

**Del teatro de la
re-presentación a un teatro
de la re-presenciación**



Víctor Sosa Traverzzi

Actor y docente de teatro, egresado del Instituto Municipal de Arte de Asunción. Magister en Teatro y Artes Vivas por la Universidad Nacional de Colombia. Es director artístico de la agrupación Karaku Teatro, con quienes produce realizaciones escénicas experimentales desde el 2001. Ha sido coordinador de Cultura de la Universidad Nacional de Asunción y director de su Elenco de Teatro Universitario, así como del elenco de la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales, y fundador de ambos. Ha actuado en varias producciones cinematográficas nacionales e internacionales. Actualmente, es doctorando en Historia y Teoría del Arte en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) y forma parte del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA como artista-investigador.

Del teatro de la re-presentación a un teatro de la re-presenciación

Víctor Sosa Traverzzi

Asunción, Paraguay

Doctorando en Universidad de Buenos Aires (UBA)

1. Una exploración escénica

La república del Paraguay es un país suramericano que limita con Brasil, Argentina y Bolivia. Fue gobernado la mayor parte de su historia por regímenes dictatoriales. De hecho, el país empezó su vida independiente con la Dictadura Perpetua del Doctor José Gaspar Rodríguez de Francia (1816-1842). La última dictadura fue la del general Alfredo Stroessner (1954-1989), régimen que se consolidó bajo un estricto terrorismo de estado y que concluyó con un golpe militar en 1989, dando paso a un periodo democrático que va hasta nuestros días.

Teniendo en cuenta su devenir histórico, es de extrañar que en Paraguay no exista un teatro de la memoria que se declare como un movimiento propiamente dicho, como sí es el caso de la Argentina y el Teatro de la Identidad, que desde el año 2000 viene realizando ciclos de teatro que abordan la represión en la dictadura militar, y sobre el cual se producen artículos, investigaciones, coloquios, conferencias, etc. En Paraguay, que tuvo una dictadura de treinta y cinco años, la más longeva del Cono Sur, lo que podemos identificar es un conjunto de puestas en escena realizadas en el periodo democrático que toman como tema la dictadura militar de Stroessner. Son puestas en escena sobre las cuales existe escasa bibliografía crítica, pero que podemos encontrarlas mencionadas en periódicos, revistas y blogs en internet. Estas puestas en escena aisladas tienen dificultades análogas, en la representación del horror, a las que tiene la museografía en espacios que fueron centros de reclusión y tortura, como es el caso del Museo de la Memoria, ubicado en la ciudad de Asunción:

La difícil representación de la memoria traumática. Límites de la presentación y representación del horror en los espacios como el museo de la

memoria y otros espacios similares [...] es profundamente “archivística”; en lugar de apostar por representaciones metafóricas y no figurativas del horror, que den prioridad a los contenidos estéticos, a las formas no terminadas y a las aproximaciones reflexivas, esta se apoya —de manera fundamental— en los “vestigios verdaderos” (procesos judiciales, grabaciones sonoras que recogen los testimonios de las víctimas, documentos policiales [...] apuestan por la “verdad histórica”... se aferran a la “objetividad” de la prueba. El resultado es una “sobredosis informativa” que, en numerosos casos, satura al visitante. (Sánchez de Olmo, 2019)

Sara Sánchez de Olmo pone en cuestión la narración diáfana, legible y lineal de la verdad histórica expuesta en el Museo de la Memoria, que convierte al visitante en un espectador pasivo. En ese sentido, dar prioridad a los contenidos estéticos permitiría al visitante convertirse en coautor de estos, al otorgarles su propia significación. Desde que se descubrieron los archivos de la policía política de Stroessner en 1992, existe aún más información sobre cómo funcionaba el terrorismo de estado. Esta información podría ser abordada poéticamente, permitiendo un relato más colectivo que se pregunte por esa relación del ser humano con el poder y la violencia política.

De la misma forma que la museografía, en el campo de las artes escénicas las estrategias de los creadores paraguayos de los últimos años, al abordar la memoria traumática, son variadas, pero obedecen a un mismo patrón. Se trabaja a partir de un texto literario, archivos o relatos que a la vez se convierten en textos, donde el actor debe “encarnar” un personaje, es decir, adecuar el cuerpo, prepararlo vocal y físicamente para que el público pueda percibirlo únicamente como cuerpo de un personaje. Este personaje a encarnar suele tener una historia previa y circunstancias dadas por el guion, que la mayoría de las veces tiene una estructura aristotélica: un comienzo, una exposición de la historia, un nudo donde se manifiesta el conflicto (bien/mal, justo/injusto, héroe/traidor, etc.) y un desenlace.

Será martes (2015), escrita y dirigida por Hugo Robles, se plantea una estrategia dramaturgica convencional: cuatro mujeres alrededor de una mesa reviven relatos de la dictadura stronista (Alonso, 2015). Las actrices están en función de la “encarnación” de personajes sufrientes que relatan episodios de esos años de represión. La obra *Es sobre nosotros* (2019), bajo la dirección del joven David Amado, va un poco más lejos; hace un esfuerzo por salir de los cánones tradicionales, desapegándose de un texto

dramático, pero manteniéndose en el personaje autorreferenciado, en este caso “el estudiante de teatro experimental” que narra la desaparición de Cástulo Vera (De Torres, 2019). *Demonios contra el olvido y el silencio* (2015), escrita y dirigida por Moncho Arzuaga, apuesta por el teatro callejero que narra el descenso del dictador a los infiernos, recorriendo el centro de Asunción o plazas emblemáticas. Las historias se entrelazan a través de una intervención donde se combinan elementos como de desfile de carnaval o de fiestas patronales (Última Hora, 2015). En esta puesta en escena, el cuerpo del actor también está supeditado y al servicio de un texto y unos personajes. *El golpe* (2009), escrita por Gabriel Ojeda y bajo la dirección de Víctor Sosa, apuesta por un teatro de máscaras y la sátira; en este caso, la obra se sale de la representación de las víctimas y se centra en los victimarios: una familia stronista festeja el cumpleaños de don Fernando, amigo íntimo del dictador, justo la noche del golpe de estado que instaura la democracia en Paraguay (ABC, 2009). Por último, la obra que va más lejos es *El arte del silencio* (2005) de la directora y dramaturga escocesa Jennifer Hartley; está basada en la autobiografía del actor paraguayo Emilio Barreto, quien estuvo en prisión durante la dictadura. En la puesta en escena, el mismo Emilio se “representa” y el actor Nelson Viveros representa a Emilio joven (Hartley, 2005). El relato del actor Emilio Barreto, que vivió en carne propia la tortura y evoca en el escenario las atrocidades que le ocurrieron, tiene un valor intrínseco como un instrumento de enseñanza en un país de corta memoria. Sin embargo, esta dimensión biográfica puede tener sus limitaciones al no poder abarcar un relato más colectivo, como sucede en el caso de la museografía:

Eso lleva a que los acontecimientos violentos vividos en carne propia constituyen hitos centrales no solo de su vida, sino sobre todo de su memoria individual. No es extraño, pues, *que pujan por otorgar a esos fragmentos una parte central en el discurso sobre el pasado*. Esto lleva en algunos casos la disputa de las propias víctimas por el *monopolio sobre el relato del pasado*. (Sánchez de Olmo, 2019)

En las obras mencionadas, queda claro que el trabajo actoral está supeditado a la encarnación de un personaje, incluyendo también la “encarnación” autorreferencial. Encarnación en el sentido de que el actor debe transformar su cuerpo sensible y fenoménico, su simple estar en el mundo, en un cuerpo ficticio que lo absorbe, un cuerpo al servicio de un texto; debe narrar una historia con conflicto, nudo y desenlace, que

sea coherente. Por lo tanto, me remitiré al análisis crítico de la estructura misma del teatro occidental, es decir, del teatro de la representación, apoyándome en dos maestros que cuestionaron sus fundamentos en el siglo XX.

2. De la encarnación a la corporeización y de la re-presentación a la re-presenciación

2.1 La biomecánica

Las limitaciones del teatro naturalista fueron muy bien observadas por el maestro ruso V. E. Meyerhold en sus textos teóricos a principios del siglo XX, mucho antes que Antonin Artaud y otros. Por eso voy hacer un homenaje y una restitución del legado del maestro ruso, quien fuera borrado un buen tiempo de la historia del teatro occidental por el estalinismo.

En su texto “El teatro naturalista y el teatro de atmósfera” (1906), el maestro hace una crítica al teatro naturalista de Stanislavski y su sistema, sobre el cual se desarrolló toda la pedagogía teatral de occidente en el siglo pasado y que llegó, a su vez, a Paraguay en los años cincuenta. Su principio fundamental, dice Meyerhold, es la precisión de la reproducción de la naturaleza. Este principio se despliega en todo el ámbito de la producción teatral, pero nos centraremos en la tarea del actor.

Según Meyerhold, el actor desarrolla su capacidad de fotógrafo aficionado observando cada detalle de la vida cotidiana. El teatro naturalista enseña al actor a expresarse con absoluta claridad, no admite zonas de sombra en los personajes. Así como en el caso del Museo de la Memoria, donde el visitante no puede convertirse en coautor porque hay una saturación de información que le obnubila, este teatro naturalista criticado por Meyerhold niega al espectador la capacidad de completar el cuadro, de ser un creador de significado. Más adelante, Meyerhold estipula que una condición del acto estético es estimular la fantasía del espectador, no dejarla inactiva mostrándolo todo, matando el misterio de la escena: “La tendencia a *mostrar* todo, cueste lo que cueste, el miedo al misterio y a no decir todo, trasforma al teatro en una ilustración de las palabras del autor” (Meyerhold, 2008a, p. 149).

Ante esta forma de encarar el trabajo del actor en el teatro naturalista: centrado en la palabra, basado en la psicología y olvidando el cuerpo, Meyerhold creó la *biomecánica* como respuesta. En la conferencia

pronunciada en 1922, “El actor del futuro y la biomecánica”, establece las directrices que transformarán, según él, las bases del trabajo del actor: una economía de movimiento, la determinación del centro de gravedad en el cuerpo del propio actor y los movimientos fundados sobre un carácter de danza. También se refiere al cuerpo como un material que debe ser organizado. Plantea que la creación del actor consiste en construir formas plásticas en el espacio, que se deben estudiar las leyes de la mecánica puesto que cualquier manifestación de fuerzas en el organismo vivo está sujeto a estas leyes. La plástica creada por el actor en el espacio es una manifestación de esas fuerzas en el organismo vivo que es el cuerpo. En este aspecto, Meyerhold se adelanta a Antonin Artaud, ya que empieza a utilizar una terminología próxima a las artes plásticas con el objetivo de ir alejando la escenificación del texto literario, comenzando así una emancipación del teatro respecto de la literatura para elevarlo a un estatus de arte autónomo. Insiste en que las técnicas interpretativas en auge hacen que la emoción sobrepase al actor y critica al psicologismo:

Construir el edificio teatral basándose en la psicología es construir una casa sobre la arena: acabará necesariamente por caerse. Todo estado de ánimo psicológico está condicionado por determinados procesos fisiológicos. Una vez encontrada la solución justa del propio estado físico, el actor llega al punto que aparece la “excitabilidad” que contagia al público y le hace partícipe de la interpretación del actor. (Meyerhold, 2008a, p. 147)

Meyerhold, para ese entonces, pone al cuerpo en el centro, postula la posibilidad de que el actor se emancipe del edificio teatral, la literatura, el texto, y que el espectador sea también un creador. Pero la revolución de Meyerhold aún se enmarca dentro de los límites de las técnicas teatrales, el actor aún está en función de representar un personaje, es decir, en función de imitación.

2.2 Representación originaria

En la conferencia pronunciada en Parma, en abril de 1969, titulada “Artaud: El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, Jacques Derrida realiza un análisis pertinente de las ideas de Artaud, poniéndolo en contexto con el teatro que se practicaba en la segunda mitad del siglo XX, en el que muchos directores de la época se declaraban herederos de su teatro de la crueldad. Me parece esclarecedora para este trabajo dicha conferencia, pues pone de manifiesto las experiencias de los artistas que pretendieron poner en práctica los postulados de Artaud

hasta 1969. Derrida hace incluso una lista de los modos de hacer teatral que para él nada tenían que ver con el teatro artaudiano, es por eso que me refiero a este autor antes que al propio Artaud, pues Derrida nos da una perspectiva diacrónica del fenómeno del teatro de la crueldad en su efervescencia.

Artaud, según Derrida, critica el teatro dominado por la palabra, donde los elementos musicales y gestuales no hacen más que ilustrar unos textos. Revela una estructura teatral invariable donde el esclavo es el actor que recibe órdenes del director, que a su vez realiza la idea del autor-creador. Estos procedimientos alejan al teatro de su fuente originaria: la vida. Y el teatro debe ponerse al nivel de la vida. Para eso, el teatro debe ser el lugar de la destrucción de la imitación y el derrocamiento de la palabra como materia privilegiada. Artaud exigía liberarse del psicologismo como lo exigía Meyerhold, y roer los cimientos del teatro occidental de forma radical, anunciando los límites de la representación misma. Si el teatro pretende igualarse a la vida, no puede ser re-presentación. Ahora bien, ¿qué entiende por representación? Derrida se hace eco de la siguiente reflexión de Artaud:

Ciertamente, la escena no representará ya, puesto que no vendrá a añadirse como una ilustración sensible a un texto ya escrito, pensado o vivido fuera de ella, y que ésta se limitaría a repetir, y cuya trama no constituirá. La escena no vendrá ya a repetir un presente, a re-presentar un presente que estaría en otra parte y que sería anterior a ella. (Derrida, 1969, p. 11)

Ese presente que está en otra parte es el texto del autor que desde la literatura organiza la escenificación, manteniendo una relación imitativa con lo real. Posteriormente, expone una nueva noción de representación que llama *representación originaria* y que identifica con la no-representación. En esta representación originaria se produce un espaciamiento imposible de reducir a la palabra, un espacio con nuevas perspectivas, con profundidad y altura, una nueva idea de tiempo-movimiento. Insiste en que esta representación originaria está libre del dominio de la palabra: es una representación visible, productora de imágenes, no un mero reflejo, sino una manifestación de fuerzas. El teatro debe producir poesía como una energía natural espontánea. Como lo planteaba Meyerhold en su teatro, Artaud reclamaba la autonomía de la creación escénica y hablaba en términos de una materialidad del teatro próxima a las artes plásticas, como también lo hizo el maestro ruso. Esto no implica la desaparición

de la palabra, significa que la palabra será una materia más dentro de la escenificación. Según Derrida, la intención de Artaud era deshacerse de la palabra como cadáver de la palabra psíquica. Liberada de la lógica y de la discursividad racional, la palabra será carne, respiración, sonoridad, susurro, gemido, grito. El encabalgamiento de las imágenes y los movimientos conducirá, por medio de las colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos, a la creación de un verdadero lenguaje físico basado en signos y no ya en palabras (Artaud, 2001, p. 125).

Es decir, la palabra debería hacerse cuerpo y surgir de la preponderancia física, nacer de estados fisiológicos. Meyerhold, cuando pretendía con la biomecánica sostener el trabajo interpretativo sobre la presencia física, aún mantenía al actor en función de la construcción de un cuerpo ficticio y la desviación de esa presencia viviente a favor de un acto mimético. En contraposición, Artaud propone la necesidad de renunciar a la intención de construir un cuerpo ficticio, detrás del cual el actor se disuelve.

El teatro de la representación que conocemos, por tanto, tiene una estructura donde el actor es el último eslabón de la cadena representativa, y su función es “encarnar” un personaje en un acto mimético basado netamente en la palabra discursiva que busca ser el reflejo de una verdad psicológica, lo que Stanislavski llamaba la verdad en escena, propias del naturalismo y el realismo. Artaud pretende reemplazar la encarnación, es decir la ilustración de palabras y sentimientos creados por un autor a través de un personaje dramático, por la corporeización, es decir la presentación de un personaje físico sin el falseamiento de la técnica, en búsqueda de una experiencia corporal, una irrupción de lo real en escena por medio de la centralidad del cuerpo. Plasmar una poesía de los afectos disociada de la palabra, como una manifestación de fuerzas, y no disimular la presencia viviente.

Aquí se plantea el problema de la representación originaria que, según la interpretación que Derrida tiene de Artaud, es la presencia pura que no acepta la repetición. Según su razonamiento, bastaría que haya un solo signo para que haya repetición, pues el signo es la repetición de las repeticiones. Esto haría imposible el teatro puro de la no representación. Derrida, interpretando a Artaud, nos pone aparentemente en una contradicción insalvable, ya que, si el teatro no puede resignarse como repetición, a la vez no es posible un teatro como no-repetición.

A este límite entre la presencia pura que no admite repetición y la repetición lo llamo, siguiendo a Roa Bastos: *re-presenciación*. En su novela *Yo el Supremo*, el escritor paraguayo, a través del personaje mítico del Supremo Dictador, dice: “meditada las circunstancias, todo concurre asegurarme que voy a *re-presenciar* las cosas. No a *re-presentarlas*” (Roa Bastos, 2017, p. 487).

O sea, la re-presenciación es la presencia plena que se consume en una sola vez. No es el pasado-presente que en el teatro de la representación se guarda a través de la repetición de los mismos gestos y las mismas palabras, donde hay un gasto energético que se pretende recuperar repitiendo. Lo que exige Artaud para su teatro es el gasto sin retorno, es decir la no-repetición que consume el presente por única vez.

En síntesis, los experimentos de mi investigación escénica *Cámara de Almastronomía* están orientados a la corporeización (Artaud) de estados físicos (Meyerhold), poniendo de relieve el presente viviente del actor sin ocultarlo, mediante una experiencia corporal de cierta intensidad. En vez de la biomecánica, despliego máquinas simples e instrumentos que canalizan las fuerzas físicas producidas en el cuerpo hacia la generación de poesía, contrariamente a la máquina de la colonia penitenciaria de Kafka. De la misma forma que un electrón cuando absorbe energía puede pasar de un nivel inferior a un nivel superior excitado, cada vez que se pongan en marcha los arte-factos que componen la *Cámara de Almastronomía*, el cuerpo del actor absorberá la energía de las fuerzas que lo atraviesan y disipará energía no utilizable, desgastando la vida infinitesimalmente y produciendo una excitabilidad creadora de presencia única: la *re-presenciación*.

3. Dos imágenes de re-presenciación de la tortura

La Maestría en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, en convenio con la Universidad del Atlántico en Barranquilla (Colombia, 2018-2019), es el contexto geográfico y temporal donde realicé esta investigación que me confrontó con mi oficio de actor y me enfrentó a los problemas éticos y estéticos que implica la representación de la tortura. En el comienzo de la exploración, agoté mi repertorio teatral para hacerme consciente de los recursos que venía reproduciendo. En este punto, fui buscando estrategias que permitan la anulación de la representación teatral misma. Esta directriz guio las experiencias que describo a continuación.

3.1 El ahogo

En un primer momento de esta investigación escénica, era necesaria una revisión de archivo de las estrategias de tortura empleadas en la dictadura de Stroessner. A saber: la pileteada, en la que los presos eran maniatados y sumergidos en una bañera llena de agua sucia, con orina y excrementos, así como alimañas y colillas de cigarrillos. Casi asfixiados, los presos eran sumergidos una y otra vez. Puse en juego archivos de audio, listas de presos políticos y testimonios de víctimas de tortura. Atado de manos, fui asfixiado por otro compañero en un balde con agua mientras recitaba unos textos extraídos de los archivos secretos de la policía de Stroessner, mezclados con el testimonio de Rogelio Goiburu¹.

Por otra parte, aunque la acción implicaba una asfixia real del cuerpo sometido a esta “tortura” y afectaba la manera en que los textos escogidos se decían, era evidente el repertorio teatral: una entrada solemne del preso maniatado, el torturador malévolo que somete y una explicitación de la violencia para provocar el efecto de realidad, que sin embargo dejaba ver a todas luces la artificiosidad representativa.

Ante el problema de representación con el que se enfrenta alguien que viene de una tradición de actor-intérprete, hubo una segunda decisión al respecto: llevar el gesto de la ruina a la oscuridad. Allí, la voz “se ahogaba” en un recipiente con agua iluminado con unas luces led y el texto se decía tanto dentro como fuera del agua. Era la manera de evitar representar la tortura, mediante un desplazamiento en la búsqueda por la vocalidad del cuerpo en la sensación de ahogo, estrechando así la relación entre cuerpo y voz. También se reemplazaron los documentos que guiaron el primer momento de la indagación (la ruina derruida), por una selección e intervención del poema “Isla secreta” de Rubén Bareiro Saguier (2001), poeta torturado y exiliado por la dictadura paraguaya. Su poesía sintetiza el sentimiento de la tierra terrible, la isla rodeada de tierra, el país-cárcel que era Paraguay en la época que le tocó vivir (p. 20).

¹ Rogelio Goiburu fue un antropólogo forense, hijo del Dr. Agustín Goiburu, férreo opositor a la dictadura de Stroessner, desaparecido en el marco del operativo Cóndor en 1976. Rogelio dejó su profesión de médico en el 2006, cuando se incorporó a la Comisión de Verdad y Justicia en la investigación de los crímenes del régimen opresor del Paraguay y luego quedó a cargo de la oficina de Memoria Histórica del Ministerio de Justicia. Su trabajo es muy importante en la recuperación de los restos de los desaparecidos y su tenacidad en la búsqueda de su padre lo sitúa como uno de los referentes en la investigación de los crímenes perpetrados durante la dictadura.

En un tercer momento, decidí realizar el gesto en el Museo de la Memoria en Asunción, que había sido la Dirección de Asuntos Técnicos de la policía stronista, donde se torturó y encarceló a muchos ciudadanos durante treinta años. El 3 de febrero de 2019, aniversario de la caída de la dictadura, fui invitado por el Instituto José P. Guggiari para realizar la escenificación en un acto de recordación al que asistieron varias víctimas.

Transitar del espacio de la calle 43 en la Universidad del Atlántico, volver a la sala oscurecida del teatro y luego llegar a realizar el gesto en un lugar como el Museo de la Memoria, teniendo como espectadores a víctimas de la represión, fue vital para sumergirme en la problemática de la re-presenciación. A pesar de los esfuerzos, la experiencia corporal quedó supeditada a una amplificación de la voz y la gestualidad corporal, indeseable, que no pude controlar. Tomé la determinación de renunciar definitivamente a re-presentar la tortura. Pero sí me pareció pertinente una aproximación a experiencias corporales de intensidad a través de máquinas inspiradas en los instrumentos de tortura, que generaran poesía movilizandando fuerzas como la gravedad y la compresión, que al atravesar el cuerpo crearan presencia.

3.2 Compresión o inmovilidad

La estrategia pretendía anular la representación inmovilizando mi cuerpo encapuchado sentado en una silla, frente a una pequeña ventana cuadrada que dejaba pasar luz desde afuera, a la vez que sonaba un archivo de audio en el que el Dr. Rogelio Goiburú relataba cómo su padre el Dr. Agustín Goiburú procuró, fallidamente, llevar a cabo varios atentados contra el dictador paraguayo hasta su desaparición en 1976. Este archivo es producto de la entrevista que le hice a Rogelio en compañía del realizador paraguayo Osvaldo Ortiz Faiman, en el 2016, que en aquel momento decidí no editar. El resultado de exponer toda la entrevista fue que los espectadores escuchaban acompañados de esa imagen que les sugería la espera de un acontecimiento que nunca llegaba —según las devoluciones que hicieron posteriormente—, hasta que decidían salir, puesto que existía un inicio claro, pero no un final marcado del gesto. Resultaba insuficiente una inmovilización como la anterior. Decidí entonces experimentar envolviendo todo mi cuerpo en bolsas de basura negras, salvo el ojo derecho, que decidí amplificar con una lupa; lo que llevó al extremo la inmovilidad, llevando mi corporalidad a una mínima expresión, centrada en el ojo.

Con respecto a las decisiones, vale mencionar dos aspectos: el de las bolsas y el del ojo. Las bolsas utilizadas en la operación eran de polietileno. El cuerpo que aparece envuelto en estas bolsas de basura es la metáfora de los cuerpos desaparecidos en la dictadura, que los activistas paraguayos suelen utilizar, dejando estas bolsas antropomórficas en plazas o frente a comisarías, en los aniversarios del golpe de estado o el 3 de noviembre, cumpleaños del dictador. En mi caso, deslicé mi cuerpo dentro de estas bolsas negras de polietileno para experimentar cómo este material afectaba mi actividad vital, a la vez que era suspendido de cabeza por un sistema de poleas, para luego ser sumergido en un recipiente con agua. Inmediatamente, advertí el riesgo que corría puesto que un estudiante de arte en Colombia, unos años atrás, se había asfixiado en una performance utilizando estas bolsas; por lo que tomé las precauciones correspondientes, dejando que el aire entrara lo suficiente para evitar la asfixia, además de trabajar con un profesional rescatista que estaría supervisando el gesto mientras se realizaba. Este aprisionamiento me reveló a este ojo-cuerpo como un cuerpo sonoro que respira.

Decidí, intuitivamente, dejar el ojo expuesto para entablar un puente de mi experiencia con los asistentes que se atrevieran a acercarse a observar por la lupa: sería como un telescopio apuntando al interior de la vivencia que estaría sucediendo. Envolverme completamente con las bolsas tendría la intención no solo de evitar el movimiento, cancelar todo intento de representación, sino, además, comprimir el cuerpo para que el ojo sea su punto de fuga. El ojo, usando las ideas de Bataille: es la pequeña “burbuja que se forma en la superficie del lodo-de-la-vida”, el horror ligado a la vida, el ojo es la “golosina caníbal”, siguiendo a Stevenson (Bataille, 1995, p. 82).

En las veces que realicé el gesto, los presentes manifestaron una atracción especial hacia el ojo intensificado por la lupa, algunos lo calificaron inclusive como el “ojo perverso”. La presentación del trabajo escénico que corresponde al 7 de diciembre de 2019, realizado en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en la ciudad de Barranquilla, bajo la tutoría de Adriana Urrea, puede verse en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=cnAQHlfiUus&t=25s>

Referencias bibliográficas

- ABC (18 de diciembre de 2009). “El golpe” en San Lorenzo. <https://www.abc.com.py/edicion-impres/suplementos/weekend/el-golpe----en-san-lorenzo-51591.html>
- Alonso, M. (14 de diciembre de 2015). “Será martes”, voces que gritan en el silencio. *ABC*. <https://www.abc.com.py/edicion-impres/artes-espectaculos/sera-martes-voce-que-gritan-en-el-silencio-1435861.html>
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble. El Pesanervios*. Editorial Gutenberg.
- Bataille, G. (1995). *La historia del ojo*. Coyoacán.
- Bataille, G. (1997). *El erotismo*. Tusquets.
- Bareiro, R. (2001). *Poesía moderna* [Material de lectura]. Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).
- Boccia, M. A. (2014). *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*. Arandura.
- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y Valores*, (32/33/34), 5-31. Revista del Departamento de Filosofía y Humanidades de la Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/28954/29233>
- De Torres, J. (28 de julio de 2019). *Es sobre (tu) memoria*. Portal Guarani. http://www.portalguarani.com/3486_julio_de_torres/37259_es_sobre_tu_memoria__por_julio_de_torres__domingo_28_de_julio_de_2019.html
- Ferro, R. (2017). *Un libro que hace un pueblo. Nota final del compilador de Yo el Supremo*. En A. Roa Bastos, *Yo el Supremo*, 673-693. Real Academia de la Lengua.

- Hartley, J. S. (2005). *El arte del silencio*. Portal Guarani. http://www.portal-guarani.com/855_jennifer_s_hartley/7130_el_arte_del_silencio_de_js_hartley_obra_en_un_acto__ano_2005.html
- Meyerhold, V. (2008). El teatro naturalista y el teatro de atmósfera. En *Meyerhold: Textos teóricos*, 145-156. Asociación de Directores de Escena de España.
- Meyerhold, V. (2008). El actor del futuro y la biomecánica. En *Meyerhold: Textos teóricos*, 229-232. Asociación de Directores de Escena de España.
- Roa Bastos, A. (2014). *El terror escrito por él mismo*. En M. A. Boccia, *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*, 29-39. Arandura.
- Roa Bastos, A. (2017). *Yo el Supremo*. Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Rodríguez, B. (2017). *Yo el Supremo visto por su autor y Aproximaciones (1975)*. En A. Roa Bastos: *Yo el Supremo*. Real Academia de la Lengua Española y Asociación de Academias de la Lengua Española.
- Sánchez de Olmo, S. (2019). *Contra el tiempo y el olvido: la representación del pasado traumático paraguayo en el Museo de las Memorias*. <https://journals.openedition.org/cal/9152>
- Última Hora (4 de febrero de 2015). *Emocionante teatro recuerda caída de la dictadura*. <https://www.ultimahora.com/emocionante-teatro-recuerda-caida-la-dictadura-n869519.html>