y la de la mujer loca.

Ahora bien, el problema de la ideología patriarcal está intrínsecamente relacionado con el problema del poder. En lo relativo a la representación del poder, habría que decir que, en la versión de Sófocles, Antígona, a diferencia de Ismene, teme al poder de los dioses y no al de los hombres. Tiene claro que pasará más tiempo junto a los de abajo que junto a los de arriba, y es, por lo tanto, claro para ella a quien debe más respeto. Según esta versión, esta razón es la que impulsan a Antígona a desobedecer a Creonte e intentar enterrar a Polinice a costa de su propia vida. En la versión de Gambaro, sin embargo, esta dicotomía entre el poder divino y el humano está debilitada, o removida del centro, y en su lugar está la coherencia que Antígona busca entre sus acciones y sus sentimientos.

Antígona: Yaceré con él, al que amo y me ama, tras cometer un piadoso crimen, ya que es mayor el tiempo que debo agradar a los de abajo que a los de aquí. Allí reposaré para siempre. Tú, si te parece bien, desdeña los honores a los dioses.

La Antígona de Sófocles, a pesar de desafiar la ley, no lo hace porque crea que efectivamente puede confrontar al poder, sino porque cree que no tiene opción, ya que sería peor desafiar a los dioses, que, en buena cuenta, representan otro tipo de poder. Así que, el sometimiento de la mujer no solo está presente, sino que es constitutivo de esta tragedia. En la versión de Gambaro, sin embargo, el mandato de los dioses ha desaparecido y con esto, el desafío de Antígona es desde su individualidad, ella no tiene que decidir a quién obedecer, sino, si es que debe obedecer a alguien. Ella reclama para sí misma el derecho de hacer lo que cree correcto y no lo que otra instancia decreta como tal.

Antígona: ¡Prohibido! ¿Prohibido? (como ajena a lo que hace, le saca la corona al corifeo y la rompe)

Ahora bien, el poder tiene dos caras, aquel sobre el cual es ejercido y aquel que lo ejerce, este segundo es Creonte, y lo que lo impulsa a proclamar la ley que impedirá el entierro de Polinice, sería dejar claro el infinito alcance de su poder, como hombre que es superior a los demás hombres, que por otro lado es la base de los regímenes patriarcales.

Corifeo. —Eso has decidido hacer, hijo de Meneceo, con respecto al que fue hostil y al que fue favorable a esta ciudad. A ti te es posible valerte de todo tipo de leyes, tanto respecto a los muertos como a cuantos estamos vivos.

Antígona: ...No pensaba que tus proclamas tuvieran tanto poder como para que un mortal pudiera transgredir las leyes no escritas e inquebrantables de los dioses.

En los textos precedentes se puede observar el alcance que pretende darle Creonte a su poder, incluso, con rasgos de autoritarismo propios de los gobiernos dictatoriales. Y del que continua se puede inferir que es desde ese poder absoluto que pretende para sí, desde donde mira a los demás, en especial a aquellos que, como Antígona, cuestionan su autoridad.

Creonte: No es lícito tener orgullosos pensamientos a quien es esclavo de los que le rodean. Ésta conocía perfectamente que entonces estaba obrando con insolencia, al transgredir las leyes establecidas, y aquí, después de haberlo hecho, da muestras de una segunda insolencia: ufanarse de ello y burlarse, una vez que ya lo ha llevado a efecto... Pero verdaderamente en esta situación no sería yo el hombre —ella lo sería—, si este triunfo hubiera de quedar impune.

A diferencia de los aspectos analizados previamente en el caso de Creonte, las versiones estudiadas no presentan mayor diferencia, ya que ambas figuras se presentan como representación del poder totalitarista que se ejerce con violencia sobre aquellos que no lo tienen. Al respecto, Reisz (1995) dice de Creonte que:

[...] enredado en la malla de su razonamiento solipsista, incurre en una inversión de nociones y de valores que es a la vez demencial y moralmente reprobable. Él cree que su delirio es cordura, que su impiedad es piedad, que su voluntad es ley, que la transgresión de principios ético religiosos de validez general es su derecho sagrado, que es posible matar sin matar y sin contaminarse (enterrando viva a Antígona), que un vivo puede seguir castigando a un muerto, que su interés personal es el interés público [...]. (p. 102)

Y más aún, Creonte se siente triplemente agravado ya que primero se desobedece una orden explícita que él ha dado, luego se jactan de ello, y más terrible aún, lo hace una mujer, Antígona, que está en el peldaño más bajo de la jerarquía, precisamente, por su condición de mujer. En los textos que siguen, Creonte nuevamente deja en claro el tipo de obediencia que espera de su pueblo. Ellos deben obedecer, con la cabeza abajo, sin cuestionar, así sepan que están siguiendo una orden peligrosa o absurda.

Creonte: ...Algunos hombres de la ciudad, por el contrario, vienen soportando de mala gana el edicto y murmuraban contra mí a escondidas, sacudiendo la cabeza, y no mantenían la cerviz bajo el yugo, como es debido, en señal de acatamiento.

Creonte: Y quien, habiendo transgredido las leyes, las rechaza o piensa dar órdenes a los que tienen el poder, no es posible que alcance mi aprobación ... Al que la ciudad designa se le debe obedecer en lo pequeño, en lo justo y en lo contrario...

En la versión de Gambaro, estas características quedan aún más claras a partir de textos como el siguiente:

■ **Corifeo:** ...La ciudad pertenece a quien la gobierna

En estos ejemplos se puede observar con claridad, de otro lado, la intertextualidad con su contexto, que sería además aquella que pondría el mito de Antígona en variación continua. Esto debido a que, primero, remueve del centro la pugna entre el poder divino y el humano y, segundo, transpone todo en clave menor, es decir, pone en el centro a aquellos sin suficiente representación en la historia, como son las madres, hermanas y esposas de los desaparecidos como fruto de la violencia de los regímenes autoritarios.

■ **Los dos** (Se refiere a Corifeo y Antígona): Cuando se alude al poder/la sangre empieza a correr

Corifeo: Solo confío en quienes obedecen

Corifeo: Siempre se sufre cuando se cambia la luz azul por las tinieblas de una prisión. A muchas les toco parecido destino. Cuando se ultraja el poder y se transgreden los límites, hija mía, siempre se paga en moneda de sangre.

Antígona: El mal permitido nos contamina a todos. Escondidos en sus casas, devorados por el miedo, los seguiré a la peste.

En el texto anterior hay incluso un juicio de valor en relación a la pasividad frente a los abusos del poder. De algún modo, lo que dice el texto es que, si no haces nada contra la violencia de Estado contra cualquier poder que se ejerza con violencia, eres cómplice de ella. Esta idea se ve reforzada por el hecho de que aquel con el que se confronta Antígona, aquel que representa a Creonte, es Corifeo, ni más ni menos que el líder del coro que representaba en la tragedia griega a la voz del pueblo.

■ **Antígona:** No convezas a Creonte, Tiresias. Creonte te ha dicho que la raza entera de los sacerdotes ama el dinero. (Ríe) Y contestaste, que la de los tiranos el lucro vergonzoso.

Aquí, por ejemplo, Gambaro trasciende el poder del Estado para cuestionar también el poder de la religión, y, en buena cuenta, han sido las políticas de Estado y las de muchas de las religiones, en nuestro caso las de la iglesia católica, aquellas que han legitimado, no sólo la violencia contra la mujer sino también la violencia de Estado.

La muerte de Antígona, para terminar, no puede ser definitiva; al ser una representación de las víctimas de la violencia de los regímenes dictatoriales, su muerte es la muerte de todas las víctimas de esta violencia, por eso se repite cíclicamente de un modo interminable.

■ **Antínoo:** ¡Que sabiduría! Está y no está, la matamos y no la matamos.

En este texto, hacen referencia justamente al carácter metonímico de Antígona, ella representa a todas las mujeres que perdieron a sus hermanos, esposos, hijo o padres, por lo tanto, aunque maten a una, siempre habrá otras, luchando por encontrar a sus seres queridos, aunque sea para darles entierro y poder así llorar y honrar a sus muertos.

■ **Antígona:** Nací para compartir el amor y no el odio. (Pausa larga) Pero el odio manda. (Furiosa) ¡El resto es silencio! (Se da muerte con furia)

Aquí, aparece un segundo juego intertextual con Hamlet, esta vez, con el personaje que le da nombre a la obra, que es además y no casualmente, el ser amado por el cual Ofelia se quita la vida. Así, tenemos que la obra abre con la imagen de una Antígona colgada que nos remite a Ofelia, como imagen simbólica de la mujer enloquecida que se da muerte por amor; y termina, con la imagen de Antígona que se mata con el último texto de Hamlet, como imagen del hombre que busca dismantelar la urdiembre de la corrupción del poder en su nación. Entonces, lo que queda es una sobreposición de simbolizaciones en relación al género, que da como resultado la desaparición de los binarios opuestos.

Sintetizando, La versión de Gambaro del mito de Antígona deconstruye importantes temas en torno a la representación del género planteados en él mismo, y lo hace a partir de la intertextualidad y de la variación continua, apropiándose para la construcción de su estructura y de su discurso, de palabras y personajes de otros autores; y de momentos de la historia, entendidos también como texto o discurso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

Agamben, Giorgio. (2008). ¿Qué es lo contemporáneo?, en: https://archive.org/stream/agamben-que-es-lo-contemporaneo/agamben-que-es-lo-contemporaneo_djvu.txt

Danto, Arthur. (2010). Después del fin del arte. Barcelona: Paidós.

Deleuze, Gilles y Bene, Carmelo. (2003). Superposiciones. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.

Derrida, Jacques. (1969, marzo). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. Ideas y Valores, 34, pp. 5-31.

Derrida, Jacques. (1994). *Los márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra. Gambaro Griselda. Antígona furiosa.

Reisz, S. (1995). Antígona entre el amor y el furor (o Griselda Gambaro ante el viejo Sófocles). [En línea] Synthesis, 2. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2448/pr.2448.pdf

Sófocles (1981). Tragedias. Madrid: Ed. Gredos.

Marinkovich Juana (1999). El análisis del discurso y la intertextualidad (p. 729-742) En <https://core.ac.uk/download/pdf/46545320.pdf> (consultado el 13/03/2019)

Malen, danza y mapuche feminismo

Galia Arriagada Reyes

Investigadora independiente
galia.arriagada@gmail.com

Resumen

El presente texto invita a reflexionar acerca de la etnoconcepción de género en la danza contemporánea. La disidencia étnica, el machismo ejercido por el pueblo mapuche y el Estado chileno, la revaloración de la cosmovisión mapuche a partir de la corporalidad femenina, son temáticas articuladas en un discurso mapuche feminista donde la danza toma una postura activista.

Palabras clave: Mapuche feminismo, danza contemporánea, disidencia étnica.

Abstract

The present text invites to think about the gender's etnoconception in contemporary dance. Ethnic dissidence, machismo exercised by mapuches and chilean state, revaluation of mapuche worldview from female corporality, are thematic articulated in a discourse mapuche feminist where the dance takes an activist stance.

Keywords: Mapuche feminism, contemporary dance, ethnic dissidence.



Soy cuatro siglos Soy cuerpo que resiste Soy mapuche

La obra *Malen* cumplió su primer aniversario en el Festival Escena Uno Danza Sur 2018, luego, se presentó en el Festival Internacional Santiago a Mil 2019. Fue premiada por el Círculo de Críticos de Arte como la mejor obra de danza del año 2017, ha sido exitosa tanto en Chile como en el extranjero. La relevancia de *Malen* se debe a la reflexión de la cultura mapuche a través de la corporalidad femenina, son dieciséis intérpretes entre once y ochenta años de edad, la mayoría de ellas tiene ascendencia mapuche, al igual que el director, Ricardo Curaqueo Curiche. Digo relevancia, porque es un hito en la visibilización de la mujer mapuche en la danza contemporánea nacional, es decir, en un contexto que no sea una compañía folclórica, ni tampoco una danza tradicional mapuche (*purrun*). Si bien, la primera lectura de la obra evidencia la conexión con el rito, la espiritualidad y el simbolismo mítico de las prácticas ancestrales, considero que es necesario valorar el acto político de esta puesta en escena, me refiero al mapuche feminismo.

En primer lugar, Diva Millapán expuso un texto titulado *Mujer mapuche feminista* (2013) en respuesta a la patriarcalización del pueblo mapuche, este consistía en una denuncia pública sobre la inferiorización de la mujer. En la historia de la comunidad mapuche hay dirigentes mujeres, la participación política femenina se da inicio con «la primera mujer indígena candidata a elecciones municipales en 1935» (Montecino, 2008, p. 444), actualmente las mujeres son excluidas o ignoradas al interior de las organizaciones o movilizaciones, debido al fuerte liderazgo masculino. Hay que señalar que ella no define el feminismo mapuche, solo expone la injusticia de la desigualdad. En una entrevista, Millapán me cuenta que antes de la colonización española, la cosmovisión mapuche era horizontal, los roles eran compartidos por igual, los hombres tejían y cocinaban, mientras que las mujeres también eran capaces de luchar o cazar si era necesario, pero la invasión hispánica influyó en manipular la cultura hacia un dominio masculino en el pueblo mapuche. De igual modo, se menciona en la tesis de las sociólogas Loreto García y Soledad Rojas «la modernidad ha generado una patriarcalización de las sociedades indígenas donde antes de la colonización, existían la distribución de roles sociales» (García, 2014, p. 31), entonces, el pueblo mapuche en sus orígenes era democrático, en cambio hoy, cristaliza una hegemonía masculina que problematiza la situación de la mujer mapuche desde su marginación hasta la violencia intrafamiliar. Diva Millapán, después de viralizar el texto mencionado con anterioridad, creó la Red de Mujeres Mapuche y actualmente trabaja en el Ministerio de la Mujer y la Equidad de Género, apelando a la integración de la mujer indígena en las políticas públicas de Chile.

Por otra parte, en el año 2016 surge el Colectivo Mapuche Feminista Ranginñulewfü, compuesto por Daniela Catrileo, Doris Quinimil, Sebastián Calfuqueo, Paula Pailamilla, Ange Valderrama y Daniela Millaleo, quienes se plantean su identidad mapuche mediante el discurso artístico. Asimismo, se autodefinen bajo las categorías de:

feministas, *champurria* y *warriache*; feministas porque se oponen al patriarcado del pueblo mapuche y del Estado chileno, *champurria* a causa la mixtura (no mestizaje) entre ser mapuches y chilenos, por último, *warriache* en relación a que son mapuches que habitan la ciudad. Dicho colectivo, es pionero en plantear un mapuche feminismo, cabe destacar que no es lo mismo que feminismo mapuche, ya que subrayan o priorizan el origen étnico, y luego designan la postura ideológica que a veces en conversatorios llaman «antiheterowinkapatriarcal».

Sin duda, estamos siendo parte de un cambio de paradigma, las mujeres reconociéndonos como sujetos políticos, hace unos meses vivenciamos la tercera ola feminista en Chile gracias a las protestas, marchas, tomas universitarias, entre otras acciones públicas, que interpelan a una nación machista, excluyente y restrictiva hacia las mujeres, incluso se publicó el libro *Mayo feminista, La rebelión contra el patriarcado*. Lo curioso, es la ausencia de una representante indígena como autora de la compilación, se exhiben varios tipos de feminismos, pero ninguno hace alusión a la disidencia étnica, sino que continúan redundando en la diversidad de género y en la crítica feminista generalizada sin preguntarse o cuestionar la discriminación hacia la mujer indígena, en mi opinión, es la peor de las situaciones, ya que primero se la segrega por ser mujer, en paralelo es estigmatizada en cargos de -nana- o clasificada en rangos inferiores en comparación a sus compañeros de trabajo, también sufre de racismo por tener piel morena, pelo negro y rasgos étnicos, lo mismo sucede con el apellido, gran parte se avergüenza de su origen mapuche porque el Estado no las integra como una ciudadana más, todo lo contrario, las margina. Por este motivo, en la compilación *Zomo Newen*, hay algunas mujeres mapuches que se declaran en contra del feminismo, no por apoyar el patriarcado, sino que les incomoda el concepto, porque es un «feminismo awinkado», feminismo que emana de un cuerpo blanco, lucha por los derechos de las chilenas, no de las mapuches, y tienen razón. Existen numerosas columnas periodísticas que han expuesto la triple discriminación de la mujer mapuche, por la condición de ser pobre, mujer e indígena, sin embargo, hay poca cobertura en detalle, porque los medios masivos se enfocan en criminalizar a la comunidad mapuche, por ende, la sociedad se mantiene desinformada y desconoce esta realidad.

Hasta el momento, Diva Millapán y Daniela Catrileo encabezan la urgencia por pensar y activar el mapuche feminismo. Cabe destacar algunas mujeres que sí desarrollaron una tendencia feminista en sus investigaciones acerca de la mujer mapuche: la asistente social Margarita Calfío, la antropóloga Sonia Montecino y las sociólogas Valentina Aguilera, Rocío Yon, Loreto García y Soledad Rojas. En la conmemoración del día de la mujer indígena,



Malen - Fotografía Felipe Gamboa

realizada en el Museo Chileno de Arte Precolombino, se manifestó el interés por ahondar en los distintos escenarios actuales de las mujeres con origen étnico. Hubo expositoras con ascendencia aymara, selknam, rapanui y mapuche, en ese contexto la única ponencia que tocó la temática feminista fue la mapuche, creo que el motivo es porque se está gestando desde el 2013, en cambio el resto de los pueblos originarios todavía no establece una postura o discurso a partir de una óptica feminista. En resumen, la etnoconcepción de género es una lucha presente en el pueblo mapuche y está alcanzando una amplitud tal, que ha llegado hasta la danza contemporánea.

Contextualizado el mapuche feminismo, me interesa analizar *Malen* bajo esta perspectiva política mediante dos ejes a teorizar. Primero, el concepto de repertorio postulado por Diana Taylor. Y segundo, *domo kimün*, terminología mapuche que fue el foco de estudio de Loreto García y Soledad Rojas.

La danza, al ser parte de las artes escénicas, es un lenguaje vivo que utiliza el cuerpo como soporte y se relaciona con los espectadores, por tanto, contiene lo performático por naturaleza. Aunque Diana Taylor se especializa en estudios de performance, ella reconoce que la categoría de -repertorio- se puede hallar también en el deporte, la danza, los rituales, etc., porque requieren presencia, Taylor lo define como «todos aquellos actos pensados generalmente como una saber efímero y no reproducible» (Taylor, 2015, p. 56), en el caso de la danza, el cuerpo es portador de un significado que se presenta en un tiempo y espacio determinado, por ende, es efímero, ya que se limita a una cantidad fija de funciones, su aparición se despliega en las temporadas de algún centro cultural o teatro, no puede plasmarse en un objeto como sucede en las artes visuales, al ser un arte vivo, depende de la observación presencial, en este sentido, también es aplicable la ontología de Peggy Phelan, ya que un espectáculo imposibilita la reproducción; el registro fotográfico es el punto de vista de un espectador y no logra capturar la obra en su totalidad, sino que rescata un fragmento de ésta, asimismo, el registro audiovisual rememora una presentación en particular. Quienes asistimos a ver danza, teatro, circo o performance, sabemos que hay factores como el azar y el riesgo que pueden

emerger en el momento, escapando del control de los creadores, por consiguiente, cada función es distinta, muda y madura con el tiempo también. En conclusión, Taylor instaaura el repertorio como memoria corporal.

En *Malen* hay una memoria corporal instaurada en los cuerpos de las intérpretes, recordemos que gran parte del elenco tiene ascendencia mapuche, o sea, son cuerpos con una herencia física, con una carga histórica, ya que pertenecen al linaje de nuestros pueblos originarios. Ahora bien, estos cuerpos de mujeres mapuche una vez insertos como significativo en una pieza de danza, suman otro sentido.

Considerando la contingencia en Chile:

la violencia ejercida en Wallmapu, la pérdida del territorio, la migración de la comunidad mapuche a las ciudades, la discriminación laboral, la escasez de la lengua mapudungun, y por supuesto, la invisibilización de la mujer que ejerce el patriarcado del pueblo mapuche además de la sociedad chilena, creo que se genera un puente entre la danza y los acontecimientos actuales.

La creación de *Malen* permite visualizar un tema país que los medios oficiales niegan, la presencia de dieciséis mujeres en el escenario abre la discusión sobre qué significa ser mujer mapuche en estos tiempos donde la mujer indígena se sitúa en un entorno conflictivo, complejo para desenvolverse de manera natural, donde su actuar es restringido y es descalificada constantemente por su genética étnica. Quizás es un ejemplo banal, en un conversatorio sobre luchas mapuches se habló del suceso de Anita Tijoux, cuando le gritaron «cara de nana» en Lollapalooza, lo recuerdo porque es lamentable que la figura de nana esté encasillada como un rostro indígena, en dicho ejemplo, se demuestra la construcción social del Estado chileno sobre el cuerpo amerindio, como si fuera un defecto tener rasgos indígenas, del mismo modo, se enlaza a las labores domésticas de manera instantánea. Esta negatividad es revertida por Ricardo Curaqueo en *Malen*, porque surge un orgullo de ser

mapuche, de presentar una diversidad de cuerpos en edad y contexturas, donde la memoria corporal de la mujer mapuche es digna de belleza y reconocimiento sociopolítico. No es menor, que la obra tenga una duración de una hora, en otras palabras, contemplar la corporalidad mapuche durante una hora es un ejercicio de observarlas a ellas y también pensarse el propio cuerpo, todos los chilenos, queramos o no, somos parte del sincretismo mapuche-español, sobre todo si somos mujeres, ¿cómo nos hacemos conscientes de la exclusión hacia la mujer mapuche e indígena en general?, ¿aportamos o no a su invisibilización? Preguntas que pueden tener un punto de partida en la apariencia, teniendo en cuenta que hay cánones de belleza que difieren de la realidad chilena y/o mapuche, hasta llevar el diálogo a un plano intelectual, reflexionar la mujer mapuche desde la historia, las ciencias políticas y sociales, la psicología, el arte. En mi opinión, en el circuito artístico todavía es mínima la praxis, pero, al menos el Colectivo Rangĩntulewfü y Ricardo Caruqueo han sido esenciales para comenzar a introducir la mapuchindad en el arte contemporáneo chileno. Finalmente, podemos distinguir en *Malen* el concepto de repertorio desde una escena mapuche que nos compete a todos.

En *Malen* hay una memoria corporal instaurada en los cuerpos de las intérpretes

En cuanto a la noción de *domo kimün* investigada por Loreto García y Soledad Rojas, es importante detenerse en el valor de la cosmovisión mapuche, porque comprendiendo el imaginario ancestral, somos capaces de ampliar nuestra percepción en *Malen*, en otras palabras, interpretar el simbolismo indígena en escena. Para partir, *domo* significa mujer y *kimün* es conocimiento o sabiduría, según las sociólogas, *domo kimün* «son las prácticas relacionadas a lo femenino o la mujer» (García, 2014, p. 6), a primera vista no estoy de acuerdo con esta visión, porque creo que *kimün* es una de las palabras con mayor peso en la cultura mapuche, ya que representa las creencias a nivel macro, es el conocimiento que ha sido traspasado a telares, rituales, danzas, cuentos orales, etc. La noción de *kimün* le pertenece a la

comunidad entera, es manifestado tanto en hombres como mujeres, creo que es pretencioso dirigirlo hacia el género femenino, para mí deriva a retroceder en la asimilación patriarcal de dividir o separar los roles. Una vez revisada la tesis, hay entrevistas a mujeres mapuche, una de ellas (no se identifica su nombre, pero sí se indica que es una mujer mayor) responde con claridad acerca del *domo kimün*:

«¿Usted sabe que vendría siendo el *domo kimün*? Los conocimientos de la mujer, pero los conocimientos de la mujer que pasan más por el transmitir la cultura en la familia, yo creo que a eso se refiere, cuando las mamás se acercaban a nosotros, al fogón (...) ellas nos traspasaban las historias, los conocimientos de nuestras familias» (García, 2014, p. 93).

La cita apunta hacia una costumbre femenina, sin embargo, es un efecto de la colonización, puesto que frente a las guerras en contra el imperialismo español, la mayoría de los hombres mapuche fueron guerreros, mientras que las mujeres se hicieron cargo de la familia, de la transmisión de la cultura mapuche a sus hijos y nietos, así también, la condición biológica de ser ellas quienes reproducen la población mapuche. Luego, otra mujer entrevistada, en esta ocasión joven, responde ante la pregunta sobre el rol de la mujer: «La mujer tiene un rol porque es ella la que va generando esta nación, nosotras generamos naciones, nosotras mantenemos la cultura, nosotras somos la memoria de nuestro pueblo» (García, 2014, p. 106), en tanto, cuerpo reproductor, ya que gracias a ella todavía se prolonga la población mapuche mediante su descendencia, por otra parte, como rol asumido frente al extractivismo cultural de la colonia española junto a la iglesia católica que intentaron extinguir las creencias originarias.

Las sociólogas asumen que es un papel exclusivo de la mujer, y justamente *Malen*, demuestra que los hombres también pueden ser quienes rescatan la cosmovisión mapuche, puesto que la obra fue ideada por Ricardo Curaqueo, él cuenta en la revista *Tiempo de danza* que hace un reconocimiento a «las madres mapuche que han hecho perdurar este conocimiento» (número 11, p. 13), sin duda, hay un nexos con el *domo kimün*. A diferencia de quedarse con la sabiduría para sí mismo, se hace partícipe

«Nosotras generamos naciones, nosotras mantenemos la cultura, nosotras somos la memoria de nuestro pueblo»



Malen - Fotografía Felipe Gamboa

materializándolo desde la danza contemporánea, creando una coreografía, sin caer en el estereotipo clásico del purrún ni de la imagen turística de la mujer mapuche, sino en la abstracción de la espiritualidad. Cuando Loreto y Soledad hablan de la recuperación del *domo kimün* como acto político, creo que sería realmente político compartir la responsabilidad con los hombres, Ricardo Curaqueo es uno de ellos, ciertamente reivindica el *domo kimün* como una forma de activismo.

A pesar de que el director jamás se ha autodenominado públicamente feminista, desde afuera, siendo espectadora, puedo ver en *Malen* la posibilidad de una trascendencia política coherente con el discurso mapuche feminista. Las figuras de la abuela y la niña en el transcurso de la obra se tornan potentes porque de alguna manera resumen el *domo kimün*, en suma al elenco completo, logran la visibilización de las mujeres como sujetos cargados de repertorio, de memoria social, femenina e indígena, mujeres mapuche que resisten ante la adversidad de un país donde son parte de la disidencia. Del mismo modo, el poco texto utilizado en la obra, con definiciones o pensamientos sobre qué es ser mapuche, fue una selección precisa que replica las voces mapuche de distintas generaciones que extienden nuevas reflexiones para el espectador. La sensibilidad de la puesta en escena está bien lograda, la iluminación de tonalidades azules alude a la noche, la luna, la oscuridad que son fuerzas femeninas en la cultura mapuche porque en la oscuridad germina la creación, bajo la tierra comienza a crecer la semilla, dentro del útero emerge la vida humana y la luna también está conectada con los ciclos de la mujer, las plantas y del mar. La insistencia en el motor de los pies, con pequeños saltos, traspaso de peso o el desplazamiento lento, es una reiteración a la devoción por la tierra, la mayoría de las mujeres mapuches, ya mayores como abuelas o bisabuelas, hablan de la importancia de andar descalzas para enraizarse, y limpiarse, según sus creencias, así no enferman, porque se descargan de lo malo. Por último, la sobriedad de los vestuarios también es un rasgo positivo en la obra porque se reinventa a la mujer mapuche desde la actualidad y desaparece el típico estereotipo tradicional de siglos pasados.

En materia de danza, al ser contemporánea, hay una conceptualización de la cultura mapuche a través de la narración corporal, sin la vanidad por la destreza en sí, puesto que no todas son bailarinas profesionales, aun así, los movimientos están bien ejecutados y la energía de los solos, duplas y coreografía grupal consiguen transmitir sensaciones, armar relatos, pensar la corporalidad femenina mapuche en varias aristas culturales y sociopolíticas. Este colectivo de mujeres mapuche jamás abandona el escenario, al igual que el rito, donde todos intervienen, están presentes y se van turnando en el flujo de la ceremonia.

Hoy en día, se estima que en Chile más de un setenta por ciento de la población mapuche se encuentra en ciudades. En consecuencia, el desarraigo de las tierras ancestrales también significa una pérdida de la espiritualidad y cosmovisión, porque ya no hay contacto ni veneración por la naturaleza, deben adaptarse a la ciudad. Desde mi punto de vista, *Malen* nos muestra que esa sabiduría todavía está latente, gracias a las ñañas, a las *lamngen* que han atesorado la memoria mapuche,

y el activismo indígena que suman mujeres y hombres cada año. En *Zomo Newen* se nombra a la Generación Wallmapu, que son mujeres mapuche urbanas nacidas en los años ochenta y noventa que están haciendo surgir el feminismo, reinventando la historia mapuche, recuperando el mapudungun, aprendiendo el *kimün* en las pocas comunidades mapuches al sur de Chile, retomando el arte textil y tejiendo con los hombres, denunciando el machismo imperante del pueblo mapuche y los *winkas*, construyendo estrategias para mejorar las condiciones de la mujer mapuche en el país, atreviéndose a escribir y organizarse, a propósito, solo mujeres han escrito sobre mujeres mapuche, no es casualidad.

El mapuche feminismo está produciendo un quiebre de viejas estructuras en la cultura mapuche y chilena, a causa de mujeres fuertes y niñas mapuche que crecerán en medio de la transformación de un paradigma político. *Malen* en mapudungun hace referencia a las niñas o jóvenes mapuche, cierto es, que el énfasis está en las generaciones jóvenes porque ellas ya tienen un despertar identitario que se contraponen a la exclusión actual, probablemente sean ellas las que a futuro consigan cambios reales, significativos y concretos para la mujer mapuche. También es interesante pensar si habrá una proyección de las intérpretes juveniles del elenco en la danza contemporánea chilena, si la participación creativa en *Malen* pueda influir en posteriores expresiones artísticas, pensadas desde la corporalidad mapuche, discursos antiheterowinkapatriarcales movidos por la danza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

- Aguilera, V. Yon, R. (2015).** *Trayectorias dirigenciales de mujeres mapuches urbanas líderes de base* (Tesis de pregrado en Sociología). Universidad Diego Portales. Santiago, Chile.
- Carileo, D. (2018).** *El nacimiento de río: ñiche*. En *Acontecimientos corporales*. Santiago, Chile: Pólvora Editorial.
- Curaqueo, R. (director). (2018).** *Malen* [Obra de danza]. Santiago, Chile: Festival Escena Uno Danza Sur, Centro Cultural Gabriela Mistral.
- García, E. (2017).** *Zomo Newen*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.
- García, L. Rojas, S. (2014).** *Mujeres mapuches y domo kimün* (Tesis de pregrado en Sociología) Universidad Diego Portales, Santiago.
- Millapán, D. (2018).** *Mujer mapuche feminista* [Archivo PDF]. Cedido por la autora. Millapán, D. Comunicación personal, lunes 22 de octubre del 2018.
- Montecino, S. (2008).** *Mujeres chilenas*. Santiago, Chile: Catalonia.
- Montecino, S. (1984).** *Mujeres de la tierra*. Santiago, Chile: Editorial CEM.
- Santi, M. (2017).** La mujer mapuche florece en la danza. *Revista Tiempo de Danza*. (11), p. 11-14.
- Taylor, D. (2015).** *El archivo y el repertorio, La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Zerán, F. (2018).** *Mayo feminista. La rebelión contra el patriarcado*. Santiago, Chile: LOM Ediciones.

El cuerpo ausente (en la reflexión teatral)^[1]

Mirella Merly Quispe Ramos

UNMSM / ENSAD
mirellamqr@gmail.com

Resumen:

Este texto busca poner en evidencia la ausencia nominal del cuerpo femenino en la reflexión teórica de las artes escénicas, con especial énfasis en el teatro. Para ello parto de la premisa de que el genérico universal masculino, que nos indica el uso del español, facilita la invisibilización de las características particulares que —por motivos jerárquico-sociales—, presenta el cuerpo femenino en el espacio escénico. En esa línea, busco evidenciar cómo esto se refleja luego en los textos de reflexión teórico teatrales, que no dejan huella de la diferencia sustancial entre lo que significa el cuerpo de una actriz y el de un actor sobre el escenario, lo que conlleva a un vacío sobre la reflexión del cuerpo femenino como signo en el teatro (con sus respectivas particularidades), durante todo el proceso de creación y puesta en escena de una pieza teatral. También propongo cuestionamientos que me parecen sumamente necesarios al momento de plantearnos la realización de una pieza teatral que aborda, gracias a un contexto social mucho más sensible, temas con perspectiva de género, en especial aquellas que se enfocan en el tema de la violencia contra la mujer.

Palabras claves: cuerpo femenino, actriz, teatro feminista, feminismo, teatro y género

Abstract:

This text seeks to expose the nominal absence of the female body in theoretical reflection of performing arts, with a special emphasis on theatre. With the premise that the employment of a generic male universal, indicated in Spanish grammar, facilitates the invisibilization of the particular characteristic that — due to hierarchical-social motives —, the female body presents on the stage. In this line, I seek to evidence how this is then reflected in theatre theory texts, which do not show the substantial difference between the body of the actress and that of the male actor on the stage, which amounts to a vacuum about the reflection of the female body as symbol in theatre (with its own particularities), throughout the creative process and the staging of a theatrical piece. I also propose questions which I find quite necessary at the time of considering the staging of a play that involves, due to a much more sensitive social context, themes with a gender perspective, specially those focused on the subject of violence against women.

Keywords: feminine body, actress, feminist theater, feminism, theater and gender

^[1] Quisiera agradecer aquí al Programa de Dirección Escénica 2019, organizado por la Fundación Teatro a Mil, el Goethe-Institut y Sala de Parto, gracias al cual he podido acercarme a estéticas y propuestas teatrales cuyas búsquedas me han permitido cuestionarme y enriquecer, desde ese cuestionamiento, las palabras que componen este escrito. Así también va mi agradecimiento a Patrice Pavis, por su generosa manera de compartir material bibliográfico e información con jóvenes investigadores como yo.



Cuatro son los elementos que hasta el día de hoy resultan fundamentales dentro del arte teatral antropocéntrico^[2]:

{ una persona que acciona en el espacio denominado escénico, otra que *especta* este accionar, un espacio y, finalmente, un tiempo. }

El teatro es además, hoy más que nunca, un espacio que ritualiza el encuentro y la comunicación en comunidad. El teatro convoca y al hacerlo nos permite disfrutar de la confluencia y diálogo del espacio y tiempo ficcional del escenario con aquellos «reales» en los que vivimos.

Si bien existen propuestas que niegan lo que acabo de afirmar, en principio porque dejan de lado, en apariencia, la presencia corporal física de quien desarrolla la acción escénica bajo el nombre de actriz o actor. Este es el caso de *La consagración de la primavera* de Roger Bernat^[3], en la que el público se vuelve dicha persona actuante; o cuando deja la presencia solo de su voz, como es el caso de *Stifters Dinge* de Heiner Goebbels^[4] o *Nachlass* de Rimini Protokoll. Sin embargo, aún en esos casos, la presencia del cuerpo físico, e incluso la voz como parte del cuerpo de la persona sobre el escenario, no ha sido finalmente omitido, está ahí, en el cuerpo de quienes espectan y en la voz de quien narra, respectivamente. En el caso de *Nachlass*^[5] la presencia de la voz es primordial y son los restos materiales los que nos permiten re-crear ese ser más allá de su cuerpo, de su materialidad en torno a un tema por demás complejo, la muerte.

A partir de nuestra afirmación inicial se puede concluir entonces que esos serían los elementos de análisis de base para poder reflexionar sobre un espectáculo teatral antropocéntrico. Así nos lo confirman además los innumerables textos de teoría y análisis de espectáculos que han sido escritos hasta el día de hoy. Sin embargo, durante los últimos años, montajes como *El tiempo de las mandarinas*^[6] de Rafael Nofal, que hablan desde un lugar, tiempo y tema tan específicos, nos permiten poner en cuestión uno de esos elementos en particular, el cuerpo de la persona que acciona sobre el escenario. Si bien existe mucha reflexión sobre este —debido al sexismo de nuestra sociedad y al lenguaje que nos lo representa— se ha invisibilizado una diferencia primordial que en piezas dramáticas que abordan el tema de la violencia contra la mujer, como la de Nofal, por ejemplo, se hace muy evidente: el cuerpo de la actriz no es igual al cuerpo del actor.

[2] Énfasis que nace a partir de escuchar la propuesta de teatro no-antropocéntrico que plantea Manuela Infante, dramaturga y directora chilena.

[3] Se puede ver un fragmento de la propuesta en: <https://www.youtube.com/watch?v=6WSlyWVMW6A&t=144s>

[4] Se puede apreciar una parte importante de la propuesta en: <https://www.youtube.com/watch?v=EWV261Dg-R0>

[5] Se presenció una función durante el festival Santiago a Mil realizado en la ciudad de Santiago de Chile el 14 de enero del 2019.

[6] Pieza de teatro presentada en la Sala Anexo de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático del 2 al 26 de abril del 2018 bajo la dirección de Carlos Acosta.

Hoy, cuando nos cuestionamos esta división binaria de los cuerpos, que esconde y margina una serie de otros cuerpos que, por el contexto, son un discurso en sí mismos, es imperativo reflexionar sobre el cuerpo del artista en escena desde la especificidad y, desde ese punto, comenzar a pensar y teorizar en torno al cuerpo de la actriz.

¿Cuáles son los valores simbólicos que le asigna la sociedad al cuerpo de una mujer?

¿Podemos escapar de estos valores cuando vemos su cuerpo sobre el escenario?

¿Afectan estos valores la composición escénica general?

¿Es necesario tener conciencia de la presencia de esta valoración social en cada cuerpo de mujer que sube a escena?

El cuerpo de la actriz, desde el discurso escénico, es uno que nos confronta desde otros lugares, debido a que nos hemos acostumbrado, como sociedad, a verlo como un objeto. El ejemplo más claro es el tratamiento que se le da en la publicidad y medios de comunicación, donde ha sido siempre un producto. Es por ello que, al colocarlo sobre el escenario, un espacio de ficción, todas estas características se amplifican, más aún si forman parte de un discurso que re-presenta y cuestiona su valorización y percepción social.

En ese contexto, enunciar este cuerpo desde su particularidad en la fase de reflexión del hacer significa comenzar a dialogar sobre el «cuerpo de la actriz» y dejar de lado el «cuerpo del actor» como genérico válido para nombrarlos a ambos. Esta diferencia y sus implicancias ya habían sido tomadas en cuenta por Julia Varley, actriz del reconocido Odin Teatret, en *Piedras de agua* (2008), donde anuncia como premisa:

{ ¿Actor o actriz? Desde el título he tenido que elegir. Queriendo subvertir el uso corriente de incluir el femenino en el masculino universal y con la intención declarada de sentirme sujeto del discurso como mujer, elegí usar la palabra actriz, incluso cuando hablo del oficio general. [...]. Los lectores hombres tal vez se sentirán excluidos, como me he sentido yo tantas veces cuando se habla de hombres de teatro y de libros, de actores y directores. Con esa elección deseo simplemente contribuir a un reconocimiento más explícito del rol de las mujeres en la historia de la profesión teatral. (p. 19). }

El libro de Julia ha sido publicado originalmente en italiano, su primera edición salió a la luz el 2006, es decir, hace poco más de 10 años, los que no son muchos si tenemos en cuenta la antigüedad del arte teatral. Más adelante en otro párrafo del mismo texto ella afirma:

Pocas mujeres tienen un rol relevante en la historia del teatro generalmente estudiada en las academias o en las universidades. Fueron actrices y artistas importantes, pero no han elaborado teorías, y sus experiencias nos llegan en gran parte en forma de biografías, cartas o crónicas. En el siglo de los grandes reformadores del teatro y de la dirección, las mujeres se quedan en la sombra. Forman parte de una multitud de personas cuyos logros permanecen velados y no reconocidos. (p. 22).

Esa toma de posición, coincidente en tiempo con las nuevas lecturas que nos viene proponiendo el feminismo desde mediados del siglo XVIII, nos pone frente a un escenario en el que la mujer y sus creaciones artísticas han sido, sobre todo, motivo de apreciación estética, pero no de reflexión y visibilización en tanto discurso, sino solo objeto. Esa fue también una de las motivaciones que tuvo el colectivo feminista estadounidense Guerrilla Girls al crear su obra *Do women have to be naked to get into U.S. museums?* Como afirmaba el texto que acompañaba el aviso: «Menos del 5% de los artistas en la sección de arte moderno eran mujeres, pero el 85% de los desnudos eran femeninos».

[VER IMAGEN INFERIOR]

En el prólogo del texto de Varley se afirma también que esta suerte de invisibilización se dio en el pasado porque en la mayoría de los casos la sociedad no veía que el arte fuera un oficio cuando lo ejecutaba una mujer, sino solo una afición, por lo que solía quedar relegada a una suerte de segunda categoría. Con el paso de los años, esa percepción ha ido cambiando, hay una presencia, todavía mínima, de artistas mujeres, pero esta presencia solo se traduce en la percepción de algunas figuras destacadas del ámbito teatral. Sin embargo, no tiene un mayor impacto en la no mención nominal o la ausencia de voces de creadoras que reflexionan sobre su oficio en la escena internacional. Por otro lado, si partimos desde el concepto

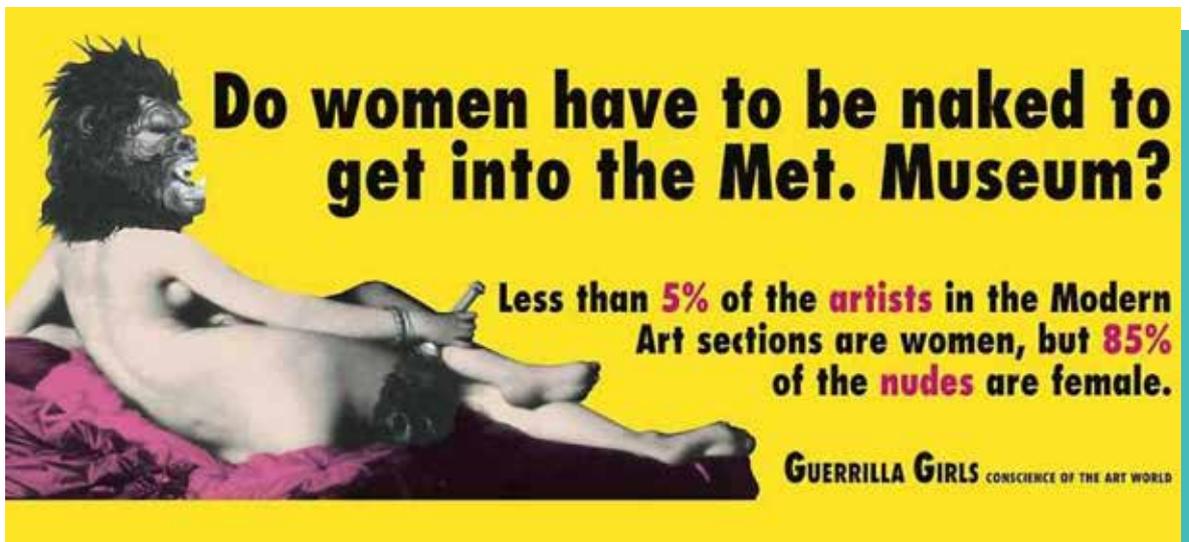
que da la RAE, institución encargada de actualizar y regular el uso del lenguaje de acuerdo a los cambios que se dan en el mundo «real», vemos que tanto en el caso del actor como el de la actriz se indica que se trata de una «persona que interpreta un papel en una obra teatral, cinematográfica, radiofónica o televisiva». Sin embargo, esta definición, que se centra en el espacio en el que se desarrolla la actividad, no incluye o alude a la herramienta con la que la acción se realiza, por ende, pierde de vista la principal diferencia que trataremos de poner en evidencia en las siguientes líneas: el cuerpo.

En el ámbito especializado, Patrice Pavis le dedica una entrada a los términos cuerpo y corporeidad en su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, donde menciona: «En todas las artes y en el conjunto de las ciencias humanas, el cuerpo es una apuesta al saber y al poder». Parafraseando un dicho popular, es inevitable mencionar aquí que si el saber es poder, el saber, en el caso de la reflexión escénica, por lo menos en lo enunciativo, ha dejado de lado a la mitad de su población protagonista, es decir, les ha quitado a las actrices el acceso al saber lo que se dice sobre su cuerpo y desde su cuerpo y, por ende, la capacidad de poder reconocerlo y reflexionar sobre él desde su particularidad, no solo física, sino también social y simbólica.

Un pequeño repaso por algunos de los principales libros que reflexionan o sirven de base para la reflexión sobre el quehacer teatral dentro de la institución en la que me formé profesionalmente como actriz, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático, y no solo, nos permiten afirmar que esta exclusión no hace más que sostener la invisibilización del trabajo de las mujeres en el escenario. «Lo que no se nombra», no existe, afirma George Steiner y si apreciamos la siguiente tabla^[8], será evidente que, al menos en el texto, la reflexión sobre el quehacer de la actriz en el escenario ha estado siempre en un segundo plano, pese a las evidentes diferencias que presenta su principal herramienta material de trabajo: su cuerpo.

^[7] Se puede tener un breve acercamiento al pensamiento del grupo a través del siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=cFUVCX0053M>

^[8] He considerado aquí las ediciones de los libros en español y en formato PDF, por ende el filtro que tengo a la mano es el de este idioma, la situación sobre la que reflexiono puede variar en el idioma original en el que cada texto fue escrito.



Guerrilla Girls 2007

Título del libro ▼	Autor ▼	Menciones del término		
		ACTOR	ACTRIZ	ACTORES
<i>Más allá del espacio vacío</i>	Peter Brook	198	4	140
<i>El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación</i>	Konstantin Stanislavski	251	3	145
<i>Teatro postdramático</i>	Hans Thies Lehmann	88	7	--
<i>Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas</i>	Thomas Richards	145	14	56
<i>Hacia un teatro pobre</i>	Jerzy Grotowski	383	4	89
<i>La formación del actor</i>	Richard Boleslavski	61	11	19
<i>Teoría y práctica del teatro</i>	Santiago García	59	0	48
<i>Nueva tesis sobre Stanislavski</i>	Raúl Serrano	262	1	36
<i>Un manual práctico para el actor</i>	Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Mamet. Introducción David Mamet. Traducción Bertha Pancorvo.	119	4	20
<i>El arcoiris del deseo</i>	Augusto Boal	127	15	147
<i>Juegos para actores y no actores</i>	Augusto Boal	533	35	537
<i>La preparación del director</i>	Anne Bogart	105	10	84

A partir de este cuadro podemos afirmar que el uso genérico del masculino tiene como consecuencia directa la invisibilización de las características particulares que presenta el cuerpo femenino sobre el escenario. Como ya había mencionado, el lenguaje no es ingenuo, sino el reflejo de un sistema social que ha venido sufriendo grandes cambios, uno de ellos es, sin duda alguna, la mirada de género que viene cuestionando incluso nuestra manera de nombrarnos o construirnos frente al otro a través de este. Si parto de la premisa de que este no nos ayuda a construir en el imaginario colectivo la figura del cuerpo femenino cuando enunciamos solo el cuerpo humano, sino que más bien esta conjugación de palabras suele traer como significante un cuerpo masculino, con todo lo que este involucra, podemos afirmar, tal como lo como indica Claudia Mandel (2010) que: «El cuerpo femenino carece de códigos simbólicos propios, pensados por y para sí».

En este punto, el que remite al cuerpo, es interesante mencionar a Roland Barthes^[9], quien afirma que el ser humano posee varios cuerpos: fisiológico (incluye el biológico y el anatómico), etnológico, religioso, sexuado, estético, minusválido, del performer. Si tomamos en cuenta esta distinción de Barthes y nos acercamos a la afirmación que hace Pavis sobre el hecho de que «el **cuerpo del actor**^[10] continúa siendo un misterio: ¿lugar público o jardín secreto?» (2016, p. 66). En esta pequeña cita podemos apreciar que al cambiar el término actor por el de actriz, el texto cobra inmediatamente una serie de

otros sentidos que son también comunes en nuestra sociedad y que tienen que ver directamente con el tema de género y las violencias que se dan contra la mujer a partir del lenguaje, lo mismo sucede al pensar en los distintos cuerpos que denuncia Barthes. En ese sentido, acudo también a Jerzy Grotowski, quien en *Hacia un teatro pobre* afirma:

Las palabras «actriz» y «cortesana» fueron sinónimos alguna vez. Ahora están separadas por una línea mucho más clara, no porque haya ocurrido ningún cambio en **el mundo del actor**^[11] sino porque la sociedad ha cambiado; actualmente es la diferencia entre la mujer respetable y la cortesana la que se ha borrado^[12]. (1992, p. 27).

Esta cita, que forma parte del libro más conocido del autor, hace alusión directa, y solo cuando habla en femenino, de la carga conceptual sexual que trae consigo habitar un cuerpo de mujer (no mencionaré aquí los cuerpos trans, que son atravesados por otras violencias que tienen que ver además con el reconocimiento del concepto mujer en su fisicidad, porque solo esa reflexión abre un debate amplio que la brevedad de este espacio no me permite desarrollar). Si ya el cuadro consignado líneas arriba pone en evidencia la poca mención a la especificidad de la labor de la actriz, cuando este término aparece lo hace, generalmente, enfatizando

^[9] <http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Barthes.htm>

^[10] Las negritas son nuestras.

^[11] Las negritas son nuestras.

^[12] Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo Glantz. Siglo Veintiuno Editores. p. 27

la labor que ella realiza desde la anécdota, pues aun cuando se reconoce la existencia de su trabajo, se lo hace desde dos polos bien marcados: o desde la mala ejecución de su técnica o desde la perfección, que se remarca como un hecho insólito conectado de manera directa a su condición de mujer, tal es el caso de las menciones que figuran en el libro de Stanislavski que se cita.

En el caso de Richard Boleslavski, en su texto *La formación del actor, 6 lecciones de arte dramático*, el autor se refiere a la actriz o aspirante a actriz, desde el inicio, como *La criatura*: «Entra una preciosa criatura de dieciocho años». Esta frase se encuentra en las primeras líneas de este breve texto, escrito a manera de libreto teatral, en el que además se pone en evidencia la falta de una imagen en la que la joven aprendiz pueda verse reflejada o con la que se pueda sentir identificada. A lo largo de su disertación, este sujeto que nombra a la «criatura» se construye a sí mismo como el enseñante, el conocedor que, por eso mismo se encuentra, jerárquicamente, en un nivel superior al de la «criatura». Sin embargo ¿bajo qué parámetros o modelos se plantea «educarla»? El mismo fragmento de texto nos ofrece una respuesta, que es a su vez una visión de su mirada del mundo, de su mundo:

¿Ha visto usted alguna vez un **hombre**, un especialista, ocupado en algún problema creativo, durante el curso de su trabajo? El **piloto** de un trasatlántico, por ejemplo, responsable de miles de vidas; un **biólogo** trabajando ante su microscopio, o un **arquitecto** desarrollando el plano de un puente complicado, o un **gran actor** visto desde bastidores durante su interpretación de un excelente papel?^[13] (p. 3)

[13] Las negritas son nuestras.

Todos los modelos o ejemplos que va citando este personaje creado por Boleslavski, que podemos identificar como masculino y que además hace las veces de educador o enseñante, aluden a una representación también masculina de un modelo^[14]. Es así que esta repetición va reforzando en nuestro imaginario la «idea» de que, más allá de la aparente neutralidad del genérico masculino del lenguaje, cada una de estas profesiones termina decantándose hacia la construcción de un cuerpo que en su materialidad se relaciona, generalmente, con aquel que reconocemos como masculino.

Volviendo al ámbito que nos atañe, el del espacio de creación escénica, en vista de que las historias que sobre él se construyen se nutren, de manera directa, de la vida, es importante preguntarnos ¿qué impacto puede tener, más allá de la voluntad de cada creadora, el cómo vamos construyendo nuestros personajes o historias a partir de ese cuerpo? Esto claramente, aludiendo a una propuesta escénica que los tenga, ya hemos mencionado en los primeros párrafos de este escrito que hay muchas propuestas que parten desde otra mirada y no necesariamente construyen o componen personajes. Sin embargo, en relación al cuestionamiento que nos hacemos, me interesa enfocar ahora la pregunta desde cualquiera de los roles que, de manera usual, identificamos dentro del proceso creativo escénico, como el de: dramaturga, actriz, directora, escenógrafa, vestuarista, diseñadora de luces, etc., ¿es posible que nuestras referencias «reales» — en el tema de la construcción de las ficciones o los escenarios de las mismas —, se vea atravesado por esa

[14] Según un estudio realizado por la ONG inglesa Inspiring the Future el nombrar solo en masculino una serie de profesiones, tiene un impacto directo en como percibimos la profesión misma y como nos decantamos por la figura masculina al imaginar la encarnación de dicha profesión, como se aprecia en el siguiente vídeo: <https://www.youtube.com/watch?v=pJv-Jo1mxVAE>



misma mirada que, al menos a través del lenguaje, le otorga una clara preferencia a lo masculino, incluido el cuerpo? ¿O somos capaces de ser conscientes de todos los factores de género que nos atraviesan y parametran para lograr, o intentar al menos, romper todos estos estereotipos de representación sobre el escenario y tratar de re-construirlos?



Créditos: Fundación Teatro a Mil.

Si miramos una vez más la tabla que me sirve de referencia para evidenciar la ausencia nominal del cuerpo femenino en la reflexión textual teatral, es claro que, a efectos prácticos de entendimiento y reconocimiento, los mecanismos que podemos definir como patriarcales, que operan también a través del lenguaje, logran invisibilizar esta presencia. No indico aquí que sea objetivo del lenguaje invisibilizar lo femenino, sino que el lenguaje mediante el cual nos comunicamos mantiene el espíritu de cuando fue creado o, mejor dicho, el espíritu de la sociedad y cultura en la que nació y en el espíritu de la cual vive. En este punto es importante mencionar el movimiento feminista, que desde los años 60' viene poniendo en cuestión una serie de mecanismos o estructuras sociales mediante los que interactuamos, uno de ellos, sin duda alguna uno de los principales, es el lenguaje.

Es en ese contexto que, — para el caso de las artes escénicas —, el término cuerpo, que muchas feministas nombran como cuerpa, debe ponerse al centro para dar pie a una serie de cuestionamientos y/o debates que cualquiera que, desde una mirada de género o no, busque decir algo sobre la violencia de género o sobre lo que significa ser mujer, en una estructura social prioritariamente binaria y heteropatriarcal, a través del cuerpo. Tengo que mencionar aquí también a Donna Haraway, quien afirma: «Necesitamos aprender en nuestros cuerpos, provistas de color primate y visión estereoscópica, cómo ligar el objetivo a nuestros escáneres políticos y teóricos para nombrar dónde estamos y dónde no, en dimensiones de espacio mental y físico que difícilmente sabemos cómo nombrar» (p. 326). La mirada de Haraway y su mención a un conocimiento situado busca reconocer la complejidad de factores que nutren nuestras creaciones discursivas, en este caso escénicas, no para hacerlos menos complejos, sino

para hacerlos conscientes, es decir, hacernos sujetos conscientes del lugar que ocupamos y desde el que enunciamos nuestros discursos, los que sean.

Un ejemplo de este tipo de reflexión, pero tomando como ejemplo un discurso escénico en concreto, se planteó durante mi visita al último Festival Internacional Santiago a Mil, que se realizó del 3 al 31 de enero del 2019 en Santiago de Chile. En él se contaba con una sección llamada «Mujeres creadoras»^[15], cuyo breve resumen de presentación define la visión que el festival tiene de su momento social y cultural respecto al tema de la mujer y las minorías:

Musas, vírgenes, madres. Desnudas o provocativas. Históricamente las mujeres han sido relegadas a un imaginario secundario, subsidiario del relato oficial del arte. Por mucho tiempo estuvieron relegadas a objeto artístico, invisibilizando su rol activo como autoras, creadoras y artistas. Desde los inicios del festival, las mujeres en todos sus roles y profesiones han estado presentes en nuestra programación. Ante la nueva ola de los movimientos feministas y ciudadanos movilizados que exigen igualdad, equidad, respeto y terminar con la asimetría en diversos espacios del saber, del quehacer y del poder, proponemos este foco de programación, como una forma para dialogar con el contexto y destacar el trabajo de mujeres creadoras que proponen nuevos lenguajes, cuestionan lo establecido, elevan lo personal al campo de lo político y alzan la voz sobre temas esenciales para la sociedad.

Pese a lo declarado, o quizá por eso mismo, se abrió el debate a partir de la obra *Paisajes para no colorear*, dirigida por Marco Layera de Teatro La Re-sentida. La pieza era resumida de la siguiente manera en el portal web oficial del mismo festival:

Estigmatización, violencia y rebeldía. Nueve adolescentes chilenas suben a escena a exponer su forma de enfrentar el mundo y la violencia de la que han sido testigos y víctimas. Lissette Villa tenía 11 años cuando murió asfixiada porque una cuidadora de 90 kilos se sentó sobre ella por minutos. Tania Águila murió a los 14 años cuando su pololo la atacó con una piedra en la cabeza. Florencia Aguirre tenía 10 años cuando su padrastro la asfixió con una bolsa, la quemó y la enterró en la leñera de su casa. Estos fueron algunos de los casos que impulsaron al director Marco Layera y su equipo a crear *Paisajes para no colorear*, obra que da voz a adolescentes chilenas para visibilizar la vulnerabilidad a la que están expuestas por ser mujeres menores de edad.

[15] Para mayor información visitar: <https://www.santia-goamil.cl/programacion/itinerarios/mujeres-creadoras/>

Manuela Infante, dramaturga chilena, ponía en cuestión los mecanismos discursivos que se construían y lo que develaban en un contexto tan sensible al tema de género y violencia contra la mujer en estos días. En su mirada, que comparto, no ponía en cuestión la calidad del espectáculo en sí, sino que buscaba poner en evidencia que el hecho de ocupar el lugar de privilegio que otorga ser reconocido como parte del género masculino significa también, en muchos casos, una ceguera respecto a los beneficios intrínsecos de ese privilegio y por lo tanto, la ejecución de ciertos discursos desde ese lugar de privilegio, termina apoyando el mismo sistema que busca poner en cuestión, escribía Manuela en un post de Facebook del 17 de febrero del 2019:

En *Paisajes para no colorear* un director «le da voz» a un grupo de mujeres, en una operación que solo reitera la estructura del privilegio que dice criticar. Él se perpetua [sic] ahí como la autoridad, el director, que las autoriza, que da lugar a nueve adolescentes chilenas para hablar. (Esto de «dar voz» está en la reseña misma de la obra, no es un invento mío [...]). Un teatro feminista no es un teatro que instrumentaliza escénicamente el abuso hacia las mujeres. Sino uno que critique [sic] la instrumentalización de cualquier forma de «otro» como estrategia, artística en este caso, y porque no decirlo, también comercial.

Como espectadora y creadora escénica en formación permanente, esta reflexión, así como la experiencia de obras de teatro afines que pude apreciar en el marco del mismo festival (entre los que destaco el de la Compañía de Teatro La Niña Horrible), me hizo girar la mirada hacia mi propio contexto, en el que se vienen construyendo obras que tienen como eje discursivo el tema de la violencia contra la mujer y las minorías, tal fue el caso de *El tiempo de las mandarinas* de Nofal, que cité en las primeras páginas de este escrito, en el que no solo la dramaturgia, sino la dirección se encontraban a cargo de una mirada «masculina». ¿Busco con esto censurar la creación de discursos sobre el tema de la violencia contra la mujer y restringirla a la autoría femenina? No, ser mujer no te hace inmune a la educación patriarcal y a la sociedad que refuerza esa misma educación, ser mujer no te hace tener, de manera inmediata, una perspectiva de género. Lo que sí me parece urgente, dentro de ese lugar de privilegio que también involucra el acceso al conocimiento de esta perspectiva, es poner en cuestión nuestra propia mirada, para construir una mirada que aporte, desde la sinceridad, cuando aborde un proceso creativo de esta naturaleza; una mirada que trate de comprender la complejidad del mismo, que va más allá del proceso creativo en sí y se instala incluso en las formas en las que nos vamos construyendo como artistas y en las estructuras en las que nos debemos de integrar después.

En Lima, incluso a su pesar, — desde mi mirada —, solo se han cuestionado de forma abrumadora y a plena luz del día los procesos pedagógicos, jerárquicos y estructuras, bajo las que nos manejamos como artistas, solo a partir del caso de Guillermo Castrillón, ¿significa esto que antes los casos de acoso y abuso no existían? No, como bien se mencionó en muchos testimonios en ese momento, eran procedimientos

y actitudes sabidos y reconocidos a media voz, pero no hablados, ni debatidos con argumentos claros de manera abierta en busca de una solución. La violencia y el abuso se habían instalado como parte de nuestros mecanismos de relación, tan profundamente, que eran parte de nuestros espacios de formación, pero no es una situación aislada, sino solo normalizada, y por ende invisibilizada, que debemos aprender a deconstruir y re-construir, como bien lo menciona en una entrevista Manuela Infante: «Creo que las escuelas[sic] de Teatro siempre han sido medianamente abusivas. No solo abusivas respecto a las mujeres, también en el modelo de formación en el que crecimos, de humillación y el miedo» (El Mercurio, 18 de mayo del 2019).

Reconocernos en esa dinámica, traducir en palabras nuestra consciencia del lugar que ocupamos al emitir un discurso o simplemente lidiar con el otro dentro de la estructura jerárquica que nos envuelve, resulta vital. Cito en este punto el caso de Guillermo Castrillón porque me parece un ejemplo brutal de lo perverso que resulta muchas veces no tener una consciencia sobre lo que significa la perspectiva de género y la ética respecto del tema de la violencia contra las mujeres y las minorías, situación perversa que se redobla cuando sabemos que además se desarrolló en espacios y procesos pedagógicos donde el artista se encuentra siempre

Créditos: Fernando Criollo / Prin Rodríguez



Escena de la obra *El tiempo de las mandarinas*.

en una situación de vulnerabilidad aún mayor. ¿No se había construido acaso Castrillón, desde su discurso escénico, como alguien que intentaba deconstruir esas estructuras, como alguien sensibilizado con el tema? *Escrito por una gallina, Mujeres que habitan en mí, Sara, Copi, La vendedora de fósforos*, son la prueba de esa línea de trabajo, que además él se encargaba de destacar en sus entrevistas: «Siguiendo mi línea de trabajo me he dado cuenta de que me dedico a los grupos marginados. Primero me dediqué a la marginación femenina –por una cuestión de historia– y en el tema gay también» (*La República*, 15 de junio del 2009). En ese contexto y con la reflexión de Manuela, no es pertinente indicar ahora que lo que Castrillón hizo fue «instrumentalizar el abuso», del modo más perverso, para construirse, además, una imagen de aliado que, en el plano de lo «real», nunca existió, sino que la que le correspondía en toda línea era la de un abusador de las minorías o marginados que decía respaldar.

Este y otros cuestionamientos se hacen necesarios cuando se habla del cuerpo de las actrices sobre el escenario, porque son cuerpos vulnerabilizados de manera permanente en nuestra sociedad. Entonces, ¿cómo no poner en debate el cuerpo de la actriz y su ausencia nominal en el plano discursivo de la reflexión teatral textual actual? En el teatro de hoy se hace necesario incrementar ese material de referencia, porque involucra una observación y cuestionamientos que son ineludibles en la construcción de discursos, más aún si estos giran en torno al tema de la violencia contra la mujer. Como plantea Infante en su breve texto, que continuó luego en otro post el 8 de marzo del 2019, nuestro lugar de enunciación cuando trabajamos con cuerpos femeninos para construir discursos directamente relacionados con el tema de la violencia machista son, hoy más que nunca, necesarios.

Así como Layera y su equipo de trabajo dejaron pasar por alto, al presentar la obra, ese «dar voz», que evidencia un privilegio que se trae abajo la buena intención de hablar desde otro lugar mucho más genuino, como nos deja entrever la descripción del proceso mismo:

Este montaje es resultado de un largo proceso de creación colectiva, que incluyó talleres en distintas comunas de Santiago y audiciones abiertas de las que resultaron seleccionadas 11 jóvenes de cerca de 140 candidatas: 9 para actuar y 2 para integrar el equipo de dramaturgia. A partir de casos aparecidos en la prensa y de más de 100 testimonio vividas por ellas y sus pares, dan forma a esta propuesta escénica.

Sin embargo, no logra su cometido y, como indica Infante en su post:

Con *Paisajes para no colorear* la estructura del privilegio no se ha movido ni un centímetro de su lugar. Más bien, se ha confirmado. Si esta obra la dirige Layera, es un hit de ventas en el GAM^[16]. Si la hacen las mujeres jóvenes por su cuenta, no existe. Estamos llenos de películas, series y comerciales de *retail*, cuyos equipos de *marketing* han comprendido que nada vende hoy mejor que «mujer». ¿Vamos a hacer lo mismo en el teatro?

[16] Siglas del Centro Cultural Gabriela Mistral (Chile).

En ese contexto, para evitar normalizar la ausencia de nuestra presencia nominal en la reflexión teatral textual actual (que pongo en evidencia en las primeras páginas), así como para poner luz en la existencia de las particularidades que nos ofrece el proceso creativo que parte de una mirada y un cuerpo que se deja atravesar y es consciente del tema de género es necesario que las creadoras tomen la batuta y comiencen a registrar sus propios procesos. El cómo y dónde se ubica cada una de nosotras es vital para comenzar a construir una historia del teatro en el que no seamos un sujeto de enunciación cuya esencia se pierde al construirla usando un lenguaje «genérico» que solo en apariencia nos incluye a todos (es aquí que, incluso, el ingreso tan disruptivo del todes se hace necesario, no como una regla, sino como una llamada de atención sobre las diferencias que se omiten). Resulta imperativo también poner luz sobre esta misma diferencia, sobre las razones que la originan, sobre las lecturas cotidianas que tenemos de ella. Esta consciencia, cuando se enfoca en el cuerpo, cuando se encarna, se hace aún más urgente.



Escena de la obra *Paisajes para no colorear*.

Créditos: Nicolás Calderón - Fundación Teatro a Mil.

La *performance* ha rescatado y puesto en evidencia la potencia del cuerpo sobre el escenario y, durante las últimas décadas, lo ha hecho aún más a través de los discursos artísticos de mujeres que cuestionan, desde una perspectiva feminista, la construcción de su propia identidad y de los roles que le asigna la sociedad a partir de reconocerla como una mujer. En esa lucha su cuerpo es su principal herramienta, porque la palabra sola, a causa de su sesgo machista, no llega a comunicarla con la misma potencia. Un ejemplo claro y concreto de dicha potencia son las intervenciones escénicas públicas de la *performance* *Mi cuerpo no es tu campo de batalla*^[17] o aquella que

[17] Acción realizada en la Plaza San Martín, en Lima, Perú, el 25 de noviembre de 2011 por el «Día de la no violencia contra la mujer» en reivindicación a las 283 500 mujeres esterilizadas entre los años 1996 y 2000 durante la dictadura fujimorista. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=zzUohNyHRTA>

realiza el Movimiento Feminista del Perú a través de la intervención ciudadana *La alfombra roja*, que busca simbolizar la lucha permanente por los derechos sexuales y reproductivos de las mujeres en el Perú.

Nuestro cuerpo, vivo o muerto, confronta, no deja que quien «especta» se quede en la indiferencia que nos ha heredado la normalización de las distintas violencias. La ausencia nominal del cuerpo femenino en la historia del teatro es una de esas violencias y, en ese contexto, debemos cuestionarnos también, — cuando construimos discursos que abordan la violencia contra la mujer o la violencia de género —, el por qué cuando pensamos en ella lo hacemos, sobre todo, en función a la marca material que esta deja sobre un cuerpo, sino que debemos ampliar nuestra mirada de la misma y comenzar a desentramar las otras estructuras de violencia que hemos normalizado y que no dejan una marca visible que nos permita reconocerla de manera más inmediata. Ya lo mencionó en su momento Byung-Chul Han:

La violencia solo es proteica. Su forma su aparición varía según la constelación social. En la actualidad muta de visible a invisible, de frontal en viral, de directa en mediada, de real en virtual, de física en psíquica, de negativa en positiva, y se retira a espacios subcutáneos, subcomunicativos, capilares y neuronales, de manera que puede dar la impresión de que ha desaparecido. (p. 9)

Hoy es válido, pero sobre todo urgente y necesario, que las creadoras escénicas dejemos huella textual de nuestros procesos creativos y reflexivos, más si es en el marco de un discurso escénico que se construye en torno a temas de esta naturaleza, y piensa aún en una actriz y actor para encarnar la palabra o la acción. Porque, como afirma el teórico e historiador alemán Hans-Thies Lehmann: «[e]n ninguna otra forma artística el cuerpo humano —su realidad vulnerable, violenta, erótica o sagrada— es tan crucial como en el teatro» (pp. 17 – 345)^[18], y ese teatro tiene que hablar hoy también de la «cuerpa», no para normalizar su uso e invisibilizar su denuncia, sino para comprender, constantemente, el por qué su presencia genera, todavía, tanta resistencia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

- Boal, A. (2002).** *Juegos para actores y no actores*. Barcelona: Alba Editorial.
- . (2004). *El arco iris del deseo. Del teatro experimental a la terapia*. Barcelona: Alba Editorial.
- Bogart, A. (2008).** *La preparación del director*. Barcelona: Alba Editorial.
- Boleslavski, R. (?).** *La formación del actor*. 6 lecciones de Arte Dramático. Recuperado en: https://www.actors-studio.org/web/images/pdf/richard_boleslavski_-_la_formacin_del_actor.pdf
- Brook, P. (2001).** *El espacio vacío*. Barcelona: Alba Editorial.
- Fediuk, E. y Prieto Stambaugh (Editores). (2016).** *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance*. México: Universidad Veracruzana. p.14.
García, S. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones La Candelaria. Recuperado en: <https://es.scribd.com/doc/116153698/GARCIA-Santiago-Teoria-y-Practica-del-Teatro-pdf>
- Grotowsky, J. (1992).** *Hacia un teatro pobre*, traducción de Margo Glantz. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Haraway, D. (1995).** *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Han, B.-Ch. (2016).** *Topología de la violencia*, traducción de Paula Kuffer. Barcelona: Herder Editorial.
- Lehmann, H.-T. (2013).** *Teatro postdramático*. México: Paso de Gato.
- Mandel, C. (2010).** *Estética del borde: cuerpo femenino, humor y resistencia*. Revista Escena 33 (67). Pp. 71-82.
- Nofal, R. (2014).** *El tiempo de las mandarinas*. Buenos Aires: Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral. Recuperado en: <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/422/>
- Pavis, P. (2016).** *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato. 374 pp.
- Quispe, M. (15 de junio del 2009).** Trabajo con los grupos marginados. Lima: Diario La República. Recuperado en: <https://larepublica.pe/tendencias/404414-trabajo-con-los-grupos-marginados>
- Richards, T. (2005).** *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. Barcelona: Alba Editorial.
- Serrano, R. (2004).** *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
Siderey, F. En el jardín de Manuela Infante. El Mercurio, 18 de mayo del 2019. Recuperado en: https://digital.elmercurio.com/2019/05/18/RVSB/ME3J7JF4?fbclid=IwAR16HpHUSX06KHc-KT_v3QOyTgj22MNEkOMIXHPwq5ULYyRRhvT5_Ly7pQdQ
- Stanislavski, K. (2009).** *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Barcelona: Alba Editorial.
Varios. *Un manual práctico para el actor*. Trad. Bertha Pancorvo. Int. David Mamet. Material de trabajo preliminar de la Facultad de Ciencias y Arte de la Comunicación. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Varley, J. (2008).** *Piedras de agua*. Lima: Editorial San Marcos. 270 pp.
- Wehn Damisch, T. (1978).** Entrevista a Roland Barthes. Recuperado de: <http://www.dooos.org/articulos/entrevistas/Barthes.htm>

[18] <http://www.argus-a.com.ar/archivos-ebooks/corporalidades-escenicas-representaciones-del-cuerpo-en-el-teatro-la-danza-y-el-performance.pdf>

El género como *gestus*
en la obra chilena

Kristal de La Facha Pobre

Carlos Soto Molina

Pontificia Universidad Católica de Chile
/ La Facha Pobre
sotomolina.teatro@gmail.com

Resumen

El siguiente artículo da registro a la investigación testimonial y escénica *Kristal* (2018), obra de teatro de la compañía chilena La Facha Pobre. Este trabajo fue construido con la siguiente premisa: el género de los personajes de la obra puede ser ejecutado en escena como un *gestus* en términos brechtianos. El análisis implica un debate respecto al género en su calidad de lucha dialéctica, su binarismo (hombre-mujer) originado en la cultura occidental y como este codifica el material testimonial recopilado en el sur de Chile. Cuáles fueron las resoluciones e implicancias materiales en el cuerpo del intérprete, entendiendo la obra como un monólogo de muchos géneros. Y qué soportes teóricos respaldan la herramienta brechtiana como una fractura al permanente relato aristotélico-patriarcal.

Palabras clave: teatro chileno, *gestus*, género, Brecht, testimonio.

Abstract

The following article registers testimonial and scenic investigation *Kristal* (2018), a play by the Chilean theatre company La Facha Pobre. This work was built on the following premise: gender of characters can be performed on stage in the brechtian terms of *gestus*. This analysis implies a debate about gender in its nature of dialectic struggle, its binarism (male-female) originated in western culture, and how it codifies the testimonial material recollected in the Chilean south. Which were the material solutions and implications on the performer's body? This, considering the play as a monologue of many genders. And which theoretical support backs up the brechtian technique as a fracture to permanent aristotelian-patriarchal storytelling.

Keywords: Chilean theater, *gestus*, gender, Brecht, testimony.



El *gestus* como identidad del oprimido/opresor

El *gestus* social es una herramienta actoral que el director alemán Bertolt Brecht (1898-1956) trabajó en los personajes de sus obras para evidenciar con el cuerpo del intérprete, la pertenencia de este a un grupo determinado, un gremio. Esta técnica es una de las evidencias más claras de cómo la corriente marxista influenciaba el teatro de Brecht, el *gestus* era una de las tantas necesidades políticas. La condición de clase es contenida en este *gestus* para exponer a los espectadores, los bandos y las fuerzas políticas que existen en escena. Y, tal como existe una condición de clase, que crea un *gestus* determinado, el poder en todas sus pugnas, no solamente de clase sino también de raza, de edad, etc., igualmente, pueden ser evidenciadas por los intérpretes con la utilización del *gestus*.

Otro espacio de poder es el género, que históricamente ha sido un concepto asociado a la identidad, dependiendo su pluralidad en la cultura que se observe. El pensamiento occidental lo ha comprendido desde un binario, hombre o mujer, asociado absolutamente a la genitalidad. Sin embargo, no solo existen múltiples culturas, antiguas y actuales que reconocen las existencias de otros géneros, sino que muchos occidentales contemporáneos no logran adecuarse a la clasificación binaria. Esta problemática ha despertado la necesidad de políticas públicas para las minorías, pero también ha evidenciado los privilegios que tienen los grupos que logran identificarse con el género asignado culturalmente. La ocupación de los imaginarios y representaciones culturales es la forma más evidente de dominación que tiene el binarismo occidental. Existe un completo símil entre las relaciones de poder y periferias que se establecen en el concepto género, al igual que sucede con el concepto clase.

Por tanto, será posible tratar el género como material de base para crear un *gestus* brechtiano, es decir, crear identidades con *gestus* genérico en una puesta en escena.

La dramaturgia del teatro occidental ha sido escrita en su gran mayoría con personajes de géneros que dependen de su genitalidad. Un binarismo que cuando es roto genera un cuestionamiento al teatro mismo. Un ejemplo disruptivo fue la afirmación de la obra *Las criadas* de Jean Genet, en la que el autor pedía que estas fueran representadas por hombres. Construir una identidad que no representa el imaginario que se tiene sobre un cuerpo trasgrede a la norma moral de la época. La problemática del género está presente en toda escena contemporánea cuando no se cuestionan los imaginarios impuestos por una sociedad patriarcal y binaria. Atender este conflicto es una necesidad para los creadores escénicos, desde la actuación a la dirección. Dar movilidad genérica a los roles connota un entendimiento sobre la identidad como algo que fluye y no se estanca por concepciones morales.

Los siguientes textos dan estructura a diversos apuntes y pensamientos sobre la investigación testimonial y puesta en escena de *Kristal* (2018), realizada por la compañía La Facha Pobre^[1] en el sur de Chile. Además, dialoga con los comentarios de Patrice Pavis y Ellin Diamond. *Kristal* fue trabajada con la premisa de que el género de los personajes se podía ejecutar escénicamente como un *gestus*.

El testimonio binario



Puesta en escena de *Kristal* en Artistas del Acero, Concepción.

El 2017, en el sur de Chile, realicé junto con la Compañía La Facha Pobre una investigación testimonial que terminaría siendo la puesta en escena *Kristal* (2018), que se estrenó en la sala de Artistas del Acero^[2] en la ciudad Concepción, Región del Biobío. El texto dramático, basado en la recopilación de testimonios, está estructurado como un monólogo polifónico^[3]; «un intérprete vive múltiples identidades desde la vociferación de personajes». Este requerimiento dramático está muy influenciado por las premisas del teatro no-anropológico^[4] de la directora chilena Manuela Infante^[5].

[1] Compañía de Teatro Chilena (2016-) que investiga el testimonio como territorio de resistencia. Puestas en escena: *Evita* (2017), *Kristal* (2018) y *X* (2019).

[2] <http://www.artistasdelacero.cl/2018/06/28/obra-kristal-se-estrena-en-artistas-del-acero/>

[3] Monólogo Polifónico fue inducido por Ronald Macaulay (1991), en su *Locating Dialect in Discourse*, para designar el uso de citas directas en el discurso, es decir los momentos en que el narrador cita textualmente uno de los personajes que aparece en su relato.

[4] Teatro no-anropológico es un concepto atribuido a la directora chilena Manuela Infante, que está influenciado por las corrientes filosóficas del giro no-humano.

[5] Manuela Infante (1980-) directora y dramaturga de la desaparecida compañía Teatro de Chile (2001-2016). *Prat, Juana, Narciso, Ernesto, Zoo, Realismo, Estado Vegetal, Idomeneo*, entre otras, figuran bajo su dirección.

La metodología testimonial con la que trabajamos es herencia de las investigaciones de la compañía Teatro La Memoria^[6], cuyo principal objetivo durante la recopilación es el material sensible para generar un territorio. El lugar escogido para *Kristal* es Reloca, un sector campesino de la comuna de Ninhue en la región de Ñuble^[7], 400 km al sur de Santiago. Reloca es una serranía cubierta de praderas de trigo y espinos, su clima es seco costero, muy frío en invierno, muy caluroso en verano. Reloca no supera las 300 personas, es un pequeño cúmulo de casas dispuestas cerca de un camino de tierra, que finaliza en uno de los brazos del río Lonquén frontera con el sector vecino, Los Naranjos.

Reloca es un territorio que cumple una característica fundamental para el desarrollo de la investigación, es un espacio alejado históricamente del capitalismo y el consumo. La ruralidad de la comuna de Ninhue escapa en muchos sentidos a la opresión del sistema de clases. Todos los habitantes pertenecen a un mismo estrato, la clase campesina.

^[6] Teatro La Memoria (1988-) es una compañía chilena dirigida por el actor y director chileno Alfredo Castro (1955-).

^[7] La región de Ñuble históricamente era una provincia de la región del Biobío, en el 2018 logró la autonomía.

La historiadora austriaca Gerda Lerner (1990) analiza en profundidad el origen del patriarcado, fijando su origen en fecha muy anterior al capitalismo.

El patriarcado es una creación histórica elaborada por hombres y mujeres en un proceso que tardó casi 2.500 años en completarse. La primera forma del patriarcado apareció en el estado arcaico. La unidad básica de su organización era la familia patriarcal, que expresaba y generaba constantemente sus normas y valores. (p. 310).

Aunque la clase campesina no haya sufrido mayor modificación en el tiempo, en la forma y la cantidad de producción, puesto que lo cosechado es principalmente para propio consumo, la familia ha sido portadora del patriarcado como sistema de poder y opresión. Y para sostener el patriarcado, Lerner afirma la necesidad de géneros.

Las funciones y la conducta que se consideraba que eran las apropiadas a cada sexo venían expresadas en los valores, las costumbres, las leyes y los papeles sociales. También se hallaban representadas, y esto es muy importante, en las principales metáforas que entraron a formar parte de la construcción cultural y el sistema explicativo. (1990, p. 311)



Registro fotográfico de Reloca.

El género fue codificado en costumbres y valores, representado en metáforas religiosas, de esta manera era posible heredarlo como una construcción cultural y un sistema explicativo. La recopilación fue realizada a través de grabaciones de audio y registros fotográficos. Dentro del material, existe una representación que sostiene la construcción de los géneros.



Registro fotográfico de la Capilla Santa Rosa

Dos representaciones de figuras católicas:

María y Cristo, cada uno con una chupalla^[8] y sobre ellos un arco de chupallas. La chupalla es una sombrilla originaria del sector de los Naranjos donde se encuentra esta capilla, la chupalla es la artesanía de la cuelcha^[9], de la espiga de trigo y es usada por la mujer y el hombre para protegerse del sol cuando se trabaja en el campo. La chupalla mucho antes de ser símbolo nacional chileno, era la vestimenta que otorgaba la tierra misma al campesino. Las de más fina calidad eran embalsamadas en grasa líquida de animal, para darles más firmeza. Todo el producto se manufactura artesanalmente y es el resultado de una vida en relación con lo que entrega el paisaje.

Estas representaciones cristianas, son las figuras genéricas más antiguas de todo el territorio. Muestran a la mujer como virgen y al hombre como el hijo de dios. Entregan connotaciones morales de gran envergadura a las prácticas cotidianas, tiñendo el género con la voluntad de dios sobre los cuerpos. Estas chupallas sobre las cabezas de la madre y el hijo, figuras y roles morales que la iglesia católica, a la cual pertenece esta parroquia, han enseñado a la población de fieles del sector de los Naranjos y Reloca, durante más de 70 años lo que es ser hombre y mujer.

[8] Sombrero artesanal hecho de paja que utiliza la clase campesina de Chile para protegerse del sol en el trabajo de la tierra.

[9] Trenzado de paja de trigo con el que se fabrica la chupalla.

Con esta fotografía, pudimos especular y profundizar en un concepto de investigación: *La herencia testimonial*. ¿Cómo el testimonio (genérico) de los cuerpos que han habitado por más tiempo este territorio, a través de sus relatos, heredan en nosotros(as), una estructura de paradigmas en la que finalmente creamos nuestras identidades (y géneros)? Puesto que este objeto será heredado, como testimonio de un género, un verdadero tótem que pasa de generación en generación y representa la fe de los habitantes del lugar.

«el género es performativo»

Lerner (1990) también afirma «La clase no es una construcción aparte del género, sino que más bien la clase se expresa en términos de género». (p. 312). Las/os habitantes del sector son familias campesinas que llevan viviendo en el lugar por más de cuatro generaciones, son propietarias/os de las tierras y viven en una relación sustentable con su territorio. Ellas y ellos pertenecen a una cultura oral con una cosmovisión bastante lejana a la occidental europea. Las clases sociales dentro de Reloca no son un factor condicionante u opresor. Existe un espíritu colaborativo. La única opresión que se manifiesta es el género.

Si partimos de que «el género es performativo»^[10], como afirma la filósofa Judith Butler (1990), entonces podemos decir que la estructura familiar en Reloca cumple con las normas y valores católicos, es una organización que sobrevive gracias a los roles asignados a los géneros, vive por el binarismo. El material recopilado, tanto el de fotografía como el de video, registra el género en su calidad performativa; los cuerpos y su división genérica, hombre y mujer, delimitan la práctica como labor y su manifestación se hereda de generación en generación.

La labor artesanal de la confección y tejido de la chupalla históricamente ha estado encargada al hombre; en cambio, el trenzado de la cuelcha, material único para la hechura del sombrero, es una labor encargada a la mujer. Las mujeres enseñan a otras mujeres las prácticas del hogar, la cocina y la cuelcha. El género como práctica performativa se hereda entre los cuerpos.



Hombre engrasando chupalla.

[10] Tesis del *Género en disputa* (1990).

El testimonio recopilado presenta un binarismo en todas sus cualidades materiales y performativas, que se condice incluso con la problemática que los relatos presentan, el machismo como principal gatillo de los conflictos. La problemática de género inscrita en las definiciones de sus identidades es el conflicto transversal en las relaciones hombre – mujer. El patriarcado se cuele en todas las representaciones.



Tres generaciones de reloquinas.

el actor no debe caer en lo vago, en lo general, lo conceptual o lo metafísico

La mimesis del testimonio

Una vez finalizado el análisis del material recopilado, procedemos a la construcción del texto dramático. Para la metodología testimonial es importante eliminar la linealidad aristotélica del relato. El fragmento es una necesidad en la narración, en tanto logra distanciar al espectador del secuestro empático que sucede cuando el pensamiento occidental cuenta las historias. Recorro entonces al *monólogo polifónico*, influenciado profundamente por la obra *Estado vegetal* (2017) de Manuela Infante, que también es actuada por una sola intérprete en polifonía.

Esta decisión busca investigar el concepto del Teatro No-Antropológico, que Infante propone en obras como *Realismo* (2016), *Idomeneo* (2018) y la antes mencionada *Estado vegetal*. Este tipo de teatro se origina en el cruce con la corriente filosófica *Realismo especulativo*, parte del denominado «giro no-humano» del conocimiento.

En una conferencia^[11] de Manuela Infante (2019), la directora, a raíz de lo anterior, establece una diferencia esencial para entender cómo el género puede ser trabajado como *gestus*: la distinción entre mimesis y representación para el intérprete. Al reflexionar sobre la actuación, nos plantea que diferenciar estos términos nos da una mayor perspectiva durante la ejecución.

- La representación es una reproducción semiótica de una idea, escapa del cuerpo del actor, pues lo antecede desde la imagen que este tenía de lo representado. Lo representado se origina en la mente del que lo representa, en tanto es motor creativo.

- La mimesis significa trabajar lo especulativo. Aquella actuación que se hace sin saber lo que es ese otro. La imitación implica poner el cuerpo en riesgo ante lo desconocido y buscar dentro de lo propio, lo que puede llegar a ser como un(a) otra(o), incluso aquello no-humano.

La imitación se convierte entonces en la herramienta más fundamental para trabajar el género. No permite la reproducción de ideas preconcebidas como lo establece la representación. Logra imponerse a los imaginarios del patriarcado. Sin embargo, para que sea efectiva, la mimesis solo puede ser pensada como aproximación del actor hacia el material recopilado, puesto que el *gestus* se basa en la evidencia de la construcción.

Este acercamiento implica familiarizarse con el material imitando las dimensiones performativas de él. La mímica de la voz y el cuerpo, fundamentado esta operación en el juego. Jugar a imitar, permite en el proceso perder las ideas preconcebidas y las representaciones hechas del otro.

El *gestus* proporciona la clave de las actitudes corporales, las entonaciones y expresiones faciales, en otras palabras; del cuerpo entero en su dimensión visual y vocal...el actor no debe caer en lo vago, en lo general, lo conceptual o lo metafísico, debe mostrar acciones concretas y singulares (Pavis, 1998, p. 120)

La lectura de Pavis sobre Brecht es amplia y sin definiciones limitantes. El *gestus* genérico se abre para ser una codificación visual y sonora de la proyección que realiza el cuerpo en escena. Por lo que es necesario darle soporte material a través del intérprete.

^[11] Clase magistral: El teatro no es humano. GAM. Festival Santiago a Mil 2019.



Phillipe Barnett interpretando el monólogo polifónico *Kristal*.

La incorporación de ambos géneros en un solo cuerpo fue ejecutada en la puesta en escena *Kristal*, realizando una división visual y sonora del cuerpo del intérprete. Un género para cada lado del cuerpo del actor, el vestuario y la cara fueron codificados como símbolo performativo genérico.

La interpretación ha sido desarrollada en la mimesis completa de los registros vocales. Son siete las voces estructurales que practicó el actor chileno Phillippe Barnett. El texto dramático codificó bastante el binarismo de cada registro, frases y palabras, ideas sobre la vida en el plano político y metafísico, que se repiten según el género. Al ser revivido por el intérprete en escena, el cuerpo y la voz son los encargados de crear el género mediante lo que se

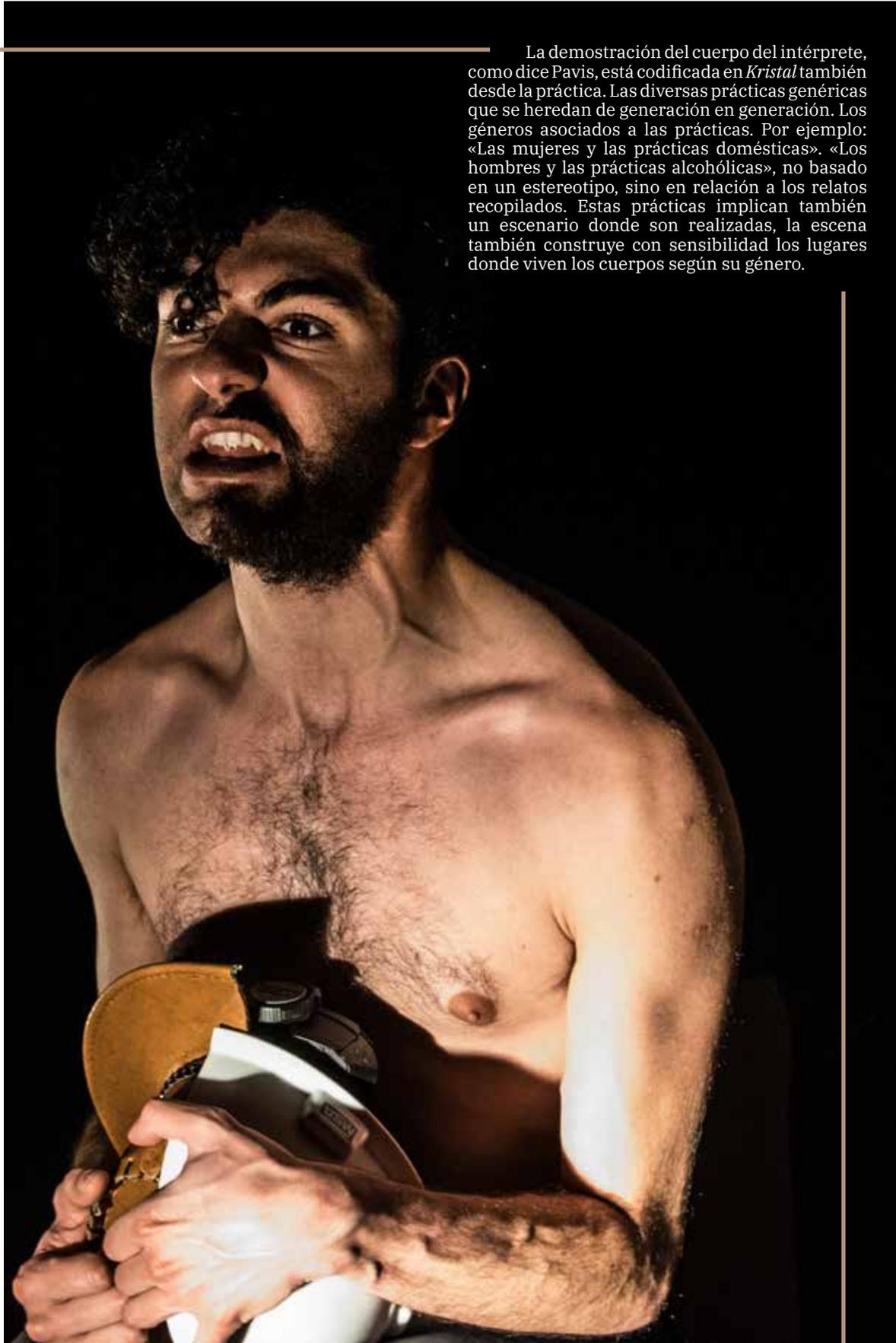
ve y escucha, en el cuerpo no-binario del performer, dispuesto y entregado a la mimesis vivida.

En el relato de *Kristal*, esta diferencia tan marcada se torcerá. Aquello que era símbolo de uno, se convertirá en expresión de otro. La transgresión a la construcción performativa binaria que portamos los que hemos sido criados bajo el paradigma occidental.

{ El gestus terminará pues por separarse del actor para convertirse en la visión exterior del director de la escena o del espectador sobre los actores. El actor acaba viéndose a sí mismo como un objeto exterior, un cuerpo de demostración. (Pavis, 1998, p. 120) }



Kristal. Escena en la cocina de barro.



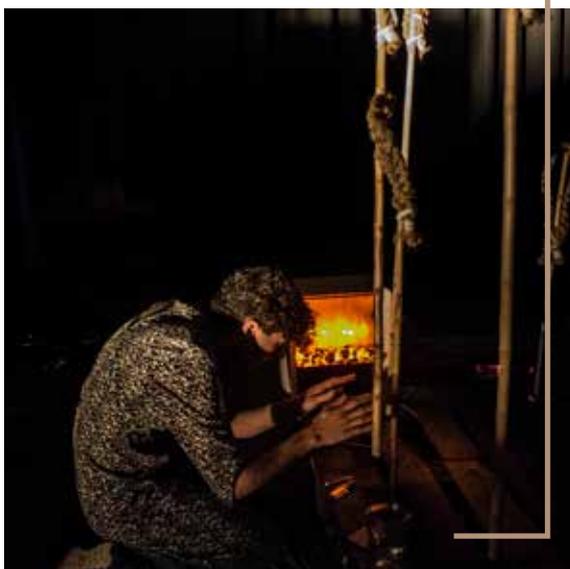
La demostración del cuerpo del intérprete, como dice Pavis, está codificada en *Kristal* también desde la práctica. Las diversas prácticas genéricas que se heredan de generación en generación. Los géneros asociados a las prácticas. Por ejemplo: «Las mujeres y las prácticas domésticas». «Los hombres y las prácticas alcohólicas», no basado en un estereotipo, sino en relación a los relatos recopilados. Estas prácticas implican también un escenario donde son realizadas, la escena también construye con sensibilidad los lugares donde viven los cuerpos según su género.

Cuerpos de *Kristal*.

Finalmente, el cuerpo como instrumento total del intérprete es desafiado a recorrer los límites de la mimesis. Toda la transformación física debe emular los cuerpos de los habitantes de Reloca. Además, esta transfiguración debe manifestarse y vivir con la misma verdad que el testimonio original, cuando es ejecutado en la puesta en escena. En algunas ocasiones, cuando el texto posee una materialidad poderosa, poética u ominosa, es necesario que el cuerpo extreme sus posibilidades amplificando la afección o incluso el *gestus*, para distanciar al espectador de la mimesis y conducirlo al horror o gracia del testimonio. Que entienda que bajo toda la representación hay una verdad muy concreta, que se haya en la relación del testimonio como experiencia de un cuerpo.



Cuerpos de *Kristal*



Brecht muestra los típicos síntomas de ceguera de todas las teorías marxistas relativas a las configuraciones sexuales. Sin embargo, la teoría feminista insiste en la presencia de un cuerpo con género, de un sistema sexual y de las problemáticas del deseo (Diamond, 1988, p. 89).

La profesora de estudios de género Ellin Diamond entiende la relevancia del cuerpo, el género y las prácticas sexuales en la problemática histórica, pero también en el teatro. Reconoce en Brecht la falta de una influencia feminista que pudiera redimensionar la práctica teatral desde las problemáticas del deseo. Es necesario seguir profundizando en las capacidades performativas del género y como los relatos visibles que construimos, en su mayoría, corresponden al binarismo genérico instalado por el patriarcado en nuestros cuerpos.

El teatro es un espacio-tiempo de carácter político, que debe por necesidad tratar los conflictos entre los cuerpos humanos. El reconocimiento del género como garante de la lucha de clases y movilizador en términos de roles de la sociedad patriarcal, es un conocimiento preciso para la construcción del drama. De esta manera son incluidas/os todas/os las/os miembros de la sociedad, pensados desde sus cualidades performativas y enfrentados en cómo sus expresiones de género cumplen, con alguna cabalidad, con el imaginario cultural de los cuerpos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

- Butler J. (2006).** *El género en disputa*, Barcelona; Paidós.
- Diamond E. (1988).** Brechtian Theory/Feminist Theory. *The Drama Review*, Spring, p. 89.
- Lerner G. (1990).** *La creación del patriarcado*. Barcelona: Crítica.
- Infante M. (2019).** El teatro nunca ha sido humano. Lab Escénico Santiago a Mil 2019, GAM. Recuperado de <https://www.facebook.com/fundacionteatroamil/videos/362250137944867/>
- Pavis P. (1998).** El Gestus brechtiano y sus avatares en la puesta en escena contemporánea. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 70-71, 119-131.

Estructura de teatralidad y discursos dramáticos en *El sistema solar* de Mariana de Althaus

César Arenas Ulloa

Universidad Nacional Mayor de San Marcos
cronotopo@outlook.com

Resumen

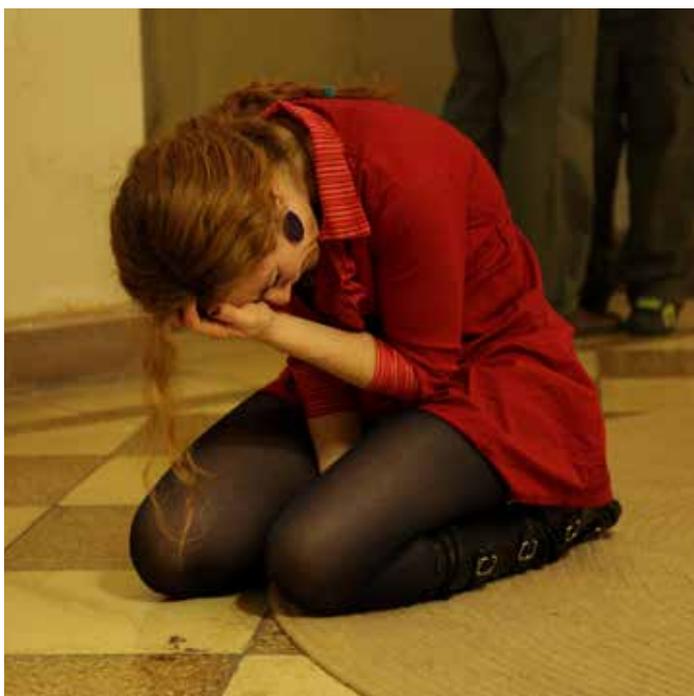
En este artículo analizaremos algunos aspectos de la obra teatral *El sistema solar* de la dramaturga peruana Mariana de Althaus. En primer lugar, mostraremos qué poética teatral puede ser deducida a partir de su puesta en escena. A continuación, esclareceremos cómo responde a un tipo de estructura de teatralidad específica: el rito. Finalmente, reflexionaremos sobre el papel de la dramaturgia de director y de autor empleados por De Althaus, y su relación con los discursos propuestos por el psicoanálisis lacaniano. Creemos que estos «apuntes» pueden servir para futuras investigaciones sobre la obra teatral de nuestra autora o de otros dramaturgos del cambio de siglo.

Palabras clave: Mariana de Althaus, *El sistema solar*, estructura de teatralidad, discurso dramático

Abstract

In this article we will analyze some aspects of the play *El Sistema Solar* of the Peruvian playwright Mariana de Althaus. In the first place, we will show what theatrical poetics can be deduced from its staging. Next, we will clarify how it responds to a specific type of theatrical structure: the rite. Finally, we will reflect on the role of director and author dramaturgy employed by De Althaus, and its relationship with the discourses proposed by Lacanian psychoanalysis. We believe that these «notes» can be used for future research on the plays of our author or other dramatists of the turn of the century.

Keywords: Mariana de Althaus, *El sistema solar*, theatrical structure, dramaturgical speech



Katerina D'Onofrio interpretando a Edurne.

Las obras de Mariana de Althaus representan las vicisitudes de toda una generación –la nacida en el último cuarto del siglo XX– y una clase –la media limeña– que difícilmente había sido representada con tanta amargura e ironía y que recordaba al teatro de mediados del siglo XIX, pero sin las limitaciones impuestas por el costumbrismo. La metáfora de la familia como representación de la nación –tal como la propone Doris Sommer (2004) para el caso de la novela latinoamericana– asoma siempre después de asistir a la representación de alguno de sus dramas. En ese sentido, una pieza fundamental es *El sistema solar*, estrenada a fines de 2012 en una vieja casona de Barranco^[1] y cuya premisa no puede ser más sencilla:

{ Durante una cena navideña, una mujer embarazada y su hermano, un padre soltero, tratan de reconciliarse con un padre que los ha traicionado. El nieto, un niño de diez años^[2], y la novia del padre, eran los personajes que completaban el cuadro (Althaus, 2013a, p. 19). }

La primera vez que tuvimos la oportunidad de verla, nos resultó estremecedor contemplar como esos personajes –interpretados por Gustavo Bueno, Katerina D’Onofrio, Sebastián Monteghirfo, Valeria Escandón y Mariano García Rossel– chocaban entre sí como planetas fuera de órbita, torpes y puros en el cumplimiento de su destino. Nuestro propósito es desentrañar, en la medida de nuestras posibilidades analíticas, los mecanismos a través de los cuales *El sistema solar* causa esa impresión tan indeleble en la mayoría de los espectadores.

1. Poética teatral

Para el inglés Peter Brook (1986) existen cuatro tipos de teatro: mortal, sagrado, tosco e inmediato. El primero es aquel que además de no instruir o inspirar, tampoco divierte. Se trata del teatro presa de unas convenciones fijas que no le permiten experimentar y que se refugia en los textos clásicos. Es, en definitiva, un «mal teatro».

[1] «Estrenamos en 2012, en el salón de una antigua casa barranquina, con cuarenta butacas dispuestas en forma circular a pocos centímetros de los actores, y, para mi enorme sorpresa, el público respondió inmediatamente abarrotando el espacio y exigiendo una reposición» (Althaus, 2013a, p. 20).

[2] En realidad, en la acotación inicial de la obra, este personaje, Puli, aparece caracterizado como de ocho años.

El segundo es aquel que hace-visible-lo-invisible. Asimismo, construye las condiciones necesarias para su percepción. El tercero es el «teatro popular», carente de estilo y cuyo objetivo principal es causar «la alegría y la risa». Por último, el cuarto busca continuamente nuevos medios de expresión, se ancla en el presente y, por eso, se torna más conmovedor y real.

Estas ideas, aparecidas a fines de los sesenta han tenido un hondo impacto en las poéticas teatrales de los últimos cincuenta años. Si las ordenamos en base a la semiótica de las interacciones de Eric Landowski (2009), podríamos construir el siguiente cuadrado semiótico:

[VER IMAGEN INFERIOR]

Un teatro aburrido y «culto» (mortal) es contrario a uno carnavalesco y «callejero» (tosco), aunque ambos se mueven de manera automática por el circuito comercial de las grandes ciudades (rol programado) o por la fuerza de las manifestaciones populares (rol accidental). Asimismo, el primero es contradictorio con un teatro de permanente riesgo y experimentación (inmediato), en el cual una compleja interacción entre la representación y el público permite que ninguna «repetición» sea la misma (competencia de ajuste); mientras que el segundo lo es de un teatro hecho con la finalidad de mostrar un modelo del mundo, una interpretación de su funcionamiento (sagrado) en el que la seriedad es propia del acto ritual (competencia de manipulación).

Mariana de Althaus construye la representación escénica de *El sistema solar* –y de sus demás obras ficcionales– desde esa poética del teatro inmediato, desde el «ajuste» continuo de la obra respecto a la representación. Por eso, el texto solo es fijado después de la puesta en escena como ocurre con las obras de varios dramaturgos de su generación. Por otro lado, la centralidad del trabajo de los actores, eliminando la mediación de los técnicos –tomada de su experiencia argentina con las obras de Veronese y Tolcachir–, es también parte de esta poética^[3]. Sin embargo, sus antecedentes ya se encontraban en las propuestas de *El espacio vacío* de Brook^[4]. El mismo autor resume sus planteamientos principales de la siguiente manera:

[3] Y cuya realización más clara es el teatro testimonial que puede ser asociado, como veremos más adelante, al *teatro de las intensidades* argentino propuesto por el investigador Gustavo Geirola.

[4] El hecho de que la obra pionera de Brook haya aparecido el mismo año del Mayo francés nos muestra la coincidencia de un teatro depurado, contrario a la espectacularidad del teatro burgués, y las ideas políticas y culturales de la época.



Si la costumbre nos induce a creer que el teatro debe empezar por un escenario, decorados, luces, música, sillines, etc., habremos tomado el camino equivocado [...] para hacer teatro solo se necesita una cosa: el elemento humano. Esto no significa que el resto carezca de importancia, pero no es lo principal (1999, p. 23).

2. Estructura de teatralidad

En la actualidad, uno de los principales críticos del acercamiento semiótico al teatro es Gustavo Geirola (2011, 2013). Para este autor, no se pueden pensar los componentes estéticos, ideológicos y culturales de este fenómeno tan solo desde las «sustancias» que conforman la puesta en escena (verbales, sonoras, lumínicas, kinésicas, entre otras). Así, desde la perspectiva antropológica-psicoanalítica, la *teatralidad* radica en la mirada que es ilimitada y está regida por convenciones inconscientes (no latentes, profundas). Por lo tanto, la «teatralidad del teatro» sería una forma posible, entre varias, de organización del mundo mediante la captura óptica de otros cuerpos.

Geirola distingue hasta seis «estructuras de teatralidad». La primera corresponde a la *seducción*, es decir, a la captura óptica y unidireccional de un otro. La segunda, la *ceremonia*, funciona cuando se juntan varias estructuras bimembres de seducción, formando una cadena que termina cerrándose. El ejemplo más directo de ella es la ronda, una en la que todos ven la espalda del que tienen delante, porque así mantienen unida la cadena por capturas que todavía son en un solo sentido. En este punto, todavía no se crea un adentro ni un afuera, solo existen relaciones de lateralidad (izquierda-derecha). La tercera es el *contra-rito*, una estructura de protección ante las amenazas externas, ya que en ella los participantes giran mirando hacia el «afuera» del círculo (modo centrífugo) y dan la espalda a un espacio íntimo, un «adentro» propio de la colectividad. La cuarta estructura, según Geirola, es el *rito* y es multidireccional. Esta se forma cuando el grupo gira hacia dentro la mirada (modo centripeto) y se conoce. Sin embargo, existen dos configuraciones distintas:

la *popular*, cuando el «elemento cohesionador» está al centro del círculo; y la *dictatorial*, cuando el «elemento represor» rodea al círculo por afuera.

[5] «Cualquiera sea la dificultad de definir semióticamente unidades discretas en lenguajes no verbales –el fracaso de la semiótica teatral, en ese sentido, ya es de todos conocido– lo cierto es que el concepto de significante, alejado de su definición saussuriana[sic], todavía puede resultar útil para acercarnos al teatro, no ya para analizar un texto espectacular –como intentó infructuosamente la semiótica– sino para abordar el trabajo concreto del teatrista (sea actor, director, dramaturgo y todo eso a la vez) en el ámbito específico de su praxis: el ensayo teatral» (Geirola, 2011, pp.1-2).

[6] «Los teatristas asumen la teatralidad *naturalmente*, como si se tratara de una determinación que no tuviera impactos políticos, como si lo político estuviera solo “expresado” sobre el escenario, en el contenido de la obra o en la puesta en escena, y como si la teatralidad del teatro no fuera una entre otras, [...] como si no hubiera otras maneras de mirar y darse a ver» (Geirola, 2011, p. 9).

La quinta estructura es el *teatro*, la cual explicaremos con más detalle en los siguientes párrafos. La última es la *fiesta*, en la que no existen coordenadas predeterminadas de captura óptica. En todas estas formas de teatralidad, lo que está en juego es una «guerra óptica» por dominar la mirada del otro. En ese sentido, un estudio amplio de nuestro teatro –objetivo que escapa a esta investigación– debe partir del postulado de que, en el Perú, existen muchas teatralidades.

La organización de la mirada en el teatro, en mayor medida que en las demás estructuras, está relacionada con el *poder* y el *saber*. Los espacios teatrales, como lo ha estudiado desde la semiótica de la escena María del Carmen Bobes (2001), están armados por discursos que buscan disponer y controlar la mirada. Debido a sus antecedentes palaciegos, en el teatro burgués existe un lugar privilegiado para la mirada. Es el lugar del Rey. En el caso del teatro capitalista moderno, el privilegio real guarda una relación inversamente proporcional con la *distancia*. Entre más cerca está el espectador, más puede ver, la ilusión teatral es más completa^[7]. Sin embargo, siempre queda un *resto*, un lugar oculto que funciona como ese espacio latente – «intraescénico» según la clasificación de Bobes– desde el que nace la *angustia* del espectador. Para Geirola (2016), el teatro consiste en la «dosificación» de esa angustia^[8]. Dicha dosificación consta de tres etapas: *i)* la oscuridad y el silenciamiento del lugar, *ii)* la captura de la atención por los actores y *iii)* el inicio de las identificaciones. El esquema formal de la teatralidad del teatro es el siguiente:



Tres elementos son los indispensables para se produzca el teatro: el *cuerpo*, la *luz* y el *lugar*. Solo la captura de un cuerpo a través de la *mirada*, gracias a una determinada luz y ubicado en un lugar, crea el *espacio*. La transformación de un lugar «físico» en un espacio «simbólico» es el eje central de la propuesta de Geirola: «El lugar –aunque obviamente responda a un discurso arquitectónico previo– no se altera materialmente, queda como dado, pero el espacio –en tanto relaciones discursiva de saber/poder– se construye y su consistencia es, en última instancia, política, por lo tanto subvertible» (2011, p. 8).

A partir de todo lo anterior, podemos señalar que la puesta en escena de *El sistema solar* es ritual. La distancia entre espectadores y actores es casi anulada, los primeros rodean a los segundos y

[7] En ese sentido, queda patente el carácter revolucionario del *Verfremdungseffekt* ('efecto de distanciamiento') brechtiano.

[8] Aunque Geirola no lo menciona entre sus fuentes, Lacan (2006) dedica el seminario 10 a este tema, en donde señala su carácter «productivo», *poético*.



Escena de *Un sistema solar* de Mariana de Althaus.

forman un cinturón^[9]. La atención es centrípeta y su configuración es doble, al mismo tiempo *popular* y *dictatorial*. Por un lado, es popular desde el trabajo del dramaturgo porque el elemento cohesionador se encuentra al centro: el tema de la reunión familiar. Por el otro, es dictatorial desde el trabajo del director, ya que esta instancia ha seleccionado la disposición de la sala y de los asientos, «reprimiendo» otras formas de ordenamiento y mirada. En ese sentido, la disposición espacial de la obra teatral refuerza la metáfora del «sistema», alrededor del cual giran los espectadores formando un anillo de «estrellas fijas» que contempla las colisiones entre unos «planetas» –los personajes– que no han aprendido a orbitar^[10]. No hay una posición privilegiada para observar la obra como en el modelo del teatro aristocrático y burgués, pero la experiencia cambia radicalmente según la ubicación, lo que refleja una apuesta por la relatividad del discurso y la posibilidad de la múltiple interpretación del mismo. A la vez, los otros espectadores –sus reacciones y sus miradas– forman parte de la representación lo que nos recuerda un hecho que solemos olvidar durante el acontecimiento teatral: que las personas involucradas en cada puesta en escena son los actores y el público.

La puesta en escena, en definitiva, refuerza la idea que asistimos a la crisis, disolución y renovación de un fenómeno cósmico, en el sentido etimológico del término. La «metáfora de la familia» adquiere ribetes cíclicos y rituales: el teatro como espacio en el que se pasa del κόσμος ('orden') al Χάος ('desorden') y del Χάος al κόσμος de nuevo.

3. Discursos dramatúrgicos

Para el estudioso argentino, cada espacio es organizado por un *tipo de discurso* específico. Siguiendo a Jacques Lacan, quien estableció que existen cuatro maneras en las que se articula lo simbólico^[11], es decir, el lenguaje como lazo social (*discurso del Amo*, *discurso de la Universidad*, *discurso del analista* y *discurso de la histérica*)^[12], Geirola realiza un *cross-over*, un entrecruzamiento de estos discursos con las «cuatro posibilidades de trabajo» de aquellos que están involucrados en la forma de teatralidad que llamamos teatro y a las que denomina *dramatur-*

gias de autor, de director, creación colectiva y de actor. Sin embargo, antes de explicar sumariamente las matrices combinatorias resultantes, conviene esclarecer la posición que ocupan las notaciones algebraicas de Lacan dentro del sistema rotativo que da origen a su tipología discursiva.

En el sistema lacaniano, existen cuatro símbolos algebraicos: *i*) el significante Amo (S_1), la representación *imaginaria* del sujeto como completo, sin el complejo de castración freudiano; *ii*) el saber (S_2), el lenguaje en tanto red de significantes, lo *simbólico*; *iii*) el sujeto barrado ($\$$), es decir, deseante y dividido; y *iv*) el plus de gozar (a), lo expulsado como abyecto del $\$$ al ser asimilado al orden del S_2 , causa y meta *real* de su deseo. Pues bien, según la posición que ocupen en cada uno de los siguientes lugares, producirán un tipo de discurso distinto:

Agente	→	Otro
Verdad	//	Producción

Geirola describe de esta manera estos lugares:

El Agente es el que elabora el discurso, pero lo hace respondiendo a las demandas del otro/Otro; ese Otro, como vimos, no es el sujeto, sino la red de la cual se ha desprendido, ha emergido el sujeto. [...] Luego tenemos la Verdad, que es el lugar que oficia como fundamento del discurso, pero que el Agente elude, no conoce, no alcanza, escapa a su conciencia [...] El discurso nunca alcanza a decir «toda» la verdad [...] El cuarto lugar es la Producción y se refiere a lo producido en el discurso que tiene un efecto en el otro y sobre el otro (2011, p. 12).

El resultado de la permutación, en sentido anti horario, de los símbolos algebraicos arroja cuatro posibilidades y, por lo tanto, cuatro discursos:

DEL AMO			DE LA UNIVERSIDAD		
S_1	→	S_2	S_2	→	S_2
$\$$	//	a	S_1	//	$\$$
DEL ANALISTA			DE LA HISTÉRICA		
a	→	$\$$	$\$$	→	S_1
S_2	//	S_1	a	//	S_2

[9] De hecho, esta fue una de las razones para que no se estrenará en el auditorio del MALI, lugar donde se montaban las obras producidas por Viaexpresa como fue el caso de *El lenguaje de las sirenas*.

[10] Como indica Jiří Veltruský: «La construcción de la escena se rige por las necesidades de la escenificación y depende, por tanto, de la estructuración del drama, igual que todos los componentes de la escenificación; y como el escenario está inseparablemente vinculado a la sala del teatro, toda la ordenación del *espacio teatral* depende de la estructuración del drama» (1997, p. 41).

[11] Específicamente, en sus seminarios 17 (*El reverso del psicoanálisis*) y 20 (*Aún*).

[12] Este no es el orden en el que los presenta Geirola, pero lo creemos más didáctico por razones estructurales como lo veremos más adelante.

El símbolo → significa, para el caso del discurso del amo y del analista, *imposibilidad*; en cambio, para el discurso de la Universidad y de la histórica es *impotencia*. Asimismo, el símbolo // marca la disyunción entre la verdad y lo articulado mediante el lenguaje.

La primera matriz, formada a partir del *discurso del Amo*, es en realidad un simple emparejamiento. Se trata de lo que Carlos Vargas Salcedo (2015) llama una visión *literaturocéntrica* del teatro, en la cual el texto escrito por el autor tiene una lectura única, casi sagrada, y el director debe respetarla. Como dice Geirola, «lo que está ocultado en este tipo de postulación, en esta dramaturgia de autor, es el \$, el sujeto dividido, el Autor como sujeto dividido, con un deseo que no conoce, un saber que lo sobrepasa» (2011, p. 15). Se trata, en este caso, de la primera generación de la dramaturgia de autor de mediados de siglo (Salazar Bondy, Gibson, Ríos, Solari, Ribeyro, Roca Rey, etc.).

	Discurso	<i>del Amo</i>
Dramaturgia		
de autor	Autor → Director	Au/tor // Puesta en escena

La segunda matriz, la constituida a partir del *discurso de la Universidad*, es más compleja estructuralmente, porque Geirola la asocia con dos tipos de dramaturgia: la *de director* y la *creación colectiva*^[13].

	Discurso	<i>de la Universidad</i>
Dramaturgia		
de director	Direc/tor → Actor/espectador	Au/tor // Puesta e/n escena
creación colectiva	Colectivo → Actor/espectador	Programa- // Disidencias Público

En el primer caso, el director se ha convertido en el garante único del autor, pero sigue dependiendo de él, aunque pretenda «hablar por sí mismo». Además, escoge a los actores porque responden a su «imagen ideal» del personaje. «El espectáculo que resulta de este tipo de director que todo lo sabe [...] es, sin embargo, un \$ [puesta en escena] que habla del saber no sabido del director mismo y que se encuentra en disyunción con el S₁ [autor/texto dramático]» (2011, p. 18). La condición de autor y

director es propia de los más importantes representantes de la segunda generación de la dramaturgia de autor de mediados del siglo pasado (Alegría, Joffré, Helfgott, Vega, etc.). También, es una condición compartida por autores del cambio de siglo (Santistevan, La Hoz, De Althaus, Sacha, etc.).

En el segundo caso, Geirola está pensando en el teatro político latinoamericano de los sesenta y setenta –y que en el Perú se prolongó hasta los ochenta–, que terminó desapareciendo por continuas disidencias internas en los grupos:

Basados en ese S₁ (marxismo, brechtianismo, partido) puesto en el lugar de la Verdad, apoyados en ese conocimiento [...] imaginaban construir sus espectáculos de modo tal de atravesar científicamente el velo de la ideología y exponer en sus espectáculos, por medio de una narrativa elocuente, las leyes ocultas de la dominación económica y socio-política del capitalismo (2011, p. 21).

La tercera matriz es difícil de construir para Geirola. De hecho, no logra determinar del todo los diversos elementos de la teatralidad del teatro en los lugares específicos de la producción del *discurso del analista* según Lacan. Es complicado ubicar en el Agente un *a*, ya que «el analista no sólo [sic] no legisla o intenta dominar el deseo del \$, sino que frustra su demanda, la que el \$ le dirige al analista como sujeto supuesto saber» (2011, p. 31). En primera instancia, la *creación colectiva* que puede articular este discurso «necesita de un grupo de actores que han permanecido juntos durante un tiempo determinado y comparten ciertos presupuestos» (2011, p. 40), pero que ha colocado su saber «en suspenso», es decir, no tiene presupuestos políticos o estéticos rígidos^[14].

	Discurso	<i>del analista</i>
Dramaturgia		
creación colectiva	Colectivo → \$ [sujeto]	S ₂ [saber] // S ₁ [Amo]
de actor	Actor [marginado] → \$ [sujeto]	S ₂ [Saber] // S ₁ [Amo]

Respecto al segundo emparejamiento, el estudioso argentino señala que el actor ha sido «el más marginado del proceso *creativo* teatral» porque ha estado sometido a la palabra del autor; luego, del director; y, finalmente, del grupo. En todos estos casos, su función se redujo a la de *intérprete*. Sin embargo, Geirola encuentra un ejemplo concreto

[13] Esto no es del todo exacto, porque Geirola añade como una tercera (¿dramaturgia?) a la *formación actoral*. Sin embargo, no la incluimos porque escapa a nuestros fines operativos.

[14] Aquí conviene mencionar el concepto *creative collective* ('colectivo creativo') de Patrice Pavis, entendido por Geirola como «toda expresión comunitaria performativa». Un caso paradigmático de este tipo de formaciones fue la *Commedia dell'arte*.

del discurso del analista en las puestas en escena del argentino Eduardo Pavlosky, a las que incluye en un *teatro de intensidades*. En este teatro, los actores mantienen la demanda insatisfecha del espectador, porque «comparten sus desgarramientos biográficos, no personales, lo que quiere decir que ofrecen al público la escena del fantasma civil tal como este[sic] se entrama en la vida cotidiana de una comunidad» (2011, p. 49). Tal vez, lo más cercano a este tipo de teatro que ha hecho Mariana de Althaus sea *Criadero, Padre Nuestro* y *Pájaros en llamas*.

La última matriz, la constituida a partir del *discurso de la histérica*, repite los entrelazamientos del discurso de la Universidad. Por un lado, se «trata de un director que, en posición de Agente como \$, llega al ensayo con más dudas que certezas» y cree que son los actores los que realmente saben sobre lo que él quiere hacer; o es el público, «entonces hace pre-estrenos o debates al final de cada función, que lo devuelvan a la demanda» (2011, pp. 26-27). En ese sentido, para Geirola, puede hacer emerger un S₂ [producto] «novedoso». Creemos que esa es la posición de algunas de las puestas en escena de Mariana de Althaus como en *El lenguaje de las sirenas*.

Discurso	<i>de la histérica</i>
Dramaturgia	
<i>de director</i>	Director → Actores-Público Puesta en escena // Improvisación
<i>creación colectiva</i>	Colec/tivo → Programa-Pueblo-Público Pueblo-Público // Puesta en escena

Por el otro lado, «la creación colectiva, vista desde este discurso de la histérica, aparece en el lugar del Agente como autorizándose en el público [S₁], pero a la vez, queriendo dominarlo [a]» (2011, p. 25). Sin embargo, la homogenización de ese pueblo-público fue y es su principal tara.

En resumen, estas son las posibilidades de emparejamiento desarrolladas:

Discurso	<i>del Amo</i>	<i>de la Universidad</i>	<i>del analista</i>	<i>de la histérica</i>
Dramaturgia				
<i>de autor</i>	X			
<i>de director</i>		X		X
<i>creación colectiva</i>		X	X	X
<i>de actor</i>			X	



Crédito: Foto difusión.



Crédito: Foto difusión.

Sin duda, para Geirola, solo la dramaturgia de actor, que necesita de cierta base colectiva, es capaz de producir el discurso del analista lacaniano. Mientras las dramaturgias que calzan con los discursos del Amo y de la Universidad pueden ser catalogadas como *teatro de la representación*, de la extensión del sentido –que las dramaturgias de la histérica critican y buscan subvertir de forma «industriosa»–; la dramaturgia de actor, el *teatro de la intensidad*, es el de la *fuga* de todo sentido: «El espectador, en este tipo de teatro [...] no se lleva 'un significado' del espectáculo; se lleva una demanda de sentido, un medio-decir de la verdad»^[15] (2011, p. 50).

El lugar de enunciación del discurso de la mayoría de las obras teatrales de Mariana de Althaus oscila entre dos polos. Por un lado, su condición de directora-autora la acerca más al *discurso de la Universidad*. Se trata de una prolongación del *discurso del Amo*, del autor, que en este caso ni siquiera es ocultado porque se trata de la misma persona biográfica. Por ello, aquí no hay «desconexión entre saber y poder» como propone Geirola, sino un control completo sobre todo el proceso de creación de la obra teatral, desde su concepción textual hasta su reelaboración espectacular. Mariana de Althaus no necesita el reconocimiento de un saber fruto de su trayectoria o capacidad que valide su lectura del texto, porque ella lo ha escrito. Así, tiene el control completo sobre el proceso de producción de sentido de la obra.

Por otro lado, simultáneamente, nuestra dramaturga como directora en relación con los actores y el público parece reproducir el *discurso de la Histérica*, es decir, se ubica desde una posición incierta y dubitativa, abierta a la demanda de los demás. En ese sentido, se acerca al teatro inmediato de Brook, cuya competencia para ajustarse a la situación le permite ser flexible. En resumen, se libra del problema de la interpretación de su obra, para atender al de la recepción de la misma^[16].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

Althaus, Mariana de (2013a). «Trucos para mirar en la oscuridad». En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 11-22.

---. **2013b** «El sistema solar». En Mariana de Althaus. *Dramas de familia*. Lima: Alfaguara, pp. 23-102.

Bobes, María del Carmen (2001). *Semiótica de la escena. Análisis comparativo de los espacios dramáticos en el teatro europeo*. Madrid: Arco Libros.

Brook, Peter (1986). *El espacio vacío*. Barcelona: Península.

---. **1999** *La puerta abierta: Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba.

Geirola, Gustavo (2011). «Los cuatro discursos lacanianos y las dramaturgias». *Argus-a*, 1, 2, [pp. 1-51]. Recuperado de <http://www.argus-a.com.ar/pdfs/los-cuatro-discursos-lacanianos-y-la-dramaturgia.pdf>

---. **2013** «Psicoanálisis y praxis teatral: Stanislavski y Lacan». (6-8 de noviembre). En Foro Internacional de Investigación Kostantin Stanislavski, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú-Asociación Iberoamericana de Artes y Letras.

Lacan, Jacques (2006). *Seminario 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós.

Landowski, Eric (2009). *Interacciones arriesgadas*. Lima: Universidad de Lima.

Rancière, Jacques (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. Trad. de Ariel Dillon.

Sommer, Doris (2004). *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. Trad. J. Urbina.

Vargas, Carlos (2015). «¿Autores o dramaturgos?: Escribir para el teatro peruano al inicio del milenio». *Teatralidades*, 1, 1, pp. 27-42. Recuperado de <https://revistateatralidades.files.wordpress.com/2014/12/volumen-1-1-completo1.pdf>

Veltruský, Jiří (1997). «El texto dramático como uno de los componentes del teatro». En María del Carmen Bobes (comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco, pp. 55.

^[15] Aquí resuenan las ideas de Jacques Rancière (2010) sobre el paso de un «espectador alumno» a un «espectador emancipado».

^[16] Es común ver a la dramaturga, con un cuaderno en la mano, atenta a las reacciones del público, haciendo anotaciones durante las funciones de sus obras. Esta postura obsesiva por el control puede derivar de un temor ante el fracaso.

AntígonaS, un ejercicio teatral de fortaleza, sororidad y resiliencia

Ángela Mesa

Universidad de Sevilla
angelamesamartin@gmail.com

A Alejandra Bedoya por cederme su casa para tejer estas palabras.

Resumen

Este artículo se propone exponer el proceso de creación de *AntígonaS*, un proyecto-laboratorio escénico realizado en el Centro Cultural de España, a partir de la reflexión acerca del mito griego. Con premisas de trabajo enraizadas en un enfoque feminista que, desde los conceptos de sororidad y empoderamiento femenino, generó una dinámica fresca y verdadera de creación e investigación escénica, tanto a nivel teórico como práctico. El resultado experiencial constata que, transformando los supuestos de nuestros procesos de creación, podemos llegar a nuevos modos de entender nuestro quehacer escénico, no solo trascendiendo en el desarrollo discursivo y formal del mismo si no también nutriendo la realidad personal de los componentes humanos y proponiendo nuevas maneras de percibir el hecho escénico por parte del público.

Palabras clave: Antígona, teatro feminista, mujer peruana, sororidad, escena contemporánea, teatro ritual, teatro testimonial.

Abstract

This article aims to expose the creative process behind *AntígonaS*, a project-experimental workshop that took place at the Centro Cultural de España, employing the greek myth of Antigone as a starting point. With premises rooted in a feminist approach, from concepts of sorority and female empowerment, it generated a refreshing and truthful dynamic of creation and theatrical experimentation, both at theoretical and practical levels. The resulting experience proves that, by transforming the assumptions of our creative processes, we may reach new ways of understanding our theatrical work, not just transcending its discursive and formal development, but also nurturing the personal realities of the human participants and offering new ways for audiences to perceive the theatrical event.

Keywords: Antigone, feminist theatre, peruvian women, sorority, contemporary theatre, ritual theatre, testimonial theatre.



Introducción: el teatro siempre es social

No vengo a hablar solo de teatro, para mí es imposible separarlo de la vida, porque es ella la que provoca el hecho artístico, la que lo nutre, soporta y hace volar. Sino también de feminismo, porque este proyecto se escribe en femenino y trata de incidir en la vida.

¿El arte es aquello que está antes o después de la palabra 'arte'? ¿qué nos hace pensar que una pintura es un hecho artístico?, ¿el modo en que fue creada?, ¿el reconocimiento social de quien la hizo? Estas preguntas se multiplican cuando reflexionamos acerca de las artes escénicas pues estas suceden en el presente, por ende, son efímeras y solo dejan su huella en aquellos que compartieron el hecho ritual. La escena requiere siempre de un espectador *in situ*. Por ello, estoy convencida de que el teatro funciona como ágora, es decir, como eje perfecto que atraviesa tanto el rito escénico como el nacimiento de la democracia. Es «dardo directo de nuestra verdad».

Necesito comenzar este artículo con esta reflexión tan conocida por todos porque es desde el eje mismo del hecho escénico desde el que se mueve esta pieza teatral. *AntígonaS* se plantea como una reflexión activa sobre la visibilización de las mujeres del Perú en la plaza pública, toma el escenario, irrumpe en el espacio de representación desde el espacio «opuesto» convencionalmente, el del público, busca reflejar estos tiempos en los que las mujeres deciden no quedarse calladas^[1].

[1] Nuria Varela lo explica así: «Aún no se han consolidado la igualdad ni la equidad entre hombres y mujeres. En el siglo XXI la violencia de género es común a las mujeres, como también la discriminación sexista o racista en los ámbitos laboral y educativos y la continua marginación en los puestos relevantes de toma de decisión política, militar y económica. Por eso, tras la explosión de los años setenta, la reacción de los ochenta y la escisión de los feminismos de los últimos años, la propuesta de todo el feminismo continúa siendo muy simple: exige que las mujeres tengan libertad para definir por sí mismas su identidad, en lugar de que ésta sea definida, una y otra vez, por la cultura de la que forman parte y los hombres con los que conviven. Y dos ejes de lucha recorren su trabajo: la erradicación de la violencia y la pobreza» (Barcelona, 2008, pp. 96-97).

Breve resumen del proyecto *AntígonaS*, la revolución del amor

AntígonaS es el resultado de un proyecto-laboratorio escénico de más de seis meses de duración (de abril a octubre del 2018). Este se inició con una convocatoria a la que postularon más de cincuenta mujeres. Tras esta primera etapa se ejecutó un taller intensivo de tres meses donde a través del diálogo, la investigación documental acerca del feminismo, el estudio sobre la tragedia griega (sus múltiples versiones a lo largo de la historia del teatro y la filosofía) y el uso del trabajo escénico como herramienta principal, se desarrolló un espacio creativo, reflexivo y colaborativo, que desde los conceptos de sororidad y empoderamiento femenino me permitió generar una dinámica fresca de creación e investigación escénica, tanto a nivel teórico como práctico.

Fueron dieciséis las mujeres que subieron a escena – todas de distinta procedencia, profesión, edad o vivencia– y construyeron juntas un vivo retrato de su realidad en el Perú de hoy. Durante el proceso ellas rescatan del olvido y honran a mujeres peruanas emblemáticas. Además, entrelazan sus testimonios personales con su legado. Luego, a través de un juego de espejos, toman el escenario, recuperan el espacio público e inician el diálogo que antes les fue negado a mujeres pioneras que fueron ninguneadas, reprimidas, vejadas o incluso asesinadas por defender los valores fundamentales que se postulan en escena: libertad, igualdad de derechos y justicia.

La pieza denuncia (desde la verdad, la ternura y la poesía) y llama a desenterrar a Antígona para promover un teatro vivo que desde la sororidad promulgue el principio defendido por el personaje mítico hace más dos mil años: «No he nacido para compartir el odio sino el amor» (Sófocles, 2001, p. 14). Con este objetivo buscamos en la figura sofoclea todos aquellos aspectos con los que poder identificarnos como mujeres de hoy.



Manifiesto de principios que rigen el proyecto *AntígonaS*

La materia sensible por la que apostaba el montaje me hacía ser sumamente cuidadosa: feminismo, mujeres actrices y no actrices de diferentes edades y procedencias y mito griego deconstruido. Los riesgos de caer en un montaje panfletario, de generar una relación jerarquizada con las participantes o de caer en discursos simplistas con miradas patriarcales en cuanto a víctimas (mujeres)/ victimarios (hombres), me resultaban aterradores. Por ello, enarbolar la horizontalidad como *modus operandi* en las sesiones y trenzar el trabajo desde la sororidad y la resiliencia me generó la necesidad de contar con el siguiente decálogo de trabajo.



1. Honestidad. Todo contenido escénico debe ser honesto, fiel a la verdad íntima de las participantes.
2. Aglutinador/integrador. El proyecto debe ser lo suficientemente flexible como para acoger a todas las participantes.
3. Interdisciplinar. El proyecto debe poner en diálogo diversos recursos escénicos o artísticos como contenedor formal de la diversidad a la que remite.
4. Plurisignico. El proyecto debe multiplicar sentidos acerca de la temática principal: el mito de Antígona hoy.
5. Responsable. El proyecto debe respetar el calendario agendado y culminar con 6 funciones en el Centro Cultural de España en octubre del 2018.
6. Documental. El proyecto debe rescatar documentación verídica sobre mujeres muertas que han sido AntígonaS en Perú.
7. Diálogo entre AntígonaS muertas y AntígonaS vivas (nosotras las participantes).
8. Propósito esperanzador. El proyecto debe reflejar el espíritu esperanzador en base a las integrantes que lo sostienen.
9. Escena como plataforma/eco/ altavoz del legado y la denuncia. El proyecto asume el escenario como una plataforma para desarrollar la voz propia de las participantes y el empoderamiento de las mismas, siendo a su vez voceras de otras. Esa es la verdadera «resurrección» de Antígona^[2]
10. No hay dogmas ni verdades absolutas. El proyecto propone preguntas y diversos puntos de vista que a veces conviven como disímiles y otras como paradoja.

[2] Entendiendo «resurrección» desde la propuesta simbólica de Clarissa Pinkola: «Poseer la semilla significa tener la clave de la vida. Estar con los ciclos de la semilla significa bailar con la vida, bailar con la muerte y volver a bailar con la vida. Es la encarnación de la Madre de la Vida y la Muerte en su forma más antigua y original. Y, dado que siempre gira en estos constantes ciclos, yo la llamo la Madre de la Vida/Muerte/Vida» (1998, p. 31).



El proceso

Este fue integrador, multidisciplinar y se dividió en dos grandes bloques:

a) Periodo de investigación, estudio y cohesión del grupo humano:

Tres meses de investigación, reconocimiento personal y grupal, en el que primaron el clima de escucha, aprendizaje, respeto y sororidad.

La caja de Pandora^[3] para salvaguardar el *atrezzo* experiencial de las sesiones. Todo el material desarrollado, artístico y documental, se almacenó en ella.

En este primer bloque participaban las veinte mujeres seleccionadas. En el segundo bloque, que involucraba la puesta en escena, el plan era trabajar solo con seis de ellas. Sin embargo, desde las primeras sesiones vislumbré la necesidad y urgencia de incluir todas las voces. El proyecto mostraba su verdadera naturaleza.

Estudio sobre feminismo. En la segunda sesión entendí que necesitábamos poner en claro algunos conceptos para generar un diálogo más fluido. No podíamos hablar de nosotras sin profundizar en el tema juntas, era urgente y necesario apoyar nuestra reflexión en un paradigma teórico.

Cosmovisión, contexto histórico-cultural y elementos de la tragedia griega. Era necesario manejar un marco teórico en conjunto para realizar un trabajo más profundo y cohesionado.

El estudio de otras Antígonas. Se realizó un estudio de muchas versiones de *Antígona*, partiendo de la sofoclea, e incluyendo luego a algunas europeas y latinoamericanas. Estas fueron:

- *Antígona* de Sófocles.
- *Antígona* de Jean Anouilh.
- *Antígona furiosa* de Griselda Gambaro.
- *Antígona* de José Watanabe.
- *La tumba de Antígona* de María Zambrano.
- *Antígona* de Bertolt Brecht.

Orden de las sesiones:

Este se sujetó siempre a las necesidades del grupo.

El propósito era acercarnos a la figura de Antígona, a través de otras figuras principales para volver a hablar de ella desde otras miradas. Estas fueron:

Coro:

Voz del sentir común de la ciudadanía. El coro reproduce en *AntígonaS* esa necesaria sororidad entre mujeres que empodera en situaciones de crisis.

Ismene:

Replantear a Ismene era esencial al trabajar desde la sororidad y la resiliencia. Tener cerca la *Antígona* de José Watanabe y Los Yuyachkani me dio la oportunidad de profundizar en este personaje y en su significado alegórico en la historia reciente del Perú.

Creonte:

Comprender a Creonte me acercó a nuestro dolor, para Creonte hay una necesidad de reestablecer el *status quo*, salvar la polis, y por ello no está dispuesto a hacer concesiones.

Antígona:

El estudio de George Steiner en cinco puntos acerca de la problemática que recae en este personaje (el enfrentamiento entre hombres y mujeres; entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y dios/ dioses) me ayudó a sistematizar las características básicas que debían tener nuestras Antígonas rescatadas, ampliando o acomodando algunos puntos, la juventud del personaje, por ejemplo, fue extrapolada a una juventud de espíritu, personajes como Mama Angélica en la cultura peruana son un trasunto de Antígona en esta honestidad y esperanza necesaria para emprender la búsqueda incansable del cuerpo de su hijo.

El enterramiento:

La necesidad del rito se hizo evidente durante la sesión en la que se dialogó sobre el significado del enterramiento. El encuentro se convirtió en una sentida ceremonia que acabó con la «canción de la bruja» en la voz de Laura, una de las participantes. Esa acción nos permitió reconocernos como mujeres en el mundo y como colectivo. En este punto, Clarissa Pinkola me permitió entender el enterramiento como el despertar de la mujer salvaje a partir de un cuento de Oaxaca. A esta extraña mujer de edad avanzada se la conoce con distintos nombres: La Huesera, La Trapera y La Loba. La única tarea de La Loba consiste en recoger huesos. Recoge y conserva sobre todo lo que corre peligro de perderse^[4].

[3] Hacemos alusión a otro episodio de la mitología griega y engarzamos nuestra experiencia con el mito femenino de Pandora. A pesar de las múltiples versiones del mismo, todas coinciden en que a Pandora se le confió guardar una caja con instrucciones de no abrirla bajo ningún concepto. Pandora, dotada de una gran curiosidad, decidió violar el mandato, por lo que dejó escapar de la caja a todos los males del mundo, solo quedó en el fondo de esta la esperanza. Por lo tanto esta caja representa la esperanza. Pandora, al igual que Eva en el Génesis, decide ir en pos de saciar su sed de conocimiento, violar las leyes de los hombres, aunque ambas, puesto que se trata de mitología procedente de culturas patriarcales, se hacen responsables de los males del mundo y su stirpe y son castigadas por ello.

[4] «La vieja canta sobre los huesos y, mientras canta, los huesos se recubren de carne. Nosotras también nos 'hacemos' mientras derramamos alma sobre los huesos que hemos encontrado. Mientras derramamos nuestros anhelos y nuestros sufrimientos sobre los huesos de lo que éramos en nuestra

Durante el proyecto traté de abordar todas las reflexiones desde una plataforma escénica. Para ello elaboramos escenas, monólogos, puestas performativas, artefactos, etc.

Trabajo documental. Entre todas conseguimos rescatar más de sesenta nombres de mujer en el Perú relegados al olvido.

En tanto, como directora del proyecto, me dedicaba en solitario a la composición de una estructura dramática flexible que, principalmente, fuese conceptual y simbólica. Los trabajos de Pina Bausch, Peeping Tom, Centro TNT de Sevilla, Odin Teatret o El Grupo Yuyachkani me servían como referencia. La ductibilidad del símbolo y la capacidad para resignificarse, tanto en el trabajo de investigación escénico como en el resultado final, apoyaba esta elección.

Los tres primeros meses estuvieron llenos de escucha, respeto y compromiso con el grupo. Como investigadora pienso que fue todo un regalo.

b) Periodo de creación escénica, laboratorio y finalmente montaje con puesta en escena:

Tres meses de ensayos y creación partiendo de la frase que enuncia la Antígona sofoclea:

«Yo no nací para el odio si no para el amor».

Surgimiento de la necesidad del soporte del programa de mano como un elemento más de intervención escénica y reflexión que sumara nuevas voces, como la de Trinidad Anguita, que como periodista feminista firma el artículo de opinión que sustenta la portada. Extendimos lo escénico más allá del escenario, fue otra manera estética de *visibilizar-nos-las*.

En el trabajo de dirección actuarial busqué asentar la presencia escénica al estar presente y por lo tanto ser verdad. Para ello desarrollé diversas herramientas, desde la apropiación de una Antígona del Perú desde la que cada una de ellas debía pensarse, hasta generar una Antígona que desenterrar. Generé dos grupos humanos, en función al mayor o menor conocimiento escénico que tenían. Esta tarea se basó en la observación y cuidado que cada una de ellas me inspiraba.

La puesta en escena consistía en una invitación al público espectador a reflexionar con nosotras acerca del tesoro histórico femenino que había sido escondido en el olvido.

.....
juventud, de lo que sabíamos hace muchos siglos y sobre la aceleración que percibimos en el futuro, nos ponemos a gatas, bien asentadas. Mientras derramamos alma, nos sentimos renacer. Ya no somos una solución aguada, una cosa frágil que se disuelve. No, estamos en fase de transformación» (Pinkola, 1998, p. 34).

El espectáculo: fondo y forma

En nuestra lectura de la obra, Antígona está encendiendo un fuego que Creonte (poder, capitalista, heteropatriarcal) quiere apagar, es decir, busca la ruptura del *status quo* a través de su recorrido personal. Llegamos así a la dicotomía de orden/caos. En este punto, me interesaba contar cómo las mujeres proponen nuevos patrones de conducta y pensamiento, cuestionamientos de significado y significativo. También cómo ejercen hoy este derecho desde la masa.

Monólogo polifónico:

En el trabajo escénico solo quería seguir a Aristóteles siempre y cuando el carácter del personaje estuviese determinado por su acción, esto me acercaba a las funciones de Propp y al modelo actancial de Greimas. Sin embargo, cada cuadro requería un enfoque diferente, al igual que cada participante, en ese contexto nacieron las siguientes preguntas: ¿cuándo son personajes, arquetipos, roles, voces, actrices en escena?, ¿cuándo narradora, Antígona, Ismene, personajes tipo, alegoría, metáfora o nuestra propia voz como Antígona del S. XXI en Lima del 2018?, ¿qué significa ser heroína? Para responder a estas preguntas hice uso, según la circunstancia, del distanciamiento brechtiano. No podía olvidar tampoco que se trataba de un discurso fracturado en partes, pero compartido por todas. Es por ello que hago uso de un monólogo polifónico, una voz que son muchas voces.

Planos semióticos:

Trabajé a partir de un esquema en círculos concéntricos acerca de los planos semióticos-ficcionales que contenía la obra. He tratado de ordenar estos tres planos desde algunos cuadros que conforman el montaje y desde algunos recursos escénicos utilizados en la misma.

A) Metateatral (el círculo más grande), este plano se caracteriza principalmente por la ruptura de la cuarta pared y el pacto de ficción con el espectador. Tomamos la escena como plaza pública.

Prólogo en la puerta del teatro:

A partir del programa de mano que emula un diario: *La voz de Tebas*, se narra el mito griego. Los parlamentos de la narradora pertenecen a este plano semiótico, se reflexiona acerca del mito en relación directa con el público.

Las mujeres toman el escenario:

ruptura espacial y de sentido, entre el público están los nuevos actantes femeninos que liberarán a los actantes femeninos que participan del dolor y la muerte por ser mujeres. Este plano rompe el discurso endogámico y homogéneo que nos domina como sociedad.

Proyecciones:

del discurso de la autora y el de las participantes acerca de lo que acontece en el escenario. El uso de este elemento busca una ruptura total con el pacto de ficción y propone nuevos lenguajes entorno al concepto de verosimilitud. La superposición/yuxtaposición de elementos escénicos, en principio contradictorios, multiplican los significados.

B) Autoficcional/testimonial/documental: el círculo intervalo, el que se ubica entre el mito que funciona *per sé* y el hecho escénico que es concreto y experiencial donde se sitúa la fábula. Es el espacio de nuestra historia (personal y colectiva). Abordar el estudio de un texto tan contemporáneo en su forma como *La casa de la fuerza* de Angélica Liddell me ayudó a afianzar este plano.

Una combi es mi Perú: este fue otro eco de nuestras plazas públicas. El relato experiencial de una de las participantes fue llevado a escena y se generó un diálogo que era además un sentido homenaje a Eyvi Ágreda, mujer asesinada que nos marcó desde el inicio del proyecto, ya que nuestras sesiones comenzaron con su terrible noticia. La mujer que arde se hizo presente.

Rescatando nuestras AntígonaS, como una suerte de arqueólogas, a partir del relato testimonial de una de las participantes, ensamblamos un diálogo entre nosotras y el desentierro de la mujeres peruanas a las que consideramos nuestras particulares AntígonaS.

Antígona busca siempre el cuerpo, a partir del relato contundente de María Angélica, nos acercamos a este aspecto del mito: la denuncia de los desaparecidos en la guerra, el reclamo del cuerpo, el reclamo del derecho al entierro^[5].

C) Teatro lírico-la tragedia-el mito. Este es el núcleo que sustenta todo el relato.

El fervor de la decisión tomada, acompañada de la proyección de Evangelina Chamorro (la mujer que emergió del barro, que peleó con la muerte y le ganó) Antígona despierta de la gruta, decide, entierra, se despierta, ruge, abandona.

¡Quién manda aquí!, un poema subversivo, donde la mujer común que camina en la calle decide ejercer su poder de parodiar, su sarcasmo para ejercer la libertad de su cuerpo como acto reivindicativo y de empoderamiento.

¿Somos un número? El trabajo se sustentaba en un cuerpo llevado hasta la extenuación mediante el conteo del número de feminicidios actuales. Siguiendo a Grotowski: «El nuestro no intenta ser un método deductivo de técnicas coleccionadas: todo se concentra en un esfuerzo por lograr la ‘madurez’ del actor que se expresa a través de una tensión elevada al extremo, de una desnudez total, de una exposición absoluta de su propia intimidad(...) El actor se entrega totalmente; es una técnica del ‘trance’ y de

^[5] El mito de la mujer salvaje que rescata Pinkola está íntimamente relacionado con la Pachamama y con el campo semántico en el que se mueve este cuadro. En palabras de la misma: «Es la Mujer Salvaje original que, aun viviendo bajo tierra, vive arriba. Vive en nosotras y a través de nosotras y nosotras estamos rodeadas por ella. Los desiertos, los bosques y la tierra sobre la que se asientan nuestras casas tienen más de dos millones de años. Siempre me ha llamado la atención lo mucho que les gusta a las mujeres cavar la tierra. Plantan bulbos para la primavera. Remueven con sus ennegrecidos dedos la lodosa tierra para trasplantar olorosas tomateras. Creo que cavan en busca de la mujer de dos millones de años de edad. Buscan los dedos de sus pies y sus patas. La quieren para hacerse un regalo a sí mismas, pues con ella se sienten enteras y en paz» (Barcelona, p. 32).

la integración de todas las potencias psíquicas y corporales del actor; que emergen de las capas más íntimas de su ser y de su instinto, y que surgen en una especie de ‘transiluminación’» (1986, México, p. 12).

La resurrección de Antígona, de manera lírica la mujer celebra la vida, su vida, su propia resurrección, se lanza a la esperanza, a disfrutar de cantar y bailar ante todos. Esta sección me enfrentó además al siguiente cuestionamiento: ¿Qué supone para las participantes, heterogéneas en edad, procedencia racial y social, bailar libres encima de un escenario en Lima, Perú?

Estos tres planos se superponen todo el tiempo, aquí una muy breve y personalísima aproximación al tema, pues su estudio requiere un enfoque minucioso que podría generar otro artículo.

Acciones alegóricas: primero se realizó el trabajo con la tierra (barrer, esparcir, enterrar-desenterrar.), esta encajó además de manera perfecta con el testimonio de una de las participantes quien -como arqueóloga-, en su primera excavación encontró a una mujer tejedora mochica del norte del Perú. Esta acción se conectó con la segunda acción: tejer. La tejedora, que había previsto durante el proceso de investigación, desde hacía más de un año, finalmente emergió de la tierra.

Finalmente, Perú y su diversidad cultural, geográfica, lingüística nos asaltaba y se manifestó en diversos aspectos estéticos de la obra como el vestuario y la música.

Las principales voces de AntígonaS que confluyen en la obra. La sororidad como única forma posible de transmutar realidades y procedimientos escénicos.

En esta fase del proyecto rescatamos a muchas mujeres emblemáticas peruanas. Fueron en total sesenta los nombres recopilados^[6]. Sin embargo, muchas historias no llegaron al montaje debido al tiempo, por lo que permanecieron solo aquellas que nos fueron más reveladoras, afines, sorprendidas o cercanas al mito.

El no ser peruana me inspiró un gran respeto por el ejercicio de rescate de estas mujeres y su historia. Fui consciente de que yo solo podía guiar

^[6] Estas son nuestras AntígonaS rescatadas: Rosa Merino, Antonia Moreno, Angélica Mendoza, María Jesús Alvarado, Miguelina Acosta Cárdenas, Mama Huaco, La Dama de Cao, Francisca Zubiaga de Gamarra, Clorinda Matto de Turner, Doris Gibson, Teresa Gonzales de Fanning, Esther Rodríguez Dulanto, Pascuala Rosado, Madeleine Truel, Elvira de la Fuente, Adela Montesinos, Rosa Pérez Liendo, Las Rabonas, Flor Pucarina, Lucha Reyes, Sara Joffré, Catalina Huanca, María Emilia Cornejo, Patricia Alfaro, Mariella Barreto, Blanca Varela, Laura Riesco, Cota Carvallo, Elena Izcue, Victoria Santa Cruz, mujeres del antiguo Perú, mujeres dirigentes de comedores populares, María Rostworowski, Josefina Ramos, María Augusta Arana, Sara Bullón Lamadrid, Zoila Cáceres, Julia Codesido, Carmela Combe Thomson, Elvira García y García, María Trinidad Enriquez Ladrón de Guevara, Micaela Bastidas, María Parado de Bellido, María Elena Moyano, Juanita, la dama de Ampato, María Reiche, Mercedes Cabello, Juana Manuela Gorriti, Bárbara D'Achille, Chabuca Granda, Elvira Travesi, Rosa Mercedes Ayarza de Morales, Yma Súmac, Santa Rosa de Lima, Ángela Ramos, Mercedes Cárdenas, Zoila Aurora Cáceres, Magda Portal, Micaela Bastidas, Miguelina Acosta, María Jesús Alvarado, Leyla Bartet, Olivia Arévalo, Tilsa Tsuchiya, Carmen Saco, Flora Tristán, Elvira Luza, Mocha Graña, Giulia Tamayo, María T-ta.

la selección del material, ser la primera espectadora del proceso y hacerle justicia en la obra final, debía respetar sus referentes, sin juicios de valor, y aprender al máximo con ellas en el trabajo^[7]. Al final decidí acompañar el término de la obra con la mención de todos los nombres a modo de créditos e incluí en el programa de mano nombres adicionales. Buscaba que el discurso de la obra trascendiera más allá del escenario.

Las voces contundentes de Victoria Santa Cruz, Lucha Reyes, María Elena Moyano, acompañaron a una Antígona valiente que acepta orgullosa su destino frente a una sogá. En ese contexto, la «canción de la bruja» se instala como el testimonio de la voluntad de las mujeres de renacer como hechiceras (sabedoras de conocimientos ancestrales no institucionalizados). Esta canción era acompañada de una coreografía que representaba una punta de flecha dirigida hacia el público, al mismo tiempo, la chamana asesinada Olivia Arévalo iluminaba la escena a través de una proyección. El brillante estudio de Silvia Federici en torno a la caza de brujas como medio de expropiación y mutilación de las culturas precolombinas en América y prefeudales en la Europa del medioevo aclara históricamente este punto, ya que, en palabras de la misma investigadora, las mujeres fueron las más contrarias al sometimiento de los colonos:

No es una coincidencia que la «[m]ayoría de la gente condenada en la investigación de 1660 en Huarochirí fueran mujeres (28 de 32)» (Spalding, 1984, p. 258), tampoco lo es que las mujeres tuvieran mayor presencia en el movimiento Taki Onqoy. Fueron las mujeres quienes más tenazmente defendieron el antiguo modo de existencia y quienes y de forma más vehemente se opusieron a la nueva estructura de poder, probablemente debido a que eran también las más afectadas (p. 304).

La «canción de la bruja» permitía el eco en esta historia de opresión y resistencia silenciada^[8]. La

^[7] Las palabras de Anne Bogart alentaban este proceder: «Es labor del artista, si quiere percibir con agudeza y claridad, abrirse a la percepción de la diferencia. La vida, no obstante, puede cerrarnos con mucha facilidad. [...] La estética pertenece a las cosas que se perciben a través de los sentidos. La palabra 'estética' deriva de la palabra griega que significa 'sensación'. La estética no es un concepto teórico, racional o académico. No tiene nada que ver con la cognición o el saber: se refiere a lo que se *siente*. La estética describe las sensaciones que se evocan en el acto de la percepción y favorecen la sensibilidad sensorial y la apreciación de la belleza» (Barcelona, 2007, pág. 20)

^[8] Al perseguir a las mujeres como brujas, los españoles señalaban tanto a las practicantes de la antigua religión como a las instigadoras de la revuelta anti-colonial, al mismo tiempo que intentaban redefinir «las esferas de actividad en las que las mujeres indígenas podían participar» (Silverblatt, 1987, p. 160). Tal y como ella señala, el concepto de brujería era ajeno a la sociedad andina. También en Perú, al igual que en todas las sociedades preindustriales, muchas mujeres eran «especialistas en el conocimiento médico», estaban familiarizadas con las propiedades de hierbas y plantas, y también eran adivinas. Pero la noción cristiana del Demonio les era desconocida. No obstante, hacia el siglo XVII, debido a la tortura, la intensa persecución y la «aculturación forzada», las mujeres andinas que eran arrestadas, en su mayoría ancianas y pobres, reconocían los mismos crímenes que eran imputados a las mujeres en los juicios por brujería en Europa: pactos y copulación con el Diablo, prescripción de remedios a base de hierbas, uso de ungüentos, volar por el aire y realizar amuletos de cera (Silver-

pluma feminista de Adela Montesinos, Ángela Ramos y María Emilia Cornejo constituyeron una suerte de espejo para algunas de nuestras participantes, pues eran mujeres cercanas a la literatura, tejedoras del lenguaje. Otras encontraron su reflejo en otras áreas: Cecilia, abogada de profesión, rescató a Trinidad María Enríquez Ladrón de Guevara, la primera mujer abogada del Perú. Viviana, otra de las participantes, le puso rostro a Carmen Saco, artista plástica como ella. Fue difícil no poder hablar de Madeleine Truel, María Jesús Alvarado, María Parado de Bellido o Micaela Bastidas, pero fueron nombradas (aferradas a esa teoría lingüística que nos habla de que solo lo nombrado existe) al son de «Yo avanzo nunca retrocedo», frase de Magda Portal que surgió durante la investigación.

Apuntes diversos acerca del proceso



Mis preguntas sobre Antígona: los mitos sirven como reflejo especular para poder reflexionar acerca de quiénes somos como individuos y como sociedad. Por ello fijé mi atención en la búsqueda de otros caminos de acción/significación que respondían a otras elecciones. Por ejemplo, si ella no se suicidaba y Hemón lograba encontrarla con vida ¿estaríamos ante la princesa rescatada del cuento clásico indoeuropeo? Esta pregunta era un callejón sin salida.

blatt, 1987, p. 174). También confesaron adorar a las piedras, a las montañas y los manantiales, y alimentar a las huacas. Lo peor de todo, fue que confesaron haber hechizado a las autoridades o a otros hombres poderosos y haberles causado la muerte (ibidem, pp. 187-188). Al igual que en Europa, la tortura y el terror fueron utilizados para forzar a los acusados a proporcionar otros nombres a fin de que los círculos de persecución se ampliaran cada vez más. Uno de los objetivos de la caza de brujas es el aislamiento de la comunidad y no se logró. Las brujas andinas no fueron transformadas en parias. Por el contrario, «fueron muy solicitadas como comadres y su presencia era requerida en reuniones aldeanas, en la misma medida en que la conciencia de los colonizados, la brujería, la continuidad de las tradiciones ancestrales y la resistencia política consciente comenzaron a estar cada vez más entrelazadas» (ibidem). En efecto, gracias en gran medida a la resistencia de las mujeres, la antigua religión pudo ser preservada. Ciertos cambios tuvieron lugar en el sentido de las prácticas a ella asociadas. «El culto fue llevado a la clandestinidad a expensas del carácter colectivo que tenía en la época previa a la Conquista. Pero los lazos con las montañas y los otros lugares de las huacas no fueron destruidos» (Federici, 2004, pp. 306-307).



Como parte del proceso indagué en todos los huecos que la fábula dejó. ¿Desde dónde plantear la obra, nuestra particular mirada?, ¿qué significa que Antígona se suicide?, ¿cómo determina este hecho?, ¿estamos ante una mártir profana?, ¿en qué lugar coloca a Creonte esta fábula?, ¿por qué tenía la necesidad de buscar heroínas?

Siempre fui consciente de que debía subvertir el mito por dos razones: la primera por su origen, se trata de un mito occidental en una cultura ajena; la segunda, de carácter literario, solo la verdadera literatura provoca y detona nuevas lecturas. Traté de no olvidar esta cuestión en ningún momento.

La pregunta que plantea Antígona con la ruptura del orden establecido al enterrar a su hermano, violando la prohibición del jefe de Estado, estalla ante Creonte (es por ello que este es el héroe trágico en la tragedia sofoclea) y a su vez crece en el «Creonte» que tenemos todos: ¿Por qué?, ¿por qué nos da tanto miedo salir, decir la verdad? A las mujeres se las veja y mata, pero no se hace nada efectivo para detener esa masacre. Antígona no solo es portadora de una rebelión ante un sistema establecido, es también portadora de valores que el nuevo Estado no considera o ve como peligrosos. El rescate de los cuerpos, ejercer el derecho a enterrar a «tus muertos», a realizar prácticas antiguas (la inviolabilidad de las leyes divinas que no están escritas) donde el valor de lo sacro está en la naturaleza, en lo mágico. En Antígona pareciera que solo una mujer (elemento más bajo en la escala social ateniense) puede incidir en la pregunta fundamental. Por su parte, el coro, como representación de la sociedad, en la misma tragedia de Sófocles, calla o habla a medias, sin producir cambio ni escisión.

La genealogía pervertida del mito planteaba otras problemáticas: si el padre (Edipo) es también el hermano, nos hallamos ante una aberración del lazo natural del parentesco de la que Antígona no es responsable, pero de la que tampoco puede escapar. Uno de mis objetivos luego del análisis del personaje fue tratar de dotar al mismo de la ligereza de una contemporaneidad más individualista, capacitándola para cortar lazos de consanguinidad, logrando independizarla de ella misma, de su propia endogamia. Antígona se autocondena como un signo de liberación ejercida en pro de este mismo pensamiento. Una y otra vez me encontré con la paradoja. ¿Por dónde pasa la libertad?^[9]

[9] Mi pensamiento se entroncaría en la línea de la reflexión que Judith Butler compone a partir de la superación de los presupuestos hegelianos y lacanianos: «Pero si sus acciones no aspiran a la supervivencia política, residen de forma no menos problemática en la esfera de las relaciones de parentesco. Hay quienes critican la obra respondiendo con una idealización de las relaciones de parentesco, que niega el desafío que se hace contra estas, como si les molestara la propia deformación del parentesco que Antígona lleva a cabo y augura. Existen dos formas idealizadas de parentesco que han de ser consideradas en este punto: se dice que Antígona respaldaba una de ellas al representar sus límites; la otra la respaldaba al constituir su límite. La primera es la de Hegel, quien señala que Antígona representa las leyes del parentesco, los dioses del hogar, una

La mirada hegeliana sobre el mito me parecía excesivamente patriarcal e «ilustrada», para el filósofo los antinomios están bien delimitados en la tragedia, Creonte como la figura que representa el Estado, el ámbito de las relaciones públicas, y por lo tanto políticas y Antígona como la figura que representa el lazo familiar, el ámbito doméstico y privado de las relaciones humanas. Sin embargo, esta mirada no evidenciaba que a ella no se le condena solo por tener una opinión, sino por ejercerla públicamente en un espacio que como mujer no le pertenece. Por ello cobra una mayor simbología al ser enterrada viva, pues es castigada más allá del ostracismo.

Esto me remitía al pensamiento desarrollado por Kate Millett en su *Política sexual*^[10], verdadera revolución del feminismo que pone en jaque el binomio público/privado demostrando que todo lo personal es político y dando por lo tanto una nueva dimensión a la consideración hegeliana sobre el mito que, definitivamente, queda obsoleta. Manejar estos discursos filosóficos tan diversos fue altamente sugestivo, pues ponían en evidencia la convivencia de discursos disidentes.

El problema de la tragedia.

Indudablemente la tragedia ejerce una atracción misteriosa para los seres humanos desde hace más de 2.400 años, quizás porque además de buscar la experiencia colectiva a partir del *pathos*, también nos plantea cuestionamientos más profundos y duraderos. Por ejemplo, en el uso coloquial de la palabra tragedia, nadie dudaría en afirmar que la situación de las mujeres es una

representación que conduce a dos extrañas consecuencias: una, según Hegel, que su insistencia a la hora de representar esas leyes es lo que precisamente constituye un crimen en un orden legal más público, y dos, que ella, encarnación de este dominio femenino del hogar, se torna innombrable en el texto, que la propia representación que encarna, según se dice, requiere que su nombre sea obviado en el texto de «La fenomenología del Espíritu». La segunda es la de Lacan, quien sitúa a Antígona en el lugar de lo simbólico, entendido como el registro lingüístico en el que las relaciones de parentesco se instalan y mantienen. Él entiende que la muerte de Antígona viene precipitada precisamente por la insoportabilidad simbólica de su deseo. Aunque yo me distancio de estas dos lecturas consecuenciales, también intento reelaborar algunos aspectos de ambas posturas en la explicación que ofrezco de las siguientes preguntas: ¿Supone la muerte de Antígona una lección necesaria sobre los límites de la inteligibilidad cultural, los límites de las relaciones de parentesco inteligibles, una lección que nos retrotrae a nuestro sentido apropiado del límite y la restricción? ¿Significa la muerte de Antígona la superación del parentesco por parte del Estado, la necesaria subordinación de aquel a este? ¿O su muerte es, precisamente, un límite que ha de ser leído como una acción de poder político que determina qué formas de relaciones de parentesco serán inteligibles, qué maneras de vivir pueden ser aceptadas?» Butler, J. (2001). *El grito de Antígona*. Barcelona: El Roure Editorial, p. 49.

[10] Asimismo un examen objetivo de nuestras costumbres sexuales pone de manifiesto que constituyen, y han constituido en el transcurso de la historia, un claro ejemplo de ese fenómeno que Max Weber denominó *Herrschaft*, es decir, relación de dominio y subordinación. En nuestro orden social, apenas se discute y, en casos frecuentes, ni siquiera se reconoce (pese a ser una institución) la prioridad natural del macho sobre la hembra. Si consideramos el gobierno patriarcal como una institución en virtud de la cual una mitad de la población (es decir, las mujeres) se encuentra bajo el control de la otra mitad (los hombres), descubrimos que el patriarcado se apoya sobre dos principios fundamentales: el macho ha de dominar a la hembra, y el macho de más edad ha de dominar al más joven (Millett, 1995, pp. 59-60).

tragedia cotidiana (feminicidios, explotación sexual, desigualdad laboral, etc...). Sin embargo, no quería que la historia se asentara ahí, porque nos podía colocar fácilmente en un discurso simplista de binomios bueno/malo, víctima/verdugo. Además, contaba con un grupo humano y artístico tremendamente vivo, por lo que al final opté por seguir las estructuras que las actantes me sugerían desde el hacer y comencé a alejarme de los presupuestos clásicos que componen la tragedia.

Al final, gracias a los nuevos marcos teóricos que marcaba el feminismo, logré dejar atrás los prejuicios de mezclar religión católica y mito griego en suelo peruano y opté por una búsqueda conjunta de las voces de estas mujeres relegadas para resucitar a Antígona. Al mismo tiempo, se generó un cambio de paradigmas, en mi caso a través de un proceso de dirección diverso; en ellas al ingresar a un proceso de composición escénica que planteaba nuevos retos actorales a nivel de escucha y proposición. Al final la obra osciló entre un código cercano a lo lírico y a un lenguaje convencional.

Aquí un ejemplo del mismo correspondiente al último cuadro, «La resurrección de Antígona»:

NARRADORA: Antígona se saca la sogá que apretaba su cuello y vuelve a respirar. Contempla su vestido manchado por la sangre de su enamorado que yacía muerto, ahogado en su propio dolor. Lo abraza amargamente. Ella está viva en el mundo de los muertos, en el mundo que ya no le pertenece. Debe salir de su tálamo y araña la piedra que la sepulta.

ANTÍGONAS: ¿Y yo? Yo nado pululando por calles infectas e insidiosas pero cuando sale el sol son las que más brillan. Yo repto buscando a mis otras hermanas, mis otras yo, mis Antígonas, aquellas con las que poder enterrar a mis muertos, aquellas con las que proponer un mañana con hijas fuertes que devoren el viento libres, que bailen hasta caer rendidas en un lecho de pasto y centeno.

En todo momento traté de apuntar en una sola dirección, pero la obra exigía una reescritura al final de cada sesión. Los planteamientos de las actrices y testimoniales, sus estéticas, sus necesidades, sus características, suponían el verdadero impulso del proyecto, el pulso que yo debía aprender a leer. Al final decidí no autocensurarme y generar una propuesta discursiva aglutinadora que contuviera la voz de las dieciséis participantes y la mía. Todas debíamos sentirnos reconocidas, se trataba de observar el diálogo entre nosotras hasta encontrar los puntos en común.

Los problemas del testimonio y la autoficción:

Las prácticas escénicas contemporáneas que se mueven en el ámbito del testimonial y la autoficción son muy poderosas, porque en un mundo en el que reina la imagen, *light* y superficial como el que vivimos, la verdad en el escenario nos sobrecoge como civilización. Durante la privacidad de las sesiones las participantes se abrieron al grupo en una necesidad muy grande de compartir sus proble-

máticas, historias, experiencias, etc., sin embargo, al final decidí que toda esa experiencia no trascendiera directamente al escenario, porque no existía una necesidad estética ni discursiva para ello, pese a todo, esas historias se convirtieron en un poderoso combustible para encender la materia dramática sobre el escenario.

No podía olvidar, en ningún momento, que una mayor parte de ellas no conocía el mundo de la actuación, por lo que debía cuidar los procesos. Las no-actrices (testimoniales) del proyecto imprimían un sentido de verdad incalculable, que me llevó al mayor aporte que el montaje alumbró, la apuesta por la diversidad y sororidad como agente transformador para un trabajo de investigación escénica que además redefinía el concepto de amor que proclamaba la Antígona de Sófocles y nos instaba a tener dicho concepto como bandera.



Yo avanzo nunca retrocedo

Esta frase fue enunciada por Magda Portal, una de las Antígonas rescatadas, cuando los miembros del partido aprista le pidieron que regresara después de haberla, expulsado del mismo, tras más de 20 años de militancia (por la cual había sufrido exilio, marginación, control del Estado, etc.). El incidente que ocasionó su abandono del APRA se dio en un congreso después de que Haya de La Torre negara el voto a las mujeres militantes, debido a que aún no existía el sufragio femenino en el Perú. Esta frase me permitió aglutinar un buen número de nombres de mujeres invisibilizadas por la historia del Perú y nombrarlas al son de la frase, «yo avanzo, nunca retrocedo». Esta frase caló en el público, que la ha tomado como referencia en distintos *posts* en redes sociales, haciendo mención del montaje. También hemos encontrado pintas callejeras en el centro de Lima, cerca del lugar de representación.

En *AntígonaS* la posición teórica feminista nos permite replantear y actualizar los procesos de creación escénica que venimos desarrollando. Hoy soy más consciente de que no puedo dirigir o escribir desde un lugar que no me sea propio: soy mujer, soy feminista, por lo tanto, las lecturas y reflexiones que acompañaron esta creación apuntaron continuamente a rescatar el proceso empoderador que todas vivíamos.

Antígona, yo hoy te desentierro

Escribir sobre *AntígonaS* se me hace un ejercicio difícil, porque significa convertir la experiencia del *horror vacui* en palabras, defender mi postura creadora de que la intuición y el trabajo exhaustivo, comprometido y arriesgado en contenido y forma, nos plantea una renovada libertad creativa. Sostener la obra en «nuestra verdad» como mujeres particulares, en colectividad, ha sido un reto puesto que la búsqueda incansable de la misma es, definitivamente, un ejercicio humano que trasciende todos los tiempos. Poner esa verdad compartida, propia, en escena fue sugestivo y catártico^[11].

Entre mis referentes inmediatos tuve a la estadounidense Anne Bogart, de la que me interesaba su revisión constante acerca de su propia identidad como americana y su honestidad al plantear las preguntas que aparecían en su trabajo. La sevillana Concha Távora (con la que he tenido el lujo de aprender este oficio) que transmite en su ejercicio teatral la búsqueda incansable del gesto y el ritmo ancestral a partir del flamenco. También la alemana Pina Bausch que logra en sus montajes trascender los límites de la danza y la semiótica universalizando su obra. Sin embargo, me es preciso mencionar también que las horas de estudio e investigación no pueden ser empaquetadas porque el arte mismo es comunitario, vivencial y suele escapar a fórmulas o denominaciones predefinidas.

En *AntígonaS* aglutino la acción social, el discurso empoderador femenino experiencial, el arte escénico como símbolo plurisignífico vivo, promulgador de la transformación social, mi herencia mediterránea profana, ancestral, reconocida en la tierra, en cualquier tierra, el mito de la

[11] Las palabras alentadoras de Grotowski me recuerdan la razón esencial para hacer teatro: «¿Por qué nos interesa el arte? Para cruzar nuestras fronteras, sobrepasar nuestras limitaciones, colmar nuestro vacío, colmarnos a nosotros mismos. No es una condición, es un proceso en el que lo oscuro dentro de nosotros se vuelve de pronto transparente. En esta lucha con la verdad íntima de cada uno, en este esfuerzo por desenmascarar el disfraz vital, el teatro, con su perceptividad carnal, siempre me ha parecido un lugar de provocación» (Grotowski, 1986, p. 16).

niña salvaje^[12] y el amor en su más pura esencia. *AntígonaS* nació como un sueño antiguo y personal, nació de la necesidad de probarme que existía otro modo de hacer teatro, más comunitario y horizontal, donde los roles convencionales de director-actor se difuminaran sin alterar la búsqueda de la perfección estética. Es por ello que su ejecución ha sido quizá lo más sugestivo que he afrontado como artista escénica. Hacerlo asumiendo mi condición de mujer, detonando a partir de los presupuestos feministas los procesos jerárquicos, verticales del desarrollo de un montaje me obligó a negociar conmigo misma, a desterrar ideas que deseaba plasmar, pero que no encajaban con el perfil de las participantes. Lograr, finalmente, un resultado escénico que se acomodara a las dieciséis fue la prueba más fehaciente de que otro modo de crear en colectivo es posible.

Y tuvo que ser en Perú, porque esta tierra fértil y baldía (oasis en el desierto) es en esencia una Antígona resucitada, en ese sincretismo entre lo profano y lo católico, subvirtiendo el mito y la religión impuesta y resucitando al tercer día. Si bien Antígona ha sido encerrada en una gruta, para morir de inanición, es sublime porque violentamente ejerce su derecho a existir de otra manera y se sacrifica con la soga de la madre para manchar la tierra con su sangre y volver a nacer una y otra vez.

[12] La lectura de Clarissa Pinkola alumbró el mito de la «mujer salvaje» que implosiona en el devenir de nuestra obra, desde la niña, haciendo referencia directa a la figura sofoclea en la que nos basamos, hasta la anciana: «Cuando las mujeres reafirman su relación con la naturaleza salvaje, adquieren una observadora interna permanente, una conocedora, una visionaria, un oráculo, una inspiradora, un ser intuitivo, una creadora, una inventora y una oyente que sugiere y suscita una vida vibrante en los mundos interior y exterior. Cuando las mujeres están próximas a esta naturaleza, dicha relación resplandece a través de ellas. Esa maestra, madre y mentora salvaje sustenta, contra viento y marea, la vida interior y exterior de las mujeres. Por consiguiente, aquí la palabra 'salvaje' no se utiliza en su sentido peyorativo moderno con el significado de falta de control sino en su sentido original que significa vivir una existencia natural, en la que la criatura posee una integridad innata y unos límites saludables. Las palabras 'mujer' y 'salvaje' hacen que las mujeres recuerden quiénes son y qué es lo que se proponen. Personifican la fuerza que sostiene a todas las mujeres» (Pinkola, 1998, p. 13).



Ficha técnica de *AntígonaS*

Producción general:
Centro Cultural de España

Dirección general:
Ángela Mesa

Producción ejecutiva:
Pablo Antonio De Los Ríos Alva

Dramaturgia:
Ángela Mesa y Las AntígonaS
(Alejandra Serra Sánchez, Ángela Solis Sosa, Cecilia Carrasco Rivera, Claudia García Meza, Daniela Sosa del Río, Fabiola del Carmen Salirrosas Velazco, Gianella Cruzatte Huamán, Inés del Carmen Alva Cano, Laura Pereyra Barrionuevo, Lu Zúñiga Palomino, Lyz Layme Almonte, Miluska Rodríguez Villanueva, Mirella Merly Quispe Ramos, Nazaret Ortiz Herrera, René Sousa Vera, Viviana Espinoza Ingaruca)

Asistencia de dirección:
Leticia Narvarte

Asistente de producción:
André Dávila Tipiáni

Musicalización:
Rolando Assante Montero

Fotografía:
Viviana Espinoza Ingaruca y Bereniz Tello

Diseño de afiche:
Viviana Espinoza Ingaruca

Diseño gráfico y proyecciones:
Daniela Sosa Del Río, René Sousa Vera
Viviana Espinoza Ingaruca

Diseño de escenografía:
Ángela Mesa

Diseño de iluminación:
Cristiano Jara

Vestuario:
Ángela Mesa y Katia Kahatt

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

Balló, J. & Pérez, X. (2006). *La semilla inmortal*. Barcelona: Editorial Anagrama.

Barba, E. & Savarese, Nicola (coords.).(2007). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de La Habana: Ediciones Alarcos

Boal, Augusto. (1974). *Teatro del oprimido*. Buenos Aires: Ediciones de la flor.

Bogart, A (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona. Alba Editorial.

Bogart, A (2007). *Antes de actuar. La creación artística en una sociedad inestable*. Barcelona. Alba Editorial.

Brook, P. (1973). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona: Ediciones Península.

Chirinos, K. (2017). *La reescritura al femenino de Antígona en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Tesis. Università deglo studi di Roma 'Tor vergata'.

Federici, S. (2004). *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid. Traficantes de sueños.

Grillo, M.P. (2004). *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca nueva.

Grotowski, J. (1986). *Hacia un teatro pobre*. México DF: S. XXI Editores.

Heaney, S. (2012). *Sepelio en Tebas*. Barcelona: Editorial Vaso Roto.

Lecoq, J. (2003). *El cuerpo poético*. Barcelona: Alba Editorial.

Luque Bedregal, G. (2010). *Ismene redimida. La persistencia de la memoria: violencia política, memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani*. Buenos Aires: Celcit.

Millett, K. (1995). *Política sexual*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Pinkola, C. (1998). *Mujeres que corren con los lobos*. Barcelona: Ediciones B.

Saura, J. (coord.). (2007). *Actores y actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Madrid: Editorial Fundamentos.

Steiner, G. (2013). *Antígona: la travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Vela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Arte y género: una performance constante de nuestro ser



**Micaela
Távora Arroyo**

Escuela Nacional Superior
de Arte Dramático

Estos últimos años el arte ha demostrado un interés profundo en ser un espacio cuestionador de la cultura machista y se ha comprometido además con la búsqueda de una vida digna para todas las mujeres. Desde hace más o menos una década hemos visto como en Latinoamérica se busca visibilizar y erradicar la violencia de género en nuestros territorios. Somos pueblos herederos de años de colonización y de naturalización de la violencia de género, lo que ha hecho que, culturalmente, se vea a la mujer como una persona sumisa, al servicio abnegado del otro, en su mayoría hombre, como sujeto opresor. Esta mujer que hemos construido socialmente bajo los parámetros de esta cultura machista resulta incapaz de levantarse contra este sistema patriarcal, que es a su vez el constructor de esta performatividad de sexo-género, ya instalada en el imaginario de la sociedad. Cualquiera que salga de esa normatividad reguladora, de ese molde pre-establecido, entra inmediatamente a formar parte de la disidencia o de lo no normal o no aceptado.

A partir del 2000 las feministas europeas anunciaron que vendría pronto la nueva ola del feminismo y con ella la marea lila. Las movilizaciones masivas de Ni Una Menos en Argentina con 150,000.00 personas en su primera marcha el 2015, que luego se replicaría en México y Perú donde participaron aproximadamente medio millón de personas. Hasta el día de hoy dicha marcha es considerada la más grande después de la de los Cuatro Suyos. Estas movilizaciones fueron tan potentes que en todos los espacios, académicos o no, los proyectos para la emancipación de las mujeres y diversidades resultaron y resultan cada vez más potentes y radicales que antes. Hoy en día en todos los espacios la palabra *género* suena, aparece y remueve. Es por ello que nos encontramos en la necesidad de crear políticas sociales, económicas, educativas y culturales que canalicen y den una respuesta consolidada a estos pedidos necesarios y urgentes, que constituyen una demanda social floreciente. Nada de esto sucede alejado centro o solo en las periferias del arte, es por ello que es interesante analizar qué artes son las que se encuentran hoy cuestionado el sexo-género, los roles y la sociedad patriarcal en la que vivimos. Asimismo, es importante analizar el porqué de este movimiento artístico desde una visión académica y sociológica, por cuanto refieren a un fenómeno social masivo.

En este contexto, analizaremos lo que viene sucediendo desde el espacio artístico en materia de género y panoramas sociales. Asimismo, qué áreas del arte están involucradas, el por qué y cuáles son sus diferencias con otras artes o ciencias.

El patriarcado ejerce poder sobre nuestro cuerpo, es decir, limita nuestro primer territorio y nuestra libertad. Si relacionamos el cuerpo con el movimiento y la creatividad, el patriarcado cierra las posibilidades de emancipación de las mujeres respecto de él y de su vida, esto afecta también al hombre, aunque de otra forma. Simone de Beauvoir, filósofa y escritora francesa feminista, en su libro *El segundo sexo*, escrito en 1949, analiza muy gráficamente el ejercicio de poder y de roles que predisponen a los cuerpos femeninos y su ubicación dentro de los patrones sociales. Más tarde Rita Segato, antropóloga y feminista argentina, explicará en sus investigaciones el ensañamiento que sufren los cuerpos femeninos o feminizados en nuestra sociedad y cómo los hechos de misoginia o violencia presentan características específicas en cada caso. Es decir, no es solo que estos cuerpos ocupan roles impuestos por el patriarcado sino que además la forma en la que se ejerce violencia y privación de libertad mediante este en el caso de las mujeres es distinta.

**Hoy en día en todos
los espacios la palabra
género suena, aparece
y remueve**

Las primeras propuestas artísticas de denuncia y visibilización de la violencia patriarcal provienen de la performance post segunda guerra mundial y de la danza contemporánea. Es necesario aclarar aquí que no se trata de cualquier danza (el ballet por ejemplo sigue repitiendo sus mismas propuestas; *El lago de los cisnes*, sigue siendo *El lago de los cisnes*), sino de la danza contemporánea, cuya naturaleza parte de la libertad de movimiento y creación, por ello tiene la facultad de cuestionar que siente este cuerpo que se mueve y transita y para qué está aquí, lo mismo sucede con el teatro.

Estas tres artes:

la danza contemporánea,
la performance
y el teatro,

tienen dos puntos en común muy claros, la libertad y el cuerpo como herramientas lúdicas y de creación, pero también de interpelación. Vemos en estos últimos años que en los festivales y carteleras se vienen presentando propuestas artísticas de denuncia y visibilización de la violencia. Festivales como el FIAED (Festival Internacional de Artes Escénicas por la Diversidad) y otros fortalecen el grito masivo, que pasará a formar parte de la ola ya antes mencionada. Poetas como Susy Schock, artista trans y sudaca, o Pedro Lemebel, escritor, artista plástico y performer gay chileno, le dan una mirada de disidencia estética al arte latinoamericano. Cada uno nace en su arte desde la oralidad, pero da un salto importante, casi inconsciente, hacia la performance, debido a que su postura sobre la performatividad sexo-género se vuelve política y consustancial a sus propuestas artísticas. Al final, lo que ellos hacen es más que solo poesía.

La danza, el teatro y la performance son tres artes que utilizan el cuerpo como herramienta principal, no sólo durante la exploración sino también en la ejecución y acción sobre el escenario. Es allí, en el territorio cuerpo/memoria, donde sucede todo, donde el cuerpo y sus posibilidades de transformación o performatividad se vuelven más potentes y a la vez más disidentes.

Quiero analizar el por qué son estas artes, en concreto, las que mantienen más respuestas desde su propia narratividad y estética y no así otras. Primero, planteó algo bastante básico, somos seres que performean constantemente su ser; nuestra forma de vestirnos, de caminar, de saludar y hasta de sentarnos. Podríamos decir entonces que vivimos en una performance 24/7. Performeamos nuestro ser mujer o nuestro ser hombre y en ese sistema binario nos movemos y solo dentro de él somos aceptados y aceptadas, esta performance es corpórea. A esto le podemos sumar que performeamos también a partir de nuestra relación con el otro, con la otredad, pues somos seres sociales que buscan la colectividad, lo mismo sucede en el teatro, donde no hay espectáculo sin público, no hay ser sin el otro, sin la otra. Performeamos nuestro sexo-género, y existe un tipo de regulación de este, que Judith Butler, filósofa feminista americana, aborda en el capítulo 2 de su libro *Des hacer el género*.

El patriarcado como sistema ejecutante ha creado normas inamovibles que dictaminan como una mujer debe sentarse, caminar, vestirse, incluso cómo debe amar y cómo debe ser esta interacción con el otro. Con el hombre sucede lo mismo, bajo esta estructura solo existe una forma de serlo y es construirse como un sujeto social protector, dueño, tosco, incapaz de llorar o de demostrar su sensibilidad, por eso hablo de sujeto social, porque no se trata de analizar a personas con nombre y apellido, sino de analizar la construcción de dicho sujeto. Existe claramente una performance de ser mujer y una de ser hombre, así como una que marca cómo se deben de relacionar y cómo deberían de ser sus vínculos desde las afectividades hasta sus roles en la vida.

Por eso mismo no es una coincidencia que el teatro, la danza y la performance, donde el foco y la herramienta única para el hacer son la generación de acción y el movimiento, tengan su respuesta desde el cuerpo, otras artes no guardan esa relación principal. Las tres que he mencionado son las que más han

creado a partir del tema de la violencia de género, lo que resulta lógico pues es el cuerpo el que cuestiona el sistema patriarcal. Este cuerpo que le pertenece al bailarín, a la actriz o la performer entra en constante debate pues se encuentra entre el deseo de ser y la imposición de un sistema cuyo objetivo es quitarle la libertad de ser quien se desea ser. Estos cuerpos tienen ya un trabajo interiorizado previo sobre la libertad, porque el desarrollo de la creatividad implica, inherentemente, libertad para pensar y hacer. Cuando este sistema le niega la libertad a los cuerpos, le niega también la libertad que implica crear.

es el cuerpo el que cuestiona el sistema patriarcal

Desde el 2015 hasta el 2019 se ve un alejamiento de lo que solemos denominar teatro o escenario, como estructura, y pasa a incluir en su referencia la calle como espacio escénico. En Perú una de las primeras performances potentes ligadas al tema, se realiza durante una de las marchas en contra de Fujimori, ex presidente del Perú. Esta performance consistía en un grupo de mujeres con las piernas pintadas de rojo que simbolizaban a las más de 2074 mujeres que fueron esterilizadas forzosamente durante el gobierno de Fujimori. Esta performance se replicó de manera itinerante y para el año 2018 se habían realizado aproximadamente 23 intervenciones. Durante estos últimos años he podido observar y ser parte de propuestas muy interesantes en las calles, donde el cuerpo es el principal motivo de representación y espacio de ejecución de la pieza. Otra performance que ha recorrido el mundo es la que se realizó en Argentina por la colectiva Fuerza Artística de Choque Comunicativo realizada en la Casa Rosada para visibilizar los feminicidios que venían sucediendo en ese país. Una vez más el cuerpo de la mujer aparece desnudo como elemento principal ya que es este el que hoy se pone en debate ante un sistema patriarcal y la violencia que este ejerce. La performance consistió en el posicionamiento de un grupo grande de mujeres con un cartel al fondo con la frase "Feminicidio es Genocidio", ellas gritaban hasta quedar completamente desnudas.

Las formas que han tenido la danza y el teatro hoy mutan, mientras la performance se mantiene en su discurso radical y vulnerabilizador. No solo se trata de la sociedad pidiendo un cambio estructural sino también de un cuerpo que siente y vibra y eso se ve reflejado en las piezas artísticas. El público también está interesado en ver este tipo de creaciones, pues somos una población curiosa que quiere ver su reflejo.

Muchas veces dejamos de lado los análisis sociológicos y antropológicos de las artes, sin embargo, hoy resulta conveniente comenzar a realizarlos, pues las artes no son una isla en medio de un país que se mueve y muta sino que son el vivo reflejo de la gente, sus preguntas, su curiosidad y sus miedos. Estamos en un momento hito en el que se viene replanteando y cuestionando la identidad, el deseo, el placer y la decisión y todo esto cambia nuestra forma de ver la vida, nuestro cuerpo y nuestra relación con el otro, analizar desde las artes estos sucesos nos pueden dar una visión más amplia de lo que nos ocurre como sociedad.

Dime de que te ríes y te diré quién eres:

Racismo y representaciones sociales de la población afrodescendiente en el teatro peruano



Orlando Sosa Lozada

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

«[...] Ya en mi adolescencia, un día en el colegio una profesora me hizo una pregunta que no supe cómo responder, y un compañero dijo “claro, como ya son las 12”, pues es un chiste antiguo que los afrodescendientes sólo pensamos hasta las doce. Todos se rieron, eso no se lo conté a mi mamá y lo dejé pasar. Así crecí, siendo el punto de burla en toda la secundaria».

Anaí Padilla. Actriz Afroperuana (TEDxLima – Octubre 2017)

El testimonio de Anaí no es una experiencia aislada, es un patrón sistemático que hemos vivido todos los afrodescendientes en la escuela, la cual representa uno de los espacios más hostiles y violentos para quienes somos «diferentes» por cualquiera de nuestras características y/o identidades. Y es que en muchas ocasiones esas personas adultas que tienen un rol de enseñanza y cuidado terminan siendo nuestros principales agresores a través de bromas y burlas, las cuales pueden resultar inofensivas para muchos, pero terminan mermando la autoestima de niñas, niños y adolescentes afroperuanos, complejizando sus procesos de afirmación identitaria.

Ser abiertamente racista es políticamente incorrecto a diferencia de hace 50 años, y si bien existen avances significativos en materia del ejercicio de derechos por parte de la población afroperuana, el racismo sigue siendo una realidad que todavía persiste, y es que lo más complejo del racismo es que se ha ido transformando en el transcurso del tiempo y ha encontrado nuevos mecanismos para operar, siendo estos mecanismos cada vez más sutiles e indetectables. Es por eso que el racismo es una práctica social normalizada que fortalece un sistema racista cuya estructura se encarga de perpetuar la pobreza, la discriminación y la violencia en contra de la población afroperuana.

Uno de los tantos mecanismos que ha encontrado el racismo para naturalizarse y posicionarse es el humor. El humor tiene una carga simbólica asociada a lo «gracioso» e «inofensivo», por lo cual es un espacio idóneo para que el racismo se siga reproduciendo a través de representaciones sociales negativas que distorsionan y ridiculizan nuestra historia, cultura e identidad. Este humor racista se

refleja en la creación de personajes cuya representación se basa en la exageración y animalización de rasgos fenotípicos a través del «blackface», estos personajes asumen roles que responden a estereotipos e imaginarios asociados a la suciedad, torpeza, ociosidad, delincuencia, fracaso, hipersexualidad, entre otros, los cuales son herencia del sistema esclavista y colonial.

A partir de esta nefasta realidad, resulta urgente empezar a revisar nuestras prácticas cotidianas y como las mismas validan o no el racismo en sus múltiples formas. Es necesario cuestionar nuestros privilegios y ser críticos frente a nuestros patrones de humor; debido a que nos permitirá generar mecanismos de acercamiento y diálogo desde la empatía. Detrás de las risas inofensivas producto de un chiste o comentario racista, está el dolor y la vergüenza de quienes vivimos el racismo en carne propia.

¿Cómo una persona afrodescendiente puede sentirse orgullosa de su identidad, si la misma no ocupa un lugar de privilegio dentro de la escala de valoración social?

¿Cómo una persona afrodescendiente puede sentirse orgullosa de su identidad si la misma es objeto de burla masiva?

¿Cómo una persona afrodescendiente puede sentirse orgullosa de su identidad si las representaciones sociales asociadas al éxito y la felicidad están hechas desde y para la hegemonía blanca?

Y es que el racismo no sólo se da por acción, sino también por omisión, y lamentablemente el teatro peruano no ha sido ajeno al mismo en todas sus formas. Desde obras de teatro que perpetúan estereotipos racistas que encasillan a las personas afrodescendientes y racializadas en roles específicos vinculados a la subalternidad; u obras de teatro en las que personas blanco-mestizas han representado roles de personas racializadas a través del *blackface*, usurpando los lugares de aquellos a los que históricamente se les ha negado la voz propia; u obras de teatro cuyos procesos de creación se basan en la apropiación cultural desde la exotización y trivialización de nuestras memorias y elementos culturales, y que ven en nuestro dolor una fuente de lucro a través del extractivismo de nuestros testimonios; o incluso el silencio cómplice o la minimización de las experiencias de racismo que sufren actrices y actores afroperuanos en su día a día.

Y es que el racismo no sólo se da por acción, sino también por omisión

El racismo como matriz de dominación ha captado las múltiples plataformas discursivas y artísticas a través de las cuales ha logrado posicionarse desde tiempos coloniales, entre ellas la literatura y el teatro, esto en gran parte debido a la gran brecha educativa dentro de la población afroperuana. A pesar de ello han existido voces de resistencia conscientes de su afrodescendencia/negritud que han utilizado las herramientas de la academia para dar a conocer nuestra realidad a partir de la agencia propia crítica a la mirada racializante y exotizadora de la hegemonía dentro de la academia.

Voces como la de Victoria Santa Cruz con su producción académica a través de libros, artículos y ensayos, resaltando *Negritud en América Latina* (1978), *Por qué del teatro negro* (1981) y *Ritmo: el eterno organizador* (2004), Lucía Charún – Illescas, considerada como la primera novelista afroperuana y autora de la novela *Malambo* (2001), José «Cheche» Campos, autor de múltiples obras resaltando *Las negras noches del dolor* (1994), entre otras personalidades afroperuanas.

Frente a una sociedad racista, es urgente y necesario generar espacios que sirvan como frente de resistencia, y el mundo del teatro (y de las artes en general) cumple un rol esencial. El arte es político y tiene la maravillosa capacidad de generar empatía y remover memorias, dolores, frustraciones, prejuicios, estableciendo puntos de encuentro que nos unen frente a tanta división ocasionada por la indiferencia, la violencia y la discriminación. Resulta necesario que los espacios vinculados al teatro dejen de ver a las artes escénicas como un fin en sí mismo, sino como un medio y que asuman un rol activo, político, (auto) crítico y responsable desde distintos aspectos, con énfasis en la promoción de creaciones colectivas con contenidos libres de estereotipos, prejuicios e imaginarios, donde las y los afrodescendientes y todos los grupos sociales y poblacionales históricamente discriminados puedan ser representados de forma digna y reivindicativa desde sus propias voces.

Cada vez que se pone en escena una obra de teatro que represente de forma digna y reivindicativa a la población afrodescendiente, no puedo evitar pensar en el público afrodescendiente que vaya a verla, con énfasis en niñas, niños y adolescentes afroperuanos que lograrán sentirse identificados a través de referentes de lucha, resistencia, talento, éxito y felicidad, los cuales fortalecerán su identidad y les permitirá entender que todas las bromas y burlas por las que han pasado durante toda su vida no son casualidad y que tienen nombre propio: RACISMO.

Espero que cuando lo identifiquen se den cuenta que no es normal y que nadie merece pasar por ello porque es violencia. Espero que cada día todas las personas seamos más autocríticas con aquellos contenidos que nos generan risa, porque cada risa basada en la ridiculización y la humillación del otro legitima el dolor, destruye la autoestima y nulifica los sueños y las esperanzas de aquellos que habitamos la diferencia. Espero que llegue el día en el que nuestras identidades dejen de ser vistas como motivo de burla y sean exclusivamente motivo de orgullo.

RESEÑAS

A large, bold, black letter 'R' is centered at the top. Inside the vertical stem of the 'R', a woman with long, wavy brown hair is shown from the chest up, looking upwards and to the right. Inside the curved part of the 'R', a man with short hair, wearing a dark jacket, is shown from the chest up, looking to the left. The background within the 'R' is dark, making the subjects stand out.

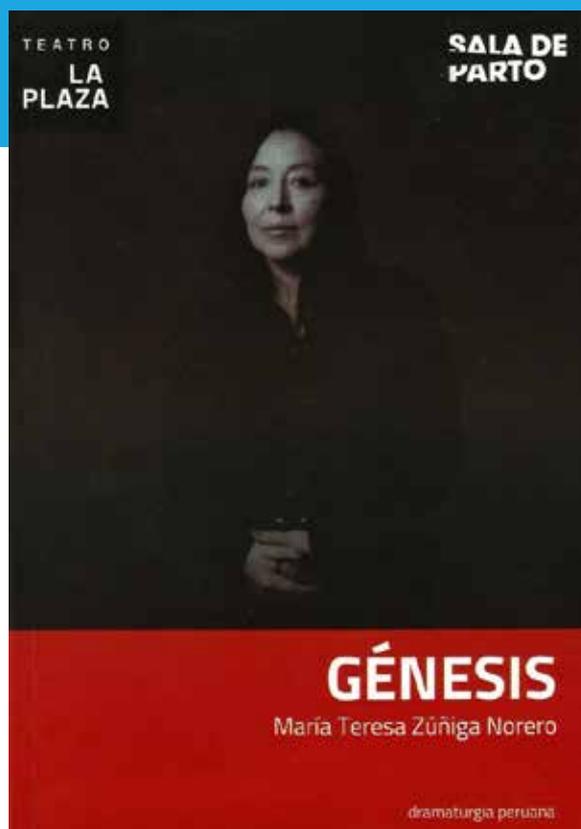
RESEÑAS

LIBROS

Lucero Medina Hú
Mario Zanatta

OBRAS

Regina Limo
Telmo Arévalo



Lucero Carol Medina Hú

PUCP
lucero.medinah@pucp.pe

Zúñiga, María Teresa. (2018). *Génesis*. Lima: Asociación Cultural Drama.

«Tuve miedo. Tengo miedo. A causa del miedo reforcé al amor, con alma y con palabras, para impedir que ganara la muerte. Amar: conservar vivo: nombrar».

Con estas palabras, Hélène Cixous reafirma la capacidad de nombrar como persistencia de lo humano. Si nos referimos a la dramaturgia femenina, podemos encontrar las distintas maneras que esta explora para nombrar los universos que crea, y en ellos, cómo la pregunta sobre el *ser mujer* ha cobrado mayor urgencia sobre los escenarios. Ante todo, se empiezan a plantear nuevos cuestionamientos que no solo atraviesen el texto sino que permitan la exploración de una teatralidad que interpele al espectador, y a las mismas creadoras y su lugar de enunciación en el presente. Desde los acercamientos a la autonomía de la mujer en María Alvarado hasta los cuestionamientos sobre la maternidad de Mariana de Althaus, Maricamen Gutiérrez y Leonor Estrada, las miradas sobre la libertad de recrear la propia historia sirven de impulso también para pensar estos temas como parte de nuestro día a día. En este repertorio podemos ubicar el trabajo incesante de María Teresa Zúñiga Norero (Huancayo, 1962), y su última entrega, *Génesis*.

La escritura de Zúñiga aborda distintos géneros, desde sus inicios en la poesía, su inserción en la novela con *La casa grande* (2016), y una vasta producción de obras teatrales y adaptaciones, entre la que podemos citar *Corazón de fuego* (1989), *Zoelia*

y *Gronelio* (1993), *Mades Medus* (1999) y *Una hora bajo el puente* (2017). Varias han sido traducidas a diferentes idiomas y estrenadas en distintos países. Socióloga de profesión, y con una vida dedicada al teatro y la docencia, sus espacios de trabajo le han permitido reafirmar desde la escena su posición política y poética, de la mano del grupo *Expresión* que hace treinta y tres años dirige junto a su familia. Es precisamente su grupo el que este año ha estrenado *Génesis* en su ciudad natal, y con la actuación de la misma autora, luego de su primera lectura dramatizada en el año 2017, dirigida por Miguel Rubio en el marco del Festival Sala de Parto de ese mismo año.

A continuación, profundizaremos en algunas ideas que nos permiten situarnos en el universo poético que la autora despliega. En *Génesis* se presentan el *nacer mujer* y *hacerse mujer* como dos condiciones sobre las que reflexionar en medio de la devastación. A través del reencuentro entre Victoria y Génesis, abuela y nieta respectivamente, conocemos que Génesis fue dejada por su madre en un orfanato a los cinco años, y que luego, ella desapareció. Victoria logra encontrar a su nieta después de quince años, y así emprenden un camino juntas. Será ese tiempo de convivencia el que les permitirá mirarse la una en la otra y reconocerse como parte de una misma lucha que se corona con la sobrevivencia segundo a segundo. Desde esta premisa, la autora nos permite

adentrarnos una vez más en el vivo pulso de la espera, también explorado en sus obras anteriores, y con dos personajes sosteniendo esa vibración a través de un lenguaje poético que también responde a las circunstancias críticas de los personajes.

Un cruce de caminos es el primer espacio de la obra, poblado solo por una trinchera y un par de cilindros como restos de la única realidad que las circunda. Ataviadas por maletas y una gran mochila, ellas van marcando la ruta que será el motor para que sus cuerpos y sus formas de dar sentido al mundo se vean retardados. Así, la brecha generacional se materializa a través de sus diálogos y acciones, y mientras Victoria, quien fuera maestra, atesora un libro de poemas como refugio; Génesis está pendiente del celular, esperando indicaciones para poder ser salvadas por unos hombres. Y si la abuela atesora una foto de la lápida de su esposo; la nieta pide ver al abuelo, no su resto. Podríamos pensar que son posiciones opuestas, pero ambas reclaman las huellas de una pertenencia y, en el caso de Génesis, encontrar el camino para recuperar algo del tiempo perdido fuera del núcleo personal y social del encierro, por eso sigue en contacto con las voces de los hombres, porque le dan noticias sobre el paradero de la madre.

juego con el espectador, a través de esta posibilidad de transformarse y ser otras, y con ello, recrear otro mundo posible con los restos de lo que quede.

Así, un punto resaltante es cómo se aborda la circunstancia del desplazamiento forzado, el cual cobra distintas dimensiones dentro de la obra, ya que Victoria y Génesis no son solo dos mujeres desplazadas de un territorio físico sino también emocional, al no existir entre ellas un pasado en común para recordar. Génesis pregunta incesantemente por el nombre que la abuela le dio, busca un por qué, un rumbo que nadie más puede darle. En el origen de una está el de la otra, y es esta circunstancia la que abre la posibilidad de contar sobre ellas mismas, especular versiones y derribar la lejanía para construir poco a poco una historia de la que participen ambas. Como en *Mades Medus*, estos personajes también se confrontan con la muerte en cualquier punto del camino, pero a diferencia de esa resolución, no queda un personaje para recordar al otro y dar testimonio de su existencia, sino que ambas sobreviven para ser el testigo de la otra. No importa que ya no exista alguien a quien contarle esa historia, basta poder recordarla para ellas mismas en cada periplo de su desarraigo. Esa es la condición de esta guerra que estalla fuera y dentro de ellas mismas.



«¿Hacia dónde vamos, abuela?»

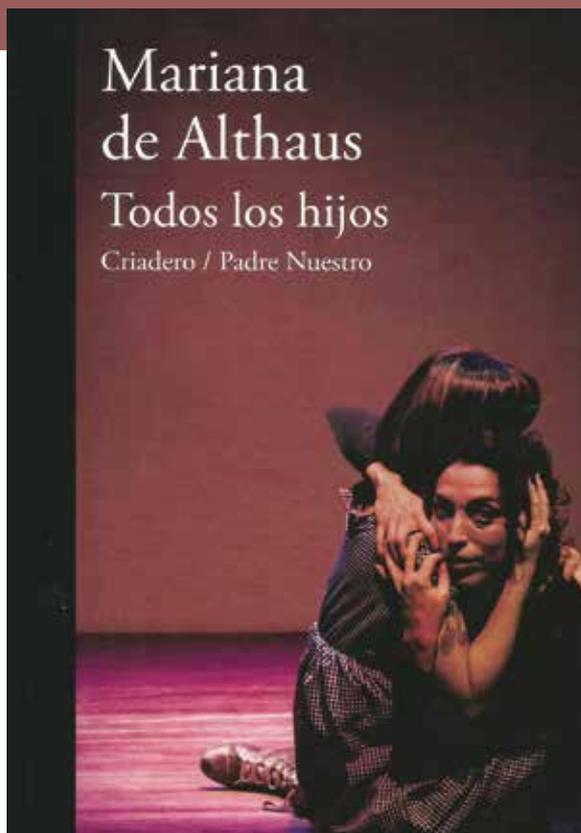
Es cómo se hacen presentes los ausentes de la historia familiar lo que enriquece la relación entre los personajes. En ese sentido, la figura de la madre cobra relevancia, ya que solo se le menciona por ser militante sin decir su nombre, aunque es quien las une en su vida y seguirá haciéndolo con su muerte. Abuela, hija y nieta es el mandato ideal del legado, pero aquí un eslabón se ha perdido y le toca a las que quedan reelaborar esa ausencia. Fuera de esta triada de mujeres, la figura masculina se presenta como un recuerdo o como voces distantes. Son ellas las que están en la acción, persistiendo a su propia extinción.

Génesis permite conectar con el planteamiento de Judith Butler sobre cómo en ciertas circunstancias límite, los marcos sociales, políticos y culturales permiten que solo algunas vidas importen. En el universo que propone Zúñiga son las mujeres las que viven fuera del marco: solo reciben órdenes, carecen de libertad, son torturadas, violadas o desterradas. Sus cuerpos son los blancos perfectos para el ataque, y Victoria y Génesis lo saben, y se reconocen como parte de un grupo que busca resistir desde hace siglos. Son todas pertenecientes a una misma cartografía universal a través de sus muertes. Y justamente, es en esta travesía donde aparece el juego y el delirio, aspectos que nos permiten asistir a una posible entrevista a la luna o cantar la Marsellesa con distinta letra, y que le otorgan a *Génesis* momentos de

En *Génesis*, ¿qué son la palabra y el cuerpo atravesados por la violencia sino un resto al cual aferrarnos? Porque la voz estalla, porque los pasos permiten andar el camino que otras no pudieron, o no podrán si no lo abren primero las que empiezan a andar. Podría ser el miedo el que las detenga, porque existe, pero a pesar de eso, ellas escogen seguir sin conocer el rumbo, pero seguir nombrándose la una a la otra y existir cuando ya no haya lugar para la palabra y solo quede el cuerpo. En ese sentido, el texto de María Teresa Zúñiga es una apuesta estremecedora por responder qué significa hacerse mujer, qué luchas componen ese viaje constante que no se hace a solas, sino con las mujeres que nos preceden y las que nos sobrevivirán.

«¿Hacia dónde vamos, abuela?», es lo primero que dice el personaje de Génesis en la obra. Podemos citar como respuesta una de las frases que compartió Zúñiga en la lectura de Sala de Parto: «vayan a Huancayo, a conocer el trabajo de teatro que se hace por allá». Son muchos los caminos que nos faltan recorrer para conectar las memorias del teatro peruano, y el trabajo de Zúñiga y su grupo permite encontrar en *Génesis* los signos de esa resistencia.

Sobre madres y padres contemporáneos:



de Althaus, Mariana. (2018). *Todos los hijos. Criadero / Padre Nuestro*. Lima: Penguin Random House Grupo Editorial S.A.

Mario Zanatta

Teatro Club /
Los Dramaturgos
kuski.1995@gmail.com

Todo el que participa en una obra testimonial es un sobreviviente, su relato es la historia de una pérdida y de una transformación. Y nos ofrece su historia como la prueba de que nosotros también sobreviviremos.

Mariana de Althaus en *Todos los hijos*.

Todos los hijos, edición que reúne las dos primeras obras de teatro testimonial escritas por Mariana de Althaus, ofrece un consistente panorama de lo que caracterizó esta etapa en la dramaturgia de la autora peruana. En esta obra, el lector no solo se encuentra con toda la carga poética-testimonial de *Criadero* y *Padre nuestro*, sino también con un prólogo de la misma autora que funge como un breve testimonial del proceso de escribir y dirigir una obra de teatro testimonial (si permiten el juego de palabras), y como una suerte de guía en la que se explica y por momentos analiza el proceso de creación de la misma.

Leer esta obra es encontrarse con dos visiones honestas de nuestra contemporaneidad. Dos lecturas generacionales potentes, en las que las diferencias con padres, madres, abuelos, abuelas, hijos e hijas están claramente marcadas por la brecha de tiempo que nos separa y todo el pensamiento que se ha ido transformando en el devenir. Los intérpretes de estas obras (así como la misma autora) cuestionan y dialogan, a través de sus experiencias y vivencias, con los conceptos de maternidad y paternidad que

han vivido siendo hijas e hijos, y con los que viven y seguirán viviendo siendo madres y padres.

Antes de tocar las obras en sí, es importante detenerse a analizar el prólogo de la autora, que en el conjunto de todo el libro resulta bastante esclarecedor. En él, Mariana detalla su proceso partiendo de la experiencia compartida con los y las intérpretes en el antes, durante y después de la representación. A esto, le añade un listado de referentes teóricos y literarios, entre los que destaca la ineludible Lola Arias, una de los máximos referentes del teatro testimonial en nuestro continente. Cabe señalar, en ese sentido, que este prólogo en dinámica y contenido guarda semejanzas con una introducción que la misma Lola Arias hace en su libro *Mi vida después y otros textos* (2016). Al ser lo testimonial una corriente joven y ávida aún de darse a conocer y que al mismo tiempo está ingresando con fuerza en nuestro medio teatral, una introducción como la que Mariana hace en *Todos mis hijos* reafirma su vital importancia para comprender tanto la propuesta escénica que ella plantea como el marco conceptual en el que está circunscrito.

En este prólogo la autora, con cierto tono pedagógico, señala algunas pautas que considera claves para la construcción de una puesta en escena de teatro testimonial: las preguntas desde las que partió, el proceso de indagación y recopilación de información, el cómo encontrar e introducir los elementos dramáticos, el modo de trabajar lo escénico y sus estrategias, entre otras cosas. Entre estas líneas, también se sitúa al igual que tantos creadores y creadoras de su época en una época en donde la ficción ya no es suficiente, en donde las fronteras que dividen el intérprete del público se difuminan, en donde lo político también es invadir lo privado y en donde ya no son los «grandes relatos», sino las «pequeñas» historias, las personales, aquellas que mayor confrontación pueden generar.

El territorio en el que se desenvuelven ambas obras es complejo, deambula entre lo real y lo ficticio, y en su existencia misma cuestionan el concepto de representación. Vidas reales se mezclan con elementos dramáticos para convertirse en una obra en donde actores y actrices juegan a interpretarse a ellos mismos en situaciones específicas de sus vidas con sumo cuidado. Tienen que evitar llegar a una emotividad demasiado real que termine convirtiéndose, como señala Mariana, en «pornografía emocional» (p. 15). De ahí la importancia de una estructura dramática sólida como las planteadas, con diferentes matices, en *Criadero* y *Padre nuestro*.

Criadero, primer texto de este libro, habla de la maternidad desde la perspectiva (en esta edición) de Sandra Requena, Alejandra Guerra y Lita Baluarte e, inevitablemente, de la misma Mariana de Althaus, quien si bien no usa su testimonio en esta obra de forma literal, por la cercanía, interés y conocimiento del tema aporta sustancialmente con su visión de mundo en la construcción y organización de la misma. Dentro de esta inundación de subjetividades y mundos personales, la labor de la directora y dramaturga es la de seleccionar los elementos necesarios para que esta propuesta en su propuesta escénica funcione.

El tono de *Criadero* es el de la intimidad. En ese aspecto, el texto dramático es acompañado por una serie de fotografías (proyectadas, se entiende, durante la puesta en escena) de las actrices, de sus madres, abuelas e hijas. La maternidad en esta obra está intrínsecamente relacionada al ser mujer, no porque sean lo mismo, sino por la existencia en nuestra sociedad de la idea de que el rol de la mujer es, necesariamente, el de ser madre. Esto conlleva a diversas posiciones. Si bien todas las intérpretes han decidido ser madres, aquello que cuestionan es la manera de asumirlo, como si fuera una imposición tácita y torpe para la que hay que estar lista y ya, sin importar el cómo muchas veces con o sin la presencia paterna. Porque valga marcar una diferencia, en nuestra sociedad, para la mujer la maternidad es un deber, para el hombre en cambio una responsabilidad que puede o no asumir. En palabras de la propia autora, «crianza era una tarea para la que supuestamente habíamos nacido, pero no estábamos preparadas en absoluto para enfrentarla» (p. 11).

Esto, mezclado con las situaciones que cada una lleva consigo (llámese ausencia del padre o del esposo/pareja, migrar a otro país o la influencia de la

sociedad misma y su idiosincrasia) hacen de *Criadero* una propuesta coral que si bien mantiene un hilo dramático lineal se presenta a través de fragmentos, recuerdos y pensamientos que se entremezclan entre sí. Las mujeres de esta obra no representan solo parte de sus propias vidas, sino también partes ajenas con las que tienen incertidumbres y puntos en común.

En *Padre nuestro*, en cambio, esta intimidad no pareciera ser tan clara. Giovanni Ciccía, Omar García, Gabriel Iglesias y Diego López dan la impresión de estar en la capacidad de contar sus vidas con menos reparos. Esto, sin embargo, como se deduce del prólogo, es ambiguo, porque si bien durante la etapa de ensayos a diferencia de las mujeres los hombres mostraban una tendencia mayor a la broma y al juego, tenían mayor dificultad para tocar y hablar de ciertos temas que, dentro de su aparente desenvoltura, evitaban mostrar.

Si bien en esta obra Mariana mantiene el aspecto coral, lo fragmentado y el uso de las fotografías, el hilo dramático se ve reforzado por la existencia de una línea de tiempo de nuestro país que de la mano con la vida y el tiempo de los intérpretes. De ahí que, en mi opinión, *Padre nuestro* alcance una nueva dimensión, la del Perú.

El contexto en el que se desenvuelven los intérpretes de la obra es común. Todos han vivido algo en el mismo lugar en un tiempo cercano que ha afectado, de un modo u otro, sus relaciones con sus padres y, ahora, con sus hijos. Este aspecto, si bien no termina imponiéndose como principal en la obra, logra enmarcar el desarrollo de estas paternidades.

Es importante señalar, además, que las versiones publicadas en este libro son las más recientes y están en función al elenco con el que se presentaron. Detalle no menor, ya que, al ser una obra que se sostiene en elementos reales, la posibilidad de variaciones a nivel dramático es mayor, van con la vida misma. *Todos los hijos*, en ese sentido, es el registro de un momento específico de un enorme proceso de creación que, no cabe la menor duda, seguirá evolucionando en función a las presentaciones futuras.

Casi al final, un aspecto importantísimo que se debe señalar en ambas obras es el de aprendizaje por parte de los intérpretes involucrados, quienes miran hacia atrás y rebuscan en sus vidas con la finalidad de entender sus procesos de crianza y, así, no cometer los mismos errores que sus madres y padres ahora que están en su mismo lugar. Se trata de una propuesta artística con una mirada crítica a través del tiempo en el que, en su relación con otro que lo presencia como acontecimiento (o, en este caso, lectura), se están compartiendo una serie de experiencias aparentemente ajenas que, en su carácter íntimo, terminan siendo similares a muchas otras.

La reciente publicación de *Todos los hijos* es, sin duda alguna, un gran punto de partida en la dramaturgia y el teatro testimonial en nuestro país. No es solo la obra, sino un proceso de aprendizaje necesario para entendernos mejor a nosotros mismos y a quienes en algún momento encaminaron inevitablemente las riendas de nuestras vidas para hacernos, de un modo u otro, más o menos, para bien o para mal, aquello que somos ahora.



Vinimos de todos lados y nos tiramos abajo el muro. Pusimos tiendas, mercados, cumbias, huaynos, carretillas, esteras, casas y más casas. Ahora Lima también es nuestra. Y recién nos estamos encontrando toditos. Somos bien distintos y ahí vamos, tratando de entendernos.

Coro, *Pórtate como hombre*

Regina Limo

Universidad Nacional Mayor de San Marcos

Pórtate como hombre formó parte del ciclo de obras ganadoras del IV Concurso Nacional de Dramaturgia Jóvenes Talentos 2018, organizado por la Municipalidad de Lima. Durante la segunda quincena de noviembre de 2018, la obra estuvo exhibiéndose al público de forma itinerante en varios distritos de Lima, en espacios proporcionados por la Municipalidad, como parte del Festival de Artes Escénicas. La última función fue el 25 de noviembre en la Plazuela de las Artes del Centro de Lima.

El concurso de la Municipalidad se ha caracterizado por premiar a dramaturgia nueva en los últimos años, por lo que es saludable su existencia como concurso y como espacio. Esperemos que la nueva gestión municipal mantenga este concurso entendiendo la importancia de la promoción y difusión de los nuevos talentos de la escena teatral, en un circuito que se caracteriza por ser bastante tradicional y donde las iniciativas de difusión y apoyo son, más bien, escasas.

Sebastián Eddowes y Mario Zanatta escribieron la obra. Paris Pesantes la dirigió. Ellos, junto con el elenco compuesto por Tracy Alcántara, Jesús Oro y José Dammert, son todos jóvenes entre los veinte o recién iniciados los treinta. Además, se vinculan con la escena teatral desde distintas tareas, pues al mismo tiempo que actúan o escriben, también dirigen, producen, se forman en el quehacer teatral. Son una generación que se forma en el oficio

múltiple que es el teatro. Y esta generación trae una mirada distinta del oficio, una mirada que es muy patente en *Pórtate como hombre*.

Esta mirada habla de las diferencias, pero también de cómo nos integran. *Pórtate como hombre* es la historia de Edgar y Diego, dos jóvenes que se conocen cuando se preparan para la universidad. Dos jóvenes que se conocen, se enamoran y se relacionan, pero es una historia de amor que no se limita a recrear una relación en su propia naturaleza afectiva. La historia aborda otras líneas, no solo la homosexualidad. Porque a la dramaturgia de la obra le interesa situarse en un concepto muy determinante: Lima hoy. La Lima que cambia constantemente, donde aparecen nuevos edificios, centros comerciales y modos de vida que mezclan costumbres antiguas con las nuevas y evocan identidades emergentes o postergadas. La historia trata la afectividad homosexual desde aquello que se conoce como interseccionalidad:

No es solo el amor lo que decide el destino de la pareja, están también sus procedencias, factores económicos, raciales, visiones del mundo, tendencias políticas: todo entra en juego y define a estos personajes y sus objetivos.

Antes de quererse, Edgar y Diego ya están determinados por sus formas de ver el mundo, sus deseos, sus contextos. Son personajes complejos.

Pero, además, son el tipo de personajes complejos casi no abordados por la dramaturgia peruana, un poco por desconocimiento y otro poco por cuestiones generacionales y socioeconómicas: el teatro como entretenimiento no ha llegado a públicos fuera de su circuito oficial, y este circuito oficial es blanco, clasemediero y letrado. En ese sentido, Edgar y Diego son sujetos liminales desde el punto de vista oficial. Aspiran, cada uno a su manera, al ascenso social, a «emerger». Son «aspiracionales» según los publicistas. Quieren ser letrados, académicos, profesionales. Y esa aspiración produce uno de los conflictos latentes en la historia de la obra: ¿quieren ser como aquellos que los postergaron por ser hijos de provincianos? Estos personajes en el contexto peruano no han sido narrados por el teatro nacional, ya que pertenecen a lo que la visión oficial denomina periferia limeña («cono»). Pero bien sabe la sociología que ellos no están entre dos mundos (pasado y modernidad), no se están «integrando». Están viviendo la limeñidad a su manera, y, de paso, la homosexualidad.

Sin embargo, *Pórtate como hombre* no es un panfleto sociológico. Sería, más bien, lo que la jerga televisiva se conoce como *dramedia*. La dramaturgia de la obra privilegia los diálogos «picados», una fluidez propia de la oralidad. Hay buen oído para el registro coloquial, pero además los diálogos llevan la acción, y crean la atmósfera de estar escuchando una conversación ajena, que es la mejor herramienta para mantener a un oyente interesado, como si la obra nos propusiera hablar de esta nueva idea de peruanidad de tú a tú, lejos de cualquier discurso académico. Casi todas las escenas privilegian el intercambio de información que lleva a los personajes a tomar decisiones; pero esto no deriva en diálogos abstrusos sino en el conocimiento de cada personaje, tanto entre ellos como hacia el espectador. Por ello, los toques de comedia aligeran y hacen digerible el conflicto entre los personajes.

Mención aparte a la dirección, que logró una puesta dinámica. Ahora, si bien se sabe que el presupuesto suele ser determinante para los elementos materiales, la escenografía pudo atreverse a introducir más elementos para jugar y desplazar a los actores, que por momentos solo permanecían de espaldas cuando no tenían acción en la escena. Pero esto no mermó para nada la relación entre Jesús y José como personajes. Hay mucha química entre ellos y con Tracy Alcántara, que lleva el reto de interpretar como a cinco personajes distintos, incluido el omnipresente coro.

La presencia de un personaje como el coro, más que dialogar con la tradición griega del teatro, se apropia de este para beneficio de sus nuevos referentes. Ese coro son todas las mujeres del elenco, que no pretenden ser LA mujer, sino, justamente esa variedad de mujeres que la dramaturgia peruana raramente ha abordado. Es curioso que la presencia de las mujeres en la obra sea no solo mayoritaria sino también influyente, como una fuerza latente, pues cada una de estas mujeres no es accesorio en la historia, sino determinante, y cada personaje femenino presenta motivación propia y clara en sus pocas líneas. Es raro que las mujeres como personajes secundarios estén elaboradas fuera de los clichés bienintencionados. Las mujeres de esta obra tienen agencia propia. Una adecuada combinación de dramaturgia, dirección y actuación las hacen

cercanas y verosímiles. El coro también representa a la oralidad que constituye la identidad limeña: nos cuenta la historia, es omnipresente y omnisapiente. Conoce a profundidad a los personajes y sus motivaciones, nos guía como espectadores y construye los escenarios para los personales.

La puesta en escena en general es eficiente y creativa. El trabajo de producción optó por una escenografía sugerente, con elementos como las cajas de cerveza y las serpentinas, que sitúan al espectador en un contexto en constante reelaboración como los distritos que pretende representar. Es una escenografía sencilla y funcional para contar una historia que no tiene un escenario fijo. Por ello, se agradece la presencia del coro, que con sus acciones complementa lo que la escenografía no cuenta.

Por otra parte, quizás dramáticamente el proceso de la pareja es muy apresurado. Hay un proceso que se resuelve a través de una elipsis que pudo ser más elaborada, pero quizás lo impide el tiempo que dura la obra. En todo caso, no es un bache mayor y no resta vitalidad a la obra, que tiene un aire a fresca y nueva generación muy necesario. Sin embargo, el mérito mayor de la obra está en ser una historia de aprendizaje determinada por conflictos raciales, homofobia y posición social en escenarios limeños que, pese a su popularidad, no suelen ser representados en la dramaturgia, pese a que la homosexualidad no es un tema tabú, pero sí parece serlo alejarse del cliché sobre este tema, que suele tratarse de forma más «higienizada». Se puede decir que *Pórtate como hombre* no solo renueva este panorama, sino que marca un hito en la dramaturgia sobre la juventud peruana.

Sin embargo, *Pórtate como hombre* no es un panfleto sociológico. Sería, más bien, lo que la jerga televisiva se conoce como *dramedia*.



En Pompeya no hay apocalipsis

«En los años ochenta a los mariconcitos no les quedaba más que ser estilistas o tal vez estar metidos en los teatros».

**Telmo Ramón
Arévalo Hidalgo**

Universidad Nacional
Mayor de San Marcos

Parafraseo a Pedro Lemebel, escritora, pensadora lúcida y subversiva, máxima exponente de la homosexualidad marginal chilena. En esa década, Lemebel y Francisco Casas, su socio y amigo artístico, acordaron que tenían que refundar la Universidad de Chile como lo hizo Pedro Valdivia, el fundador de Santiago: a caballo.

Por ello, subidas desnudas sobre una yegua en tiempos de Pinochet, ingresaron a la casa de estudios para proclamar su existencia y encontrar por fin un sitio donde inquietar con su inteligencia, y ser parte divergente de la agenda intelectual. Ya habían fundado el colectivo artístico, *Las yeguas del apocalipsis*.

En el terreno de la ficción y en la crónica latinoamericana, la voz del homosexual no había tenido un representante con el protagonismo ni potencia ni el punto de vista sobre la marginalidad que Lemebel inculca. *Pompeya* (2016), texto de Gerardo Oettinger (1978), extiende esta tradición a través de la dramaturgia. Permite hablar en primera persona, con voz de *loca*.

Pompeya retrata la historia de un grupo de cuatro travestis que viven en alto riesgo de salud y vulnerabilidad, por ser trabajadoras sexuales y por su pobreza. Ellas están reunidas en casa de Suzuki (Suzu), anciana y celadora amorosa de sus jóvenes acompañantes, porque Kena ha desaparecido.

La obra transcurre únicamente en la sala de Suzu. Mientras esperan recibir alguna noticia de Kena que no llega, comparten lo habitual. Conversaciones que establecen las relaciones entre ellas, que poco a poco nos introducen a sus fueros internos, que oscilan entre el deseo de por fin transicionar (La Beyoncé), de seguir disfrutando de la vida tal como se presenta (Leila), de encontrar una fórmula para poder mejorar económicamente (Maricón Lucho). Cada una de ellas

representa, en estos súper objetivos, postes de luz de una calle mal iluminada. Una como tantas que caminamos o evitamos en una noche cualquiera.

Aproximándonos a una definición de la marginalidad, el sociólogo Aníbal Quijano indica que «si el campo de interacciones de un miembro... no están incorporados a las estructuras dominantes de la sociedad», configura entonces un espacio social marginal... «y los individuos afectados... son marginales en este sentido». Este grupo de personajes en *Pompeya* se pertenece así mismo, y de ninguna manera a alguna institución que las eduque, alimente o proteja. Y sin embargo «el individuo marginal está normalmente empujado o estimulado por su situación a tratar de introducir cambios en su sociedad, ya sea para eliminar o reducir las barreras existentes para su plena integración en ella, o para ganar a la situación marginal el prestigio necesario... que le permita legitimar su existencia entre los demás sectores de la sociedad». Legitimarse montadas a caballo como Lemebel y Casas.

Suzu, La Beyoncé, Leila y Maricón Lucho están enmarcadas dentro de esta descripción debido a sus acciones, unas más que otras, en diferentes intensidades y direcciones, tal como el teatro suele enrostrarnos la vida misma. Suzu quiere una vejez tranquila, y que su protegida Kena retorne a salvo. La Beyoncé, casarse algún día con un hombre que la ame, que ame a la mujer trans que sueña ser. Maricón Lucho es pragmática, lidia con los conflictos entre grupos en las calles, y está enamorada del Colombiano, alguien que representa al bando opuesto, pero que es trabajador y vale la pena amar. Finalmente, Leila se ubica en la periferia de la aceptación, y no le importa, ella acepta y disfruta siendo prostituta, es directa en su ignorancia, se hace cargo de sus acciones, es valiente, la más valiente de todas ellas.

El sentido de manada en este universo es fundamental, el individuo que necesita del otro para sobrevivir en la calle. No obstante, entre ellas existe una relación de amistad sellada con una lealtad débil. Aparentemente tienen lazos precarios que se fortalecen por la crisis ascendente: El trabajo en las calles se ha visto afectado por la ola de migrantes. Es necesario entonces unirse a través de un sentido nacional paradójico, porque son chilenas de un Chile que las ignora. Ellas traen a la sala de Suzu el conflicto que se vive de a pie, en la batalla diaria de conseguir un cliente, en una competencia territorial frente a homosexuales, ecuatorianas, peruanas, colombianas, bolivianas, pero también mujeres heterosexuales, quienes han llegado para «robarles» el mercado.

Como podemos intuir, los tópicos abordados en la obra construyen problemáticas recientes. Entre los diálogos circundan el problema de la migración, la xenofobia, la homofobia, la pobreza y hasta el libre mercado. Esta pluralidad de temas plantea una mirada positiva, nos presenta las voces a las que difícilmente podemos acceder. Ellas conforman una muestra del grupo de «ciudadanos de segunda», cuyas ideas y cuerpos son caricaturizados por la sociedad con impunidad, y cuyas problemáticas son abordadas frecuentemente con ignorancia por parte de nuestros medios de comunicación. No obstante, esta misma pluralidad de temas, también constituye una debilidad en la obra, pues no alcanza el desarrollo de la misma para profundizar en la historia de cada personaje. La obra transcurre y la desaparición de Kena ha perdido fuerza. Aunque se resuelve finalmente, parece ser una excusa dramática. Es debatible, pero no se trata de un tropiezo nefasto para la obra.

Es importante resaltar el idiolecto de los personajes por su pertinencia. En él se cimienta toda la verosimilitud de la ficción. Sus voces llenas de jergas, de palabras incomprensibles para este peruano que les escribe, por la velocidad de los chilénismos, abren posibilidades brillantes de humor negro, y de mirar a la vida a través de sus ojos irónicos, dolorosos,

solitarios. Al respecto, menciona Raúl Quintanilla, «El lenguaje es significación, es una combinación de tensión e intensidad, pero sobre todo tiene una función de puente entre la realidad y la ficción». En este terreno, Leonidas Morales refiriéndose a Joaquín Edwards Bello y Pedro Lemebel indica: «han sabido leer en el texto de la vida cotidiana signos de grandes temas o problemas de cada momento, y que [sic] lo han hecho haciendo del lenguaje no un mero instrumento utilitario, sino un espacio estético y de sentido regido por sutiles estrategias de verdad...». Así *Pompeya* de Oettinger, suma en el texto, que le tomó cuatro años escribir, una satisfacción para el espectador.

En Perú, donde el debate se escabulle entre un sistema político tradicional y la iglesia católica, donde se niega la educación sexual para menores de edad, es positiva la visita y puesta en escena de una obra que amplifica la voz protagonista dentro de los intersticios de la homosexualidad marginal. En suma, entabla el diálogo para prescindir del apocalipsis.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS: ▼

Morales T., Leonidas, Pedro Lemebel: género y sociedad. Aisthesis [en línea] 2009, (Diciembre) : [Fecha de consulta: 26 de abril de 2019] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163213314012>> ISSN 0568-3939

Quijano, A. (Sin fecha). Notas sobre el concepto de marginalidad social. *Biblioteca CEPAL*. [Fecha de consulta: 1 de mayo de 2019]. Disponible en: <https://repositorio.cepal.org/handle/11362/33553>

Quintanilla, R. (2010). *Estructura de la Ficción, el estado de ánimo*. Cuadernos de Ensayo Teatral. Paso de Gato. México D.F.





TEATRO PARA LEER

Carla Zúñiga – Duele (*Chile*)



Duele
De: Carla Zúñiga Morales

ACTO ÚNICO

La sala de un hospital. La luz baja. Por la ventana, una profunda y espesa oscuridad. PAULA está acostada sobre una camilla. Mira el techo como si estuviera contemplando las estrellas y el universo entero. Tiene nueve meses de embarazo, está algo sucia y llena de sudor. A su lado, VIRGINIA, otra mujer embarazada de nueve meses que se queja despacio. Otras mujeres embarazadas duermen en la pieza, a ratos también se quejan. A lo lejos suena sutilmente la música de un piano. Es como si algún enfermo terminal, en alguna de esas salas desiertas de hospital, escuchara alguna radio a pila mientras sueña con cómo era su vida mucho antes de empezar irremediabilmente a morirse poco a poco.

VIRGINIA
¿Hola? Tengo miedo.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Hola.

PAULA
Hola.

VIRGINIA
¿Te puedo hablar?

PAULA
Sí.

VIRGINIA
Hace rato que quería hablarte y no me atrevía.

PAULA
Ah.

VIRGINIA
Tengo miedo.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Que tengo miedo. ¿Y tú?

PAULA
No.

VIRGINIA
Tienes cara de miedo.

PAULA
No tengo miedo.

VIRGINIA
Yo estoy cagada de miedo. Literalmente. Creo que me cagué. Hace un rato tenía que ir al baño y no pude mantenerme en pie, del puro miedo, ¿Te ha pasado?

PAULA
No.

VIRGINIA
Es que no sé. Amanecí con un mal presentimiento hoy. Me desperté y dije: como que hoy me voy a morir. ¿Te ha pasado?

PAULA
No.

VIRGINIA
A mí me pasa todo el tiempo. Y cuando me pasa no puedo salir de mi casa. Como si en la casa uno no se fuera a morir. En cualquier momento puede haber un terremoto y te cae una pared encima, ¿No?

PAULA
Sí.

VIRGINIA
Entonces hoy día me desperté así. Y cuando empecé con contracciones dije: Ah, hoy me voy a morir durante el parto. Y no sé, es como si estuviera segura de que me voy a morir durante el parto. Qué estúpida, ¿No?

PAULA
Ya nadie se muere durante el parto.

VIRGINIA
Sí. Algunas mujeres mueren durante el parto.

PAULA
Pero es poco común.

VIRGINIA
Es muy común.

PAULA
Nunca he conocido a alguna mujer que muera durante el parto.

VIRGINIA
Yo he conocido a algunas.

PAULA
¿A quiénes?

VIRGINIA
Una vecina.

PAULA
¿Qué le pasó?

VIRGINIA
Murió durante el parto.

PAULA
¿Cómo?

VIRGINIA
Se partió por la mitad.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Se partió por la mitad. Se rajó entera. Y se desangró.

PAULA
¿Por qué le pasó eso?

VIRGINIA
Son cosas que pueden pasar.

PAULA
Nunca había escuchado nada igual.

VIRGINIA
Era enana, sí.

PAULA
¿Cómo?

VIRGINIA
Era enana. Mi vecina.

PAULA
Ah.

VIRGINIA
Puede ser que eso haya tenido algo que ver con lo que le pasó.

PAULA
Seguramente.

VIRGINIA
Yo la vi.

PAULA
¿A quién?

VIRGINIA
A mi vecina. La enana.

PAULA
Ya.

VIRGINIA
Se partió por la mitad.

PAULA
Ya.

VIRGINIA
Fue muy triste. Lo tuvo en la casa.

PAULA
Ah.

VIRGINIA
Ni siquiera fue a un hospital. En un hospital te pueden coser. Pero acá nada. Lo tuvo en el patio, con sus perros.

PAULA
¿Tuvo el bebé con los perros?

VIRGINIA
Claro.

PAULA
¿Por qué?

VIRGINIA
Ella era una niña.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Mi vecina, era una niña. A los niños les gustan los animales.

PAULA
¿Era una niña enana?

VIRGINIA
Claro. Tenía once años. Su mamá no sabía que ella estaba embarazada.

PAULA
¿Y de quién era la guagua?

VIRGINIA
De su tío que abusaba de ella.

PAULA
Dios mío.

VIRGINIA
Y que también era enano.

PAULA
Chuta.

VIRGINIA
Un desgraciado.

PAULA
Qué pena.

VIRGINIA
Los payasos lloraban.

PAULA
¿Los payasos?

VIRGINIA
Los payasos del circo.

PAULA
¿Vivían en un circo?

VIRGINIA
Claro. La niña era enana, ya te dije.

PAULA
Hay gente enana que no vive en los circos.

VIRGINIA
Bueno, ella se partió por la mitad. Eso es lo importante.

PAULA
Terrible.

VIRGINIA
Espantoso. He estado pensando en ella durante todo el día. Eran dos mitades iguales, ¿Sabes?

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Mi vecina.

PAULA
Ah, sí.

VIRGINIA
La enana.

PAULA
Sí.

VIRGINIA
Muy buena persona.

PAULA
Ya.

VIRGINIA
Eran dos mitades iguales. Como una naranja partida con un cuchillo.

PAULA
Dios mío.

VIRGINIA
Yo traté de ayudarla. Le tomé la mano, ¿Y sabes lo que me dijo antes de morir?

PAULA
Qué.

VIRGINIA
Me miró a los ojos y me dijo: Duele. Eso dijo. Duele.

PAULA
Se estaba partiendo por la mitad.

VIRGINIA
Claro. Son cosas que pueden pasar. Entre tantas otras desgracias. Las desgracias abundan y uno siempre está parado al medio. ¿Sabes qué me da más miedo que eso?

PAULA
¿Más miedo que partirse por la mitad?

VIRGINIA
Sí.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Matar a la guagua sin querer.

PAULA
¿Qué?

VIRGINIA
Hay mujeres que matan a las guaguas sin querer.

PAULA
¿Cómo?

VIRGINIA
De muchas formas.

PAULA
Nunca había escuchado algo así.

VIRGINIA
Pasa.

PAULA
¿A quién?

VIRGINIA
A otra vecina. Mi vecina del frente.

PAULA
¿Qué le pasó?

VIRGINIA
Mató a su guagua sin querer.

PAULA
Dios mío. ¿Cómo?

VIRGINIA
Se le olvidó darle pecho.

PAULA
¿Cómo?

VIRGINIA
Se le olvidó. Ella era muy olvidadiza. Salió de la casa a hacer cosas y llegó en la noche. La guagua estaba pálida, casi ida.

PAULA
¿Qué hizo?

VIRGINIA
Le dio pecho.

PAULA
Qué bueno.

VIRGINIA
Pero después se le olvidó que le estaba dando pecho.

PAULA
Ya.

VIRGINIA
Y la ahogó. Era una mujer muy voluptuosa mi vecina del frente.

PAULA
Ya.

VIRGINIA
La mató. Ella se despertó al otro día y la guagua se había ahogado.

PAULA
Dios mío.

VIRGINIA
Era muy drogadicta la vecina. Nunca nadie la había querido, nunca nadie le había enseñado a amar.

PAULA
Qué terrible.

VIRGINIA
Se mató unos días después. La encontramos colgada en uno de los árboles de la plaza. Con un cartel que decía...

PAULA
¿Qué decía?

VIRGINIA
Duele.

PAULA
¿Eso decía?

VIRGINIA
Eso. Nada más.

PAULA
¿Se conocían?

VIRGINIA
¿Quién?

PAULA
¿La enana con la drogadicta?

VIRGINIA
Nunca se vieron. El circo llegó a la población dos años después de lo de mi vecina drogadicta.

PAULA
Qué terrible.

VIRGINIA
Terrible. Duele. No hay otra definición. Duele. Eso es lo que significa ser madre en este mundo tan cruel.

Una mujer embarazada que estaba durmiendo al lado de ellas comienza a convulsionar. Aparecen los doctores y las enfermeras. La mujer muere. Los doctores abren el cuerpo de la mujer y sacan desde adentro de ella a una guagua que llora fuerte como si supiera que su pobre madre acaba de morir. Los doctores y las enfermeras salen con la guagua recién nacida. La mujer queda muerta sobre la camilla. PAULA y VIRGINIA la miran. Una mujer que limpia y que también está embarazada entra y limpia del piso las manchas de sangre. PAULA comienza a llorar. VIRGINIA no.

...

©Carla Zúñiga Morales.

Todos los derechos reservados.

Prohibida su reproducción total o parcial sin la autorización expresa del autor.

Correo electrónico: carla.paloma.z@gmail.com

Lima – agosto 2019



Fichas de Autores

Silvia Mei

Ph.D., trabaja en el teatro contemporáneo como investigadora independiente, crítica teatral y organizadora. Es Profesora Adjunta desde el 2017 en el Departamento de Artes de la Universidad de Boloña y desde el 2018 en la Universidad de Padua, su investigación histórica se mueve dentro de la iconografía del teatro y la danza. Estudió en particular las formas del fin de siècle *café-concert* parisino y sus artistas, principalmente de Yvette Guilbert. Como historiadora de estética teatral, se ocupa con especial atención del Nuevo Teatro y la escena italiana del tercer milenio. Desde el 2008 trabaja también sobre el teatro argentino, dirigiendo algunas colecciones, especialmente en relación con el trabajo de dos de los más famosos teatristas de Buenos Aires: Claudio Tolcachir y Rafael Spregelburd. Entre sus trabajos: *Displace Altofest* (2018); *Essere artista. Eleonora Duse e Yvette Guilbert: storia di un'amicizia* (2018); *La terza avanguardia. Ortografie dell'ultima scena italiana* (2015).

Contacto: silvia.mei3@unibo.it

Marco De Marinis

Profesor ordinario principal de Disciplinas Teatrales en la Universidad de Boloña, ha sido responsable científico del Centro Teatral «La Soffitta» del 2004 al 2017. En 1999 fundó la revista «Culture Teatrali», que cuenta también con una versión *online*. Muchos de sus libros y artículos han sido traducidos en las principales lenguas. Entre los últimos volúmenes publicados se encuentran: *Etienne Decroux and His Theatre Laboratory*, Icarus/Routledge, Holstebro-Malta-Wroclaw-London-New York (2015); *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta* [1983], Imola, Cue Press (2016); *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Roma, Bulzoni (2018).

Contacto: marco.demarinis@unibo.it

Mauricio Barría

Dramaturgo, Doctor en Filosofía con mención Estética y Teoría del Arte de la Universidad de Chile. Es co-editor académico de la Antología Cien años de Dramaturgia chilena: 1910-2010. El 2010 lideró el proyecto de rescate patrimonial «Biblioteca Sonora de la Dramaturgia Chilena», que busca recuperar relatos dramáticos escritos en Chile entre 1875 y 1920. Investigador en el área de Performance, dramaturgia contemporánea y teatro chileno, ha publicado cerca de una treintena de artículos en revistas de Chile, Brasil y Estados Unidos. El 2014 gana el Fondo Juvenal Hernández y publica *Intermitencias. Ensayos sobre performance, teatro y visualidad*. El 2016 co-realiza el proyecto AppRecuerdos junto con Rimini-Protokoll, audiorecorrido sobre la memoria de la violencia dictatorial en la ciudad de Santiago. Durante el periodo 2008-2012 fue director de CÉNTIDO (Centro Teatral de Investigación y Documentación de la Facultad de Artes. Actualmente es Director de la Escuela de Posgrado de la misma Facultad.

Contacto: mbarriajara@hotmail.com

Lucía Lora

Licenciada en Educación por el Arte, con mención en pedagogía teatral. Se formó como actriz en el grupo Yuyachkani, donde trabajó durante diez años. Paralelamente estudió con Cuatro tablas, Alberto Ísola, Lucho Ramírez, Arias y Aragón, entre otros. Complementó su formación de actriz con estudios de danza contemporánea, coreografía y dramaturgia. Se ha desempeñado durante años como pedagoga, tanto en el Perú como en Venezuela, Colombia y México. Actualmente se desempeña como Directora de Investigación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático y está cursando su maestría en Artes Escénicas en la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Contacto: ilora@ensad.edu.pe

Galia Arriagada Reyes

Magister en Edición de la Universidad Diego Portales. Licenciada en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile. Académica de Teoría e Historia de las Artes Escénicas en el Circo del Mundo Chile. Editora freelance para profesionales del arte y las ciencias. Ponente Segundo Encuentro de Investigación Escénica, Lab Escénico, Festival Internacional Santiago a Mil, Chile (2019). Expositora en el Tercer Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de Danza VISCEC, México (2018). Se especializa en la investigación de las artes escénicas –teatro, danza, circo, performance– desde el 2013, después de una residencia teórico-práctica en el Odin Teatret, Holstebro.

Contacto: galia.arriagada@gmail.com

Mirella Quispe Ramos

Feminista, Licenciada en Actuación por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) y Bachiller en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Ha complementado su formación con diversos talleres, entre los que destacan: Composición y Viewpoints, a cargo de la SITI Company; diplomado en Gestión Cultural y la especialización en dramaturgia y teatro político organizado por la Universidad del Pacífico y el Goethe Institut de Lima. Es fundadora y directora general de Malioumba Teatro. Ha codirigido *Carnaval* junto a Renzo García Chiok y dirigido obras de dramaturgia propia como *Mundo de M* y *Confusión de colores*. Actualmente se desempeña como editora del Fondo Editorial de la ENSAD y forma parte del Programa de Dirección Escénica 2019 que es organizado por la Fundación Teatro a Mil, el Goethe-Institut y Sala de Parto.

Contacto: mirellamqr@gmail.com

Carlos Soto

Trabajador de las artes escénicas en la región del Biobío. Integrante del Colectivo *La Facha Pobre*, dedicado a la investigación testimonial, teatro invisible y performance. Director y dramaturgo de *Evita (Teatro del Puente, 2017)* y *Kristal (Artistas del Acero, 2018)*, obras que recopilan relatos de cuerpos-periféricos que resisten al poder y pensamiento patriarcal. El texto *Kristal* fue publicado por la U. Austral en *Antología: Dramaturgias Invocadas*. Fue miembro del Directors Lab's 2018 del Lincoln Center Theater en Nueva York y forma parte del Programa de Dirección Escénica 2019 de FITAM y Goethe-Institut. Es profesor de Historia del Teatro en la única escuela de formación permanente del sur de Chile, la Escuela de Teatro de Los Angeles (ETLA).

Contacto: sotomolina.teatro@gmail.com

César Ernesto Arenas Ulloa

Licenciado en Literatura por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudió un diplomado en Historia del Arte en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ha participado en talleres de dramaturgia con Mariana de Althaus, César de María, Eduardo Adrianzén y Diego La Hoz. En la actualidad, se dedica a la investigación y difusión de la dramaturgia peruana contemporánea y a la docencia universitaria.

Contacto: cronotopo@outlook.com

Ángela Mesa

Licenciada en Arte Dramático y Filología Hispánica (Universidad de Sevilla, España). Es actriz, directora y dramaturga. Ganadora del I Programa para dramaturgos emergentes andaluces de la AAIC (2014) con *El infante muerto*. Se formó con Sergi Belbel, Itziar Pascual, Alberto Conejero, María Velasco (España), y Mariana de Althaus (Perú) en dramaturgia y dirección. Adaptó *Medida por medida* (W. Shakespeare) y *El caballero de Olmedo* (Lope de Vega) para Junglaría-Viento Sur Teatro (Sevilla, 2013). Otras creaciones son *Hacia Otóntoron, Putas muertas* (Enreda Teatro, Barcelona, 2010-2013) y *Yo soy Tú* (Al Alba, Sevilla, 2011). En Lima realizó *Propiedad privada* (mejor obra - 2016 por el público en Microteatro). En 2018 dirigió *Locas* (J.P. Abellán). Es docente de actuación en Instituto Avansys-Cibertec.

Contacto: angelamesamartin@gmail.com

Regina Limo

Lima, 1982. Dramaturga, guionista y narradora. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, donde también cursó la Maestría de Escritura Creativa. Ha estudiado dramaturgia en el marco del programa Sala de Parto del Teatro La Plaza, lugar donde actualmente labora como dramaturgista. También ha escrito series de televisión y telenovelas.

Contacto: reginacontreras@gmail.com

Orlando Sosa Lozada

Afroperuano, marica y feminista en constante deconstrucción y despatriarcalización. Estudió Economía en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, egresado del International Visitor Leadership Program «Human and Civil Rights» del Departamento de Estado del Gobierno Federal de los Estados Unidos. Profesional especializado en la investigación económico - social, educación comunitaria, gestión de proyectos, planificación estratégica e incidencia política. Sus ejes de investigación son el género, la etnicidad, los derechos humanos y las políticas públicas. Activista en derechos humanos desde hace 8 años en el movimiento afroperuano y el movimiento LGBTIQ+. Actualmente forma parte del Equipo de Dramaturgismo del Teatro La Plaza.

Contacto: orlandososalozada@gmail.com

Mario Zanatta

Actor, director, dramaturgo, investigador y difusor teatral. Licenciado en Formación Artística, Especialidad Teatro, Mención Actuación en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Participó en el Liverpool International Theatre Festival 2016, en donde fue premiado por su dirección de la obra *De la cocha al mar*. Ha participado en diversos eventos de índole teatral como el II Congreso Internacional de Saberes Teatrales, en el marco del FISABES 2016, y Punto de Encuentro 2018, organizado por Sala de Parto. Entre las obras que ha escrito se encuen-

tran *Pórtate como hombre (Hasta que choque el hueso)*, coescrita con Sebastián Eddowes, ganadora del Concurso de Dramaturgia organizado por la Municipalidad de Lima y «Alguien que se va», a estrenarse en el Museo Convento de Santo Domingo - Qorikancha. Actualmente es director del Área de Prensa Escrita de Teatro Club.

Contacto: kuski.1995@gmail.com

Telmo Arévalo Hidalgo

Artista escénico, docente y publicista. Tesista de la Maestría en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Estudió actuación en el Conservatorio del Británico; dramaturgia con César de María, Mauricio Kartún, Josep María Miró, Sergi Belbel y Mark Ravehill; y dirección escénica con Daniel Goldman. Integrante de la Compañía de Teatro Físico. Asistió en dirección en: *Los regalos*, premiada en Alemania y Uruguay; *Gnossienne*, dirigidas por Fernando Castro. También en Ñaña, dirigida por Claudia Tangoa, seleccionada: FAELima (2018), Festival Mirada de São Paulo (2018); Festival Internacional de Santa Cruz (2019), y próximamente en Chile. Asistió a Nishme Súmar en *Yerma* (2019). Dramaturgo de *El anhelo de Juan*, seleccionada para el FITLA y el FAELima 2017. Dirección en proceso de la creación colectiva *Podríamos seguir, pero mejor morimos*.

Contacto: telmoarevalohidalgo@gmail.com

Carla Zúñiga

Actriz y dramaturga titulada de la Universidad ARCIS. Fue invitada por el British Council a participar de la segunda versión del taller Royal Court realizado en Chile. Con más de diez obras estrenadas, entre las cuales se encuentran *Sentimientos, Historias de amputación a la hora del té, En el jardín de rosas, La trágica agonía de un pájaro azul, Los Tristísimos veranos de la princesa Diana y Prefiero que me coman los perros* (Obra premiada como Mejor Dramaturgia por el círculo de críticos 2018). Es fundadora, junto con el director Javier Casanga, de la compañía La Niña Horrible, tres de sus montajes han sido seleccionados en el Festival Santiago a Mil.

Contacto: carla.paloma.z@gmail.com

Renzo García Chiok

Director, dramaturgo y docente. Egresado de la Especialidad de Artes Escénicas de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), del Programa de Dramaturgia de Aranwa Teatro y de Teatro y memoria, curso de dramaturgia y teatro político del Goethe-Institut y el Centro Cultural de la Universidad del Pacífico. Ha dirigido *Las piezas de V. - no pensamos callar*, de su propia autoría; *¡Bof! - una canina amistad*, obra para niños de Álvaro San Román; *Sótano Club*, creación colectiva; y, en co-dirección con Mirella Quispe, *Carnaval* de Miguel Ángel Vallejo Sameshima. Actualmente se desempeña como docente en la PUCP y cursa la Maestría en Artes Escénicas en la misma universidad, investigando temas relacionados al teatro peruano y la memoria del Conflicto Armado Interno 1980-2000.

Contacto: renzgarcia@gmail.com

DIRECTRICES PARA AUTORES

La revista *Estudio Teatro*, editada por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro” (ENSAD), surge como un espacio de divulgación de la investigación científica y la reflexión académica en el área de las Artes Escénicas, con énfasis en el teatro peruano, con el fin de publicar artículos y reseñas que contribuyan con la difusión de conocimiento en esta área. Por ello, se convoca a los investigadores a participar con el envío de textos para su posible consideración en los números siguientes.

Estudio Teatro publica textos originales e inéditos. Los trabajos propuestos deberán ser remitidos por sus autores a la Dirección de Investigación de la ENSAD, incluyendo e-mail, números de teléfono y una breve hoja de vida profesional (entre 100 y 130 palabras), vía correo electrónico a la siguiente dirección:

editorial@ensad.edu.pe

► **Condiciones para selección de textos:**

Como parte del proceso de selección, los autores están obligados a verificar la conformidad de sus textos en relación a todos los ítems mencionados a continuación. Los textos que no fuesen compatibles con las normas no serán considerados publicables.

1. Los textos deberán estar escritos en lengua castellana y enviados en formato Microsoft Word. Tamaño A4; márgenes izquierdo de 3 cm, derecho 3 cm, superior de 3 cm e inferior de 2 cm; espaciado 1.5 en tipo de letra Times New Roman; tamaño de fuente 12.
2. El alineado del texto debe ser justificado.
3. Los trabajos enviados deben cumplir con los límites de extensión. Los artículos académicos deben estar en el rango entre 2000 y 5000 palabras. Las reseñas deben contener un mínimo de 1000 y un máximo de 2000 palabras.
4. Los artículos deben contener dos resúmenes, uno en español y otro en alguna de las siguientes lenguas extranjeras: inglés, portugués o francés. Estos resúmenes deben ser escritos en un solo párrafo, con una extensión de entre 150 y 250 palabras. Después de cada resumen se deberá incluir entre 3 y 5 palabras claves en español y las mismas, en el segundo idioma del resumen.
5. Los nombres del autor o los autores siempre irán después del título de la siguiente manera: nombre(s), apellido(s), filiación institucional y correo electrónico.

6. En el caso de las reseñas, pueden ser de dos tipos: de libros y de espectáculos.
7. Serán aceptadas reseñas de libros de creación o crítica teatral publicados en los dos últimos años. Además, deben incluir la referencia bibliográfica del libro reseñado y una imagen de la portada en alta resolución.
8. En el caso de las reseñas de espectáculos, estas deben contener fotografías (entre dos y tres), en alta resolución, contar con una leyenda descriptiva y remitirse con los créditos de autoría de dichas imágenes, además de ser acompañadas de la cesión expresa para el uso de las imágenes en la revista *Estudio Teatro* por parte de los titulares de los derechos de aquellas.
9. Las referencias bibliográficas deben aparecer al final del texto y estar ordenadas alfabéticamente siguiendo el modelo de la American Psychological Association (APA) en su última versión. Las citas y referencias dentro del texto también deben seguir las Normas APA.
10. Los textos recibidos serán remitidos a dos especialistas para su revisión. Estos árbitros enviarán su opinión en un período de treinta días calendario, posterior a la fecha de envío. Después de ese plazo, el autor será informado por los editores de la revista, vía correo electrónico, sobre la aceptación o declinación respecto a la publicación de su texto.

► **Declaración de Derecho Autoral.**

Los derechos autorales para los artículos publicados en esta revista son del autor, con derechos de primera publicación reservados para la Revista *Estudio Teatro*. En virtud de que la publicación de esta revista será de acceso público, los artículos son de uso gratuito, sin fines comerciales. La revista se reserva el derecho de efectuar, en los originales, alteraciones de carácter normativo, ortográfico y gramatical, con el objetivo de mantener el patrón culto del idioma; sin embargo, se respetará en todo lo pertinente, el estilo de los autores.

► **Política de privacidad.**

Los nombres y correos electrónicos enviados a esta revista serán usados exclusivamente para los servicios prestados a la publicación del número en el que será incluido. Estos datos no estarán disponibles para otros fines ni serán enviados a terceros.

