ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE
ARTE DRAMÁTICO
Guillermo Ugarte Chamorro

# Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena

## Una filosofía de la praxis teatral
## TOMO IV

Lucía Lora y Jorge Dubatti
Coordinadores y editores

# Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena

## Una filosofía de la praxis teatral
## TOMO IV

**Lucía Lora y Jorge Dubatti**
Coordinadores y editores

PERÚ Ministerio de Educación

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO Guillermo Ugarte Chamorro

Con la colaboración de:

.UBA40∞ AÑOS DE DEMOCRACIA

.UBAFILO Facultad de Filosofía y Letras

IAE Instituto de Artes del Espectáculo

**Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"**
Dirección General: Lucía Lora Cuentas
Dirección Académica: Gilberto Lorenzo Romero Soto
Dirección de Investigación: Lucía Lora Cuentas
Dirección de Producción Artística y Actividades Académicas: Vania Fantasía Guevara Pérez

**Fondo Editorial ENSAD**
Producción editorial: Joel Anicama Díaz
Corrección: María Inés Vargas Tunque
Diseño y diagramación: Oscar García Flores
Diseño de portada: Paulo Yataco Ramos

**De esta edición**
Coordinación y edición general: Jorge Dubatti y Lucía Lora
Fotografía de portada: tomada por Paulo Yataco de la obra *País del mañana* (ENSAD, 2023)
Todos los textos que componen esta publicación fueron sometidos a un proceso de revisión por pares.

**Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV**
© De los textos, las autoras y los autores
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"
Calle Esperanza N° 233, Miraflores
Lima 18, Perú

1.ª edición - Octubre 2023

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
N° 2023-09736
ISBN N° 2023-09736

Se terminó de imprimir en octubre de 2023 en:
Tarea Asociación Gráfica Educativa
Pasaje María Auxiliadora 156-164, Breña
RUC: 20125831410 Tiraje: 700 ejemplares

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autoras/es.

# Índice

**13**
**Prefacio**

**17**
**Ximena Arroyo Seminario**
**y Yasmin Loayza Juárez**
Asociación de Artistas Aficionados: hacia los 85 años de vibración conjunta desde la autogestión y su sostenibilidad

**37**
**Ernesto Barraza Eléspuru**
Dramaturgias de la familia entre el documento y la ficción. Mecanismos de teatro testimonio en la creación colectiva *Transgeneracional*

**57**
**Alba Burgos Almaraz**
Cartografía larvaria de una escritura sobre procesos creativos confluentes. Investigar desde/en/hacia la *performance*

**75**
**Daiana Calabrese**
**y Patricia de la Torre**
Propuesta emergente en pandemia de la Fiesta Nacional de la Vendimia

**89**
**Germán Casella**
Hacia una teoría teatral infantil feminista: los cimientos del sujeto “niño”

**117**
**José Manuel Castanheira**
Las casas sin tiempo. Historia de unas casas imposibles o la arquitectura de casas sin tiempo

**129**
**Jorge Dubatti**
Fenomenología de espectadores: tópica

**141**
**María Milagros Esquivel Roca**
*El revés de mi sexo:* re-visión de un cuerpo doméstico

**153**
**Mateus Fávero**
Perspectivas para un Teatro Investigativo

**179**
**Estefanía Ferraro Pettignano**
La investigación: casa y refugio.
Ensayo autobiográfico de una investigación circular y expandida

**199**
**Nancy Franco Rendón y Felipe Cárdenas-Támara**
Las formas del recuerdo y sentidos de la experiencia del teatro escolar

**219**
**Alejandro González Puche**
La formación de director: ¿sistema o método?

**233**
**Irma Hermoso "Luna"**
"Co-Responder"
Cartas/artistas/salud mental

**247**
**Nora Huerta**
La risa animal, mi casa colectiva

**263**
**Lucía Lora**
Artes escénicas, pensamiento y esfera pública en la cultura contemporánea

**285**
**Juan Mayorga y Germán Brignone**
Juan Mayorga: "Mis ensayos teóricos son claves del teatro al que aspiro"
Entrevista con Germán Brignone

**297**
**Lucero Millán**
Teatro, política y creación (una aproximación al Teatro Justo Rufino Garay)

**309**
**Júlia Morena Costa**
Lo real inventado: invención, producción y manipulaciones de lo real en la escena latinoamericana contemporánea

**323**
**Carina Moreno**
Carta a Analú: sobre lo que nos pasó en pandemia

**337**
**Lorena Pastor Rubio**
"Yo soy de barrio, tú eres de barrio y este es mi escenario": experiencias creadoras desde lo híbrido y el derecho a aparecer

**351**
**Damián Pérez Mezzadra**
"La Quimera" de Moxhelis

**377**
**Héctor Ponce de la Fuente**
Memoria y estallido social. Una lectura de *Abismo* y *El oasis de la impunidad*

**389**
**Antonio Prieto Stambaugh**
Senderos de investigación *liminoide* y escritura performativa

**407**
**Teresa Ralli**
El río secreto

**431**
**María Fernanda Ríos Almela**
El conflicto tiene cuerpo: la gestión cultural en estado de danza. Carta para Amalia Hernández

**443**
**Julissa Rivera**
Tras las huellas del héroe. Recuperación de historias de la crónica popular y periodística

**469**
**Juan Rolón**
El reposo en escena: la muerte viva

**487**
**Miguel Rubio Zapata**
Sobre *Sin título-técnica mixta*

**511**
**Nora Salgado**
Pasajes y voces en la memoria de cuerpos que bailan la ciudad

**537**
**Analola Santana y Claudio Valdés Kuri**
Borracho, pendenciero y jugador: ficción y autoconcepto

**545**
**Alfonso Santistevan**
El deseo de un teatro nacional: debate sobre el proyecto de modernización (1945-1946)

**569**
**Carlos Schmidt F.**
Archivo de afectos imaginados

**591**
**Javier Swedzky**
Manifiesto del Teatro Choto

**595**
**Javier Swedzky**
El teatro de objetos y el acceso al consumo

**603**
**Rafael Spregelburd y Jorge Dubatti**
Rafael Spregelburd, artista-investigador:
"El tipo de conocimiento que produce el teatro es el mismo del juego"
Entrevista con Jorge Dubatti

**627**
**Carlos Valdez Espinoza**
Manco Cápac: contramonumento. Cuerpos que construyen e interpelan el espacio público limeño

**641**
**Jorge Villanueva**
La intertextualidad como proceso dramatúrgico y escénico creativo, a partir del análisis y apropiación de las poéticas literarias y visuales de J. E. Eielson. Proceso creativo de *Ataduras/reinos prestados,* proyecto escénico 2016-2018 del Grupo de Teatro Ópalo

# Nota de edición

La curaduría de *Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV* estuvo a cargo de los coordinadores y editores generales Jorge Dubatti y Lucía Lora, quienes orientaron y consolidaron las líneas temáticas que conforman los textos. Como parte del trabajo de coordinación, ambos editores condujeron el proceso de revisión por pares de cada uno de los textos que aparecen en esta publicación. El equipo del Fondo Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (ENSAD) desarrolló la corrección, la revisión de los contenidos y la producción de la publicación bajo la dirección de los editores generales. En el citado se consideraron las normas desarrolladas por la *American Psychological Association* (APA, séptima edición). Por otro lado, sin imponer reglas de armonización o restricción, se han respetado las diversas propuestas y variaciones de lenguaje inclusivo que las autoras y los autores han empleado en sus textos, entendiendo que su uso es una apuesta dinámica y en movilización. Por último, recordamos al público lector que este libro se puede encontrar tanto en formato físico como digital, siendo este último de libre descarga a través de la página web de la ENSAD.

# Prefacio

Con gran alegría presentamos el cuarto volumen de la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*, resultado de la colaboración académica e investigativa entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"' y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Sinergia multiplicadora entre altas casas de estudios de la Argentina y Perú.

En convenio bilateral, ambas instituciones se han comprometido, desde el 2019, a trabajar juntas por el desarrollo de las teatrologías iberoamericanas de innovación. Ambas estimulan a sus propios equipos de investigadores y convocan a prestigiosas/os representantes de la investigación artística de otros contextos para contribuir al estudio de las artes escénicas desde una Filosofía de la Praxis.

Desde un pluralismo de enfoques y modos discursivos (artículos, ensayos, entrevistas, cartas, manifiestos), este cuarto tomo profundiza en el campo de la creación-investigación. Tiene por objetivo empoderar a las/los artistas-investigadoras/es y a las/los investigadoras/es participativas/os en la generación de conocimiento desde la (auto)observación de las prácticas artísticas en nuestros territorios.[1]

Una Filosofía de la Praxis Artística (auto)observa los procesos de creación; las estructuras inmanentes y las concepciones múltiples de vinculación de dichas estructuras con el mundo (las preguntas por la relación entre el arte y la sociedad, la política, el género, el lenguaje, la naturaleza, lo sagrado, etc.); la organización institucional y los vínculos inter-institucionales; el protagonismo de las/los espectadores; las formas de producción y circulación; el problema de la conservación de documentos; los trabajos de la memoria y la historia, entre otras áreas. Se dirimen en los trabajos de la serie problemas teóricos y metodológicos, analíticos, críticos, históricos y epistemológicos, desde una teatrología integral. Y el pluralismo considera como productores de conocimiento artístico a todos los agentes

[1] Las coordenadas fundantes de esta perspectiva teatrológica pueden ampliarse en el trabajo introductorio al tomo I: https://www.ensad.edu.pe/wp-content/uploads/2021/05/Artistas_investigadorxs_2021.pdf, pp. 19-45.

del campo: dramaturgas/os, directoras/es, actores y actrices, gestoras/es, críticas/os, docentes, espectadoras/es, historiadoras/es, técnicas/os, etc.

Reafirmamos nuestra voluntad de construir nuevas articulaciones entre arte, formación superior, cultura, sociedad y generación de saberes. Queremos entroncar con una rica tradición de pensamiento teatral iberoamericano, no suficientemente reconocida, así como proponer nuevas teorías y concientizar a las/los alumnas/os y docentes de nuestras casas de estudios sobre su condición de artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os. Queremos, a través de esta serie, visibilizar y difundir esta tarea.

Los tomos I, II y III, publicados en 2020, 2021 y 2022, contabilizan unas mil quinientas páginas, e incorporan 62 escritos de artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Dinamarca, Ecuador, España, Francia, Italia, México, Paraguay, Perú y Uruguay. Los tres volúmenes están disponibles en la página oficial de la ENSAD: https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/

El presente volumen suma 37 escritos nuevos (con los tomos previos, 99 trabajos en total), e incorpora otros países: Estados Unidos, Nicaragua, Portugal y República Dominicana. Desde el campo común de la creación-investigación, de la Filosofía de la Praxis Artística y de los pensamientos territorializados en las prácticas, circulan por estas páginas planteamientos de problemas diversos: la gestión de salas y la autogestión; el teatro testimonio, lo comunitario, la ficción y lo real en la escena; el análisis de procesos performativos; las representaciones de género; la escenografía y la arquitectura; las/los espectadores; el teatro escolar; la dirección escénica; la salud mental y la esfera pública; la danza; la historia, la memoria y la crónica; el teatro de objetos, etc. Los maestros Juan Mayorga y Rafael Spregelburd brindan una aproximación a sus vastas experiencias a través de entrevistas. Pretendemos que estos libros desplieguen un mirador iberoamericano, una cartografía internacional, que favorezca al mismo tiempo los pensamientos territorializados y el diálogo de cartografías.

Como hemos expresado en los tomos anteriores, ofrecemos nuestra infinita gratitud a las/los artistas-investigadoras/es que contribuyen con sus trabajos en este libro. También nuestro agradecimiento a la fervorosa acogida que la serie ha tenido en las publicaciones especializadas. Muchas gracias a los equipos de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro"' y del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", y muy especialmente al Fondo Editorial ENSAD, a cuyo esfuerzo debemos esta serie y el catálogo de publicaciones.

Mg. Lucía Lora Cuentas
Directora de la ENSAD

Dr. Jorge Dubatti
Director del Instituto de Artes del Espectáculo, FFyL, UBA

# Asociación de Artistas Aficionados: hacia los 85 años de vibración conjunta desde la autogestión y su sostenibilidad

## Ximena Arroyo Seminario

Actriz, directora, docente y gestora cultural con amplia trayectoria. Realizó una pasantía de Gestión Cultural en el Centro Andaluz de Teatro (Sevilla, España), y un diplomado en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Sus últimos trabajos como actriz son *Un maldito secreto* de Aldo Miyashiro, *Cuídate de mí* y *La eternidad en sus ojos*, ambas de Eduardo Adrianzén; y en dirección, *Más pequeños que el Guggenheim* de Alejandro Ricaño, *La primera escena* de su propia autoría y *Sueño de una noche de verano*. Actualmente, es presidenta de la Red de Salas de Teatro y Espacios Alternativos del Perú, directora de la Asociación de Artistas Aficionados y coordinadora general del Nuevo Teatro Julieta.

## Yasmin Loayza Juárez

Artista cultora del trabajo interdisciplinar. Actriz y docente de Educación Artística, titulada en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (Ensad), y egresada de la maestría en Docencia Universitaria por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Desde el 2008, es parte del *staff* de docentes de la Asociación de Artistas Aficionados. Ganó el Premio del Público a Mejor Dirección en la Premiación Oficio Crítico 2011. Desde el 2014, trabaja en la Ensad como docente de teoría y práctica; asimismo, ha sido jurado e informante de trabajos de investigación y tesis, y actualmente está a cargo de la Dirección de Investigación. Ha sido especialista consultada para la creación de la Convocatoria a la Beca de Investigación Magaly Muguercia 2023-2025 del Programa Iberescena.

# Asociación de Artistas Aficionados: hacia los 85 años de vibración conjunta desde la autogestión y su sostenibilidad

Ximena Arroyo Seminario
Asociación de Artistas Aficionados/Perú

Yasmin Loayza Juárez
Asociación de Artistas Aficionados
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

En este escrito en formato de diálogo, plasmaremos un breve acercamiento a la propuesta de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA), indagando cuál ha sido el impulso y motor para la perseverancia en el desarrollo de sus procesos de autogestión y creando una ruta tentativa dirigida a revelar la construcción de su identidad, la que le ha permitido permanecer activa y vigente durante 85 años.

La Asociación de Artistas Aficionados es una organización privada sin fines de lucro, fundada el 13 de junio de 1938 en la ciudad de Lima. Si bien hablamos de la primera institución cultural del Perú, no pretendemos viajar al pasado sin dejar de tener como referencia el presente y viceversa. Deseamos ubicarnos en el contexto actual valorando la riqueza de la historia y el legado de esta institución, con la intención de revisar las motivaciones, aciertos, desaciertos, resiliencias, resistencias y aprendizajes que han convertido a la AAA en un espacio pionero y determinante en la promoción cultural, el fomento de la creación artística, el desarrollo de la autogestión y en la ruta que dejó hacia la profesionalización de las artes escénicas en nuestro país. Queríamos, en un principio, hablar de la gestión, pero es complejo hacerlo sin mencionar todo lo demás que esto implica.

Por último, la elección de un formato amigable como el diálogo para el desarrollo de este texto responde a la intención de recuperar el disfrute de la conversación. Vamos a "recrear", a transportar al lector a la escena en sí: un café, una cerveza, un vino, un sonido, un olor, un recuerdo, un llanto quizás, la respiración de las protagonistas, la escucha, la inflexión de la voz, el intercambio, las risas y todos los elementos que pueden

componer y que son parte de la escena en una conversación, convirtiéndola en un disparador de ideas estimulantes y creatividad.

Sin lugar a duda, este formato también responde a las dinámicas en las que se mueve la interacción en la AAA y, por supuesto, de alguna forma influye que ambas autoras pertenezcamos al mundo del teatro. Por ello, inevitablemente, este texto cargado de verdad contiene algo de ficción.

## DÍA 1

*Llegamos a nuestro primer encuentro en el cafetín de la AAA. Estamos emocionadas por empezar con este texto que, en verdad, no tenemos idea de qué formato tendrá, pero nos une la alegría de compartir parte de la historia de este espacio que es un referente importante de la historia del teatro en el Perú. El cafetín es un lugar hermoso, lleno de recuerdos. Sentadas, estamos rodeadas de afiches de espectáculos presentados hace más de 40, 50 o 60 años; el altillo, la madera, el ventanal gigante, característicos de las casas coloniales, por donde han pasado grandes personalidades del teatro peruano. En la mesa tenemos fotografías, textos, actas históricas y mucho material que revisar; quizá podamos sistematizarlo, aún no tenemos claro lo que ocurrirá. Impregnado de esta energía, el cafetín de la AAA es el espacio perfecto para nuestro primer encuentro y sirve de inspiración para lanzar la primera pregunta.*

**Yasmin**

Ximenita, debo confesarte que siempre me ha llamado la atención el término "aficionados", siendo que este espacio ha albergado y sigue albergando a grandes personalidades de la historia del arte y la cultura del país y también del extranjero, profesionales que han tenido reconocimiento dentro y fuera de Perú. Entonces, ¿por qué "aficionados"?

**Ximena**

Porque en el año 1938, cuando se funda la AAA, el desarrollo de alguna actividad artística no era considerado una profesión. Los asociados de la AAA eran profesionales destacados en otros rubros y, al mismo tiempo, "aficionados", un término que proviene del latín *affectio*; es decir, entendieron que era "por amor al arte" que emprendían esta aventura. El gran mérito de los fundadores de la AAA fue comprender el arte y su diversidad como el mejor aliado y elemento fundamental en la formación de la cultura humana, y promover desde esa convicción un espacio de encuentro, generoso y solidario, un espacio de creación en libertad y aprendizaje,

donde se hibridaron lenguajes artísticos en continua búsqueda, respondiendo desde sus inicios a propuestas contemporáneas e innovadoras. La particularidad de esta institución ha sido promover todas las artes: literatura, pintura, danza, teatro, cine, fotografía, música, canto, radio, etc. Es importante mencionar que la sostenibilidad de la AAA se inicia con las aportaciones de sus miembros: el gran trabajo y la meritoria tarea que estos realizaron fue entusiasmar y conminar a muchas más personas y empresas para que sean parte de esta gesta trascendental.

*Ximena se queda mirando el acta de fundación de la AAA, luego indaga entre los papeles, encuentra lo que estaba buscando y lee:*

**Ximena**

> Os pido un aplauso para los miembros de la Asociación de Artistas Aficionados que al designarse modestamente "aficionados" agrandaron su importancia en vez de amenguarla, porque el profesionalismo lleva siempre el sello de la obligación y del provecho, y solo lo que brota libremente del espíritu en forma espontánea y desinteresada es, en verdad, meritorio y laudable.

Extracto del texto "El sentido de la cultura",
conferencia que brindó Oscar "Racso" Miró Quesada
en el marco del primer aniversario de la AAA[1]

Según entiendo, se ha revisado en varias oportunidades cambiar el nombre de la institución, porque el término "aficionados" podría distorsionar la percepción del nivel de profesionalismo de lo que venimos realizando. Pero finalmente volvemos a la raíz desde lo que nos planteó Oscar "Racso" Miró Quesada: "aficionados" es afecto y ese es el espíritu que hace que esta institución siga vigente después de 85 años... Si la motivación principal hubiera respondido a un interés relacionado al ego o al dinero, estoy absolutamente segura de que la continuidad estaría cortada.

*Nos quedamos pensando en Racso y en quienes fueron parte de la historia de la AAA...*

**Yasmin**

El afecto... sin duda este afecto es transversal a cada acción que se viene realizando desde la AAA, y es desde allí que seguimos de pie, pese a los obstáculos que se siguen presentado para un espacio cultural sin ningún financiamiento externo. Es como si nos hubiesen dejado sus sueños

[1] *El Comercio,* 11 de junio de 1939.

esparcidos de tal forma que es inevitable que quienes seguimos aquí no podamos actuar desde otro lugar que el afecto...

**DÍA 2**

*El lugar de la cita esta vez es la galería de la AAA, donde podemos observar un piano, un hermoso armario republicano, una mesa tallada, una mesa estilo Luis XV, una acuarela de Adolfo Winternitz, una xilografía de danza contemporánea y afiches de montajes de la AAA. El equipo administrativo actual ha dispuesto el espacio con material gráfico y documental para que nos brinde compañía en este viaje por la historia de la AAA. Cada elemento toma una presencia viva en este momento, dialoga con nosotras y también nos llena de preguntas que no sabemos si podremos responder pero que nos inspiran a seguir este recorrido.*

*Revisamos los documentos, tomamos notas, reparamos en los bocetos de los diseños de escenografía y nos topamos con diseños de vestuario de varias obras, elaborados a mano por la misma Mocha Graña...*

**Yasmin**

Es inevitable pensar en quienes transitaron por estos espacios, todas las largas conversaciones que debieron tener y los acuerdos y desacuerdos que deben haberse generado pensando en mantener este espacio vivo, activo, en medio de contextos difíciles, pues el país y particularmente el Centro de Lima, donde nos encontramos, han pasado por muchos cambios sociales, políticos y económicos en estos 85 años... Imagino las interminables conversaciones sobre arte, cultura y la realidad del país... Y me pregunto, ¿qué fue lo que pasó al inicio de todo?, ¿cómo nace la AAA?

**Ximena**

En realidad, es difícil conocer a cabalidad cómo nace. Lo que nos cuentan los documentos encontrados es que surgió gracias a la iniciativa de tres amigos que viajaron a Europa en 1934 y disfrutaron de espectáculos artísticos de primer nivel. Ellos fueron Alejandro Miró Quesada Garland, Manuel Solari Swayne y Percy Gibson. Llegaron a Lima embelesados por la experiencia artístico-cultural que habían disfrutado y decidieron poner todos sus esfuerzos por y para promover un espacio que brinde a la ciudad de Lima una merecida y renombrada actividad cultural. Consideraban que el acceso a la cultura es un derecho y apuntaron a ello, recurriendo y entusiasmando a familiares, amistades, conocidos y no conocidos, contagiándoles ese espíritu altruista y generoso.

Es así como la Asociación de Artistas Aficionados se funda el 13 de junio de 1938, por los tres amigos que, de esta manera, veían cumplido un sueño. De acuerdo con la primera acta firmada por sus fundadores, se crea en casa de la familia Graña, av. Javier Mariátegui 414, Jesús María. El 29 de junio, a pocos días de fundada la AAA, se realiza el primer montaje de esta institución, *De los invencibles hechos de Don Quijote de La Mancha*, entremés de Juan de Ávila dirigido por Corina Garland, estrenado en el Teatro Municipal de Lima y en el que actuaron tres hermanos Roca Rey: Bernardo, Ricardo y Juan, además de la prestigiosa compositora y cantante Chabuca Granda.

El primer espacio de la AAA fue Espaderos 510, actual cuadra 2 del Jirón de la Unión. Crean su primera academia de arte dramático y forman un elenco de ballet, lo que hizo que surgiera la necesidad de tener un local más grande. Es así como llegan a una casa colonial administrada por la Beneficencia de Lima y que había sido propiedad de Antonio Calonge, ubicada en la calle Concha, actual jirón Ica 323.

Después de muchos esfuerzos por reunir los fondos necesarios para el nuevo local, a través de la contribución voluntaria de miembros de la AAA y de diversas actividades a beneficio, por fin la nueva sede fue inaugurada el 25 de julio de 1943.

Te confieso, Yas, que siempre me es difícil nombrar a algunas de las valiosas personas que fueron determinantes por mantenerse firmes en la convicción de que era posible ese sueño, esa utopía. Siento que quizás me olvido de alguien, porque en los documentos que han quedado no se nombran a algunas personas; sin embargo, cientos de personas han pasado por la AAA, y si bien en muchos casos no hay registro escrito, queda el registro oral, valioso elemento de la memoria de nuestra institución: desde allí, en conversaciones o entrevistas a personajes importantes de la AAA, han surgido muchos nombres.

Quienes en 1938 formaron parte de la fundación de la primera institución cultural privada del Perú, la Asociación de Artistas Aficionados, ya no están con nosotros y solo hemos ido heredando, creemos, su legado. Acompañaron a los tres fundadores antes mencionados: Corina Garland, Mocha Graña, Chabuca Granda, Bernardo Roca Rey, Ricardo Roca Rey, Juan Roca Rey, Viruca Miró Quesada, los hermanos Flores Estrada, Pablo Fernández, Francisco Graña, Pablo de Madalengoitia, Marcelo Damonte, Sylvia Vegas García, etc., etc.

En la década del cuarenta, el grupo de la AAA teatralizaba en Radio Internacional, en el programa Panorama del Teatro Nacional, las *Tradiciones peruanas*. En 1948, el Instituto de Cultura Hispánica de Madrid cursa una invitación formal a la AAA, gracias a su presidente Alejandro Miró Quesada Garland. Es así como viaja una representación compuesta por 34 personas, formada por seis grupos: teatro, ballet peruano, pintura, exposiciones de arte popular, radioteatro y conferencias. Esta delegación recorrió Santander, Bilbao, Zaragoza, Barcelona, Valencia, Madrid, Sevilla y Cádiz.

*Entre los textos que revisamos, nos llama la atención un afiche de cine.*

**Yasmin**

Estrenaron una película dirigida, producida y actuada por miembros de la AAA...

**Ximena**

Claro, cuando el cine era incipiente en Perú, en 1946 estrenan el largometraje *La lunareja*, inspirado en *Una moza de rompe y raja* de Ricardo Palma. Según información aparecida al conmemorarse los 50 años de la AAA, *La lunareja* fue exhibida en la Cinémathèque française, ubicada en París, así como en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, con favorable comentario en la revista especializada de esa capital, *Le Cinéma*.

*Yasmin lee un texto que encontramos en uno de los folletos.*

**Yasmin**

> Se estrenó en Lima La lunareja, todo Lima fue a verla y naturalmente, yo también. Me hizo magnífica impresión. Creo, como lo cree la mayoría, que es un promisor comienzo de nuestro cine, por eso aplaudimos todos y en nuestro fuero interno, nos sentimos orgullosos todos... Lo que a mí personalmente me pareció lo mejor, teniendo en cuenta la dificultad del asunto, fue la actuación, el "acting" de los intérpretes. Te felicito por tu sobriedad y por tu dominio del écran.

Carta del poeta, dramaturgo y periodista Percy Gibson,
enviada a Ricardo Roca Rey a París[2]

[2] 10 de julio de 1946.

**Ximena**

Desde el inicio se priorizó la dramaturgia peruana. Siempre nos mantuvimos a la vanguardia con propuestas interdisciplinarias e innovadoras.

En los años cincuenta, Ricardo Roca Rey asume la dirección de la actividad teatral de la AAA, siendo su primera puesta en escena como director *Maquillaje* de Jorge Eduardo Eielson. Bajo la dirección de Ricardo Roca Rey las puestas en escena llegaron a su máximo auge, presentándose en escenarios nacionales e internacionales y con una repercusión comentada también fuera del país. Por nombrar algunos hitos de esta gestión: desde 1953 hasta 1955 hizo un ciclo llamado Orígenes del Teatro con las piezas *Los Persas*, *El cíclope*, *Antígona* y *Los Caballeros*; en 1958, dirige el montaje *Collacocha* que alcanzó el primer lugar en el Festival de Teatro Panamericano de México y estuvo en México, Colombia y Montevideo, como señaló el diario El Espectador de Bogotá, el 30 de setiembre de 1959: "Collacocha ha rebasado las fronteras de su patria para llevar la emoción teatral a otras latitudes y conquistar éxitos y admiraciones"; también realizó los Autos Sacramentales *El gran teatro del mundo*, *La cena del rey Baltasar* y *El hijo pródigo*; además, *La muerte de Atahualpa*, que se presentó en las Ruinas de Puruchuco en los años cincuenta, *El diario de Ana Frank*, *Ayax Telamonio*, entre otros. En los sesenta, *Romeo y Julieta* y *Las brujas de Salem*. En los setenta, *Don Juan Tenorio* y *Nuestro pueblo*.

Un importante proyecto desarrollado por la AAA fue el Instituto Libre de Cultura Artística (ILCA), que tuvo como finalidad la difusión y promoción de las Bellas Artes. Surge ante la necesidad de facilitar a jóvenes con talento la posibilidad de una formación artística. Su meta era dar acceso a la cultura a aquellas personas que por su situación económica no podían pagar los gastos inherentes de una educación de esta índole, para ello se consiguió la generosa colaboración de empresas comerciales que financiaron un buen número de becas. Las secciones de enseñanza eran: Humanidades, Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro, todas a cargo de destacados especialistas de la capital.

**Yasmin**

Además de teatro, la AAA tuvo elencos de ballet y coro que han marcado un hito en el desarrollo de estas disciplinas en nuestro país.

**Ximena**

Claro, Yas, quién que haya pasado por la AAA no recuerda esta inscripción

que tiene en sus paredes: "Aquí perdura el espíritu de Corina Garland", en honor a esta dama que brindó su apoyo y tiempo a impulsar el desarrollo del elenco de ballet de la AAA. Este elenco realizó cientos de presentaciones, contando muchas veces con bailarinas reconocidas como Alicia Alonso y el maestro Dimitri Rostoff, que indudablemente fue determinante para forjar el gran trabajo realizado años después en la Academia de la Danza de la AAA. Por último, el gran coro de la AAA, que llegó a tener un gran reconocimiento internacional, ligado a la trayectoria profesional de su impulsora y directora por muchos años Jean Tarnawiecki, quien promovió esta disciplina en nuestra institución.

*Leemos.*

**Yasmin y Ximena**

"La AAA. Esa hermosa casona de la vieja Lima llena de almas selectas y de luz. Tanto así, que cuando yo era niño creía que todas las artes posibles empezaban y terminaban ahí, en la AAA", Antonio Cisneros[3].

Por último, es importante mencionar al actor Ricardo Blume, quien gestionó y le dio continuidad a una propuesta formativa que tuvo el nombre Estudio de Teatro AAA.

**DÍA 3**

*Caminamos por el patio principal y nos detenemos a leer el poema de Viruca Miró Quesada inscrito en piedra en la pared del patio… "Inútil la montaña la noche y su congoja. Inútil si el mensaje es vencer a la rosa".*

*Recorremos el pasillo mientras escuchamos las voces de las y los estudiantes ensayando. Esta vez, el encuentro es en la sala de ballet. Como siempre desde que iniciamos este trabajo de investigación, estamos acompañadas por los documentos y las fotografías de estos 85 años de la AAA; esta vez, están extendidos en el piso. Entramos, nos sacamos los zapatos, los dejamos en la zapatera azul como suelen hacer quienes entran aquí, y nos sentamos a leer, pero no podemos dejar de admirar qué hermosa ha quedado la sala de danza, la primera aula de ballet del Perú.*

**Yasmin**

En el folleto por el 75 aniversario de la AAA, el lema fue "Creatividad en

[3] Texto que escribe para el aniversario 70 de la AAA, 2008.

la diversidad". Es algo que ha seguido desarrollándose en estos años, de hecho, he sido testigo de cómo en tu gestión se ha seguido apostando por la interdisciplinariedad y la confluencia de distintas manifestaciones artísticas que han seguido teniendo presencia en la AAA. ¿Qué ha pasado en la AAA en estos últimos 20 años, en los que, además, vienes liderando esta institución?

*Ximena sonríe mientras observa los cuadros con las fotos de Dimitri Rostoff y Corina Garland que decoran la pared de la sala.*

**Ximena**

Si bien nuestras actividades estaban dedicadas especialmente a las artes escénicas, de hecho se han presentado cientos de creaciones escénicas en estos 85 años. Desde mi gestión tuvimos muy claro que este espacio de encuentro debía darle continuidad al desarrollo de diferentes lenguajes y disciplinas. Es así que durante estos años nos hemos unido a diferentes instituciones como el Grupo Chaski, así el cine fue parte de nuestra programación alrededor de tres años, con una frecuencia de proyecciones de una vez por semana; el Conservatorio Nacional de Música, ahora universidad, para brindar veladas culturales en las que se presentaba música clásica y folklórica protagonizada por grandes maestros como Amanda Portales, Manuelcha Prado, Margot Palomino, entre otros; la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes; y grupos de danza contemporánea y de danzas folklóricas. Además, se gestionaron exposiciones de fotografía, pintura y mucho más; se han realizado presentaciones de libros, poemarios, conversatorios, conferencias y también conciertos de rock con grupos como La Sarita, Dolores Delirio, etc.

Han pasado los años y la AAA sigue gestionando y gestando con el firme propósito de ser fiel al legado de los grandes maestros que la fundaron, pero a la vez en la búsqueda constante de presentar propuestas innovadoras que se hibridan con nuevos lenguajes y se transforman desde la sinergia con las y los artistas escénicos que han ido llegando en los últimos años a ser parte de esta casa.

Hemos desarrollado, claramente, tres líneas de acción:

1. La línea formativa: talleres, clases abiertas, clases maestras, seminarios, intercambios con otras escuelas nacionales e internacionales.
2. Alquileres: hemos recibido a cientos de grupos para desarrollar sus

procesos formativos y de creación en nuestros espacios, o para confrontar sus trabajos con el público.

3. Producciones y coproducciones propias: hemos desarrollado decenas de proyectos, no solo escénicos, sino también formativos y de fomento de ciudadanía.

Cabe mencionar que el modelo de gestión fue mutando al convertirse nuestro Centro Histórico en un espacio diferente, debido a la migración y al crecimiento de las zonas periféricas de la ciudad. Las aportaciones de los asociados fueron desapareciendo por distintas razones. Ideamos otra manera de funcionamiento: todas las actividades que fuimos diseñando y desarrollando generarían los recursos para seguir funcionando e implementando el equipamiento y mejoras que el espacio requiriese, tomando en cuenta que es una casa colonial, declarada patrimonio por el Ministerio de Cultura, que cuenta con dos aulas para ensayo, una sala de ballet, una sala de teatro para 214 espectadores, una sala de reuniones, una cafetería, una oficina, cuatro baños, un patio principal, un traspatio, dos almacenes y dos camerinos, siendo uno de estos de danza.

**Yasmin**

Y no ha sido poco lo que había que refaccionar e implementar, esta tarea no ha sido nada fácil. Desde que entré a la AAA he sido testigo de todos los cambios y mejoras que se han hecho en esta hermosa casona, por nombrar algunos podría decir: la renovación constante de consolas y luminarias para la sala de teatro, la renovación íntegra de las butacas, el cambio del piso del escenario, el cambio del piso de las salas de ensayo y, en el posconfinamiento, de la sala de ballet y, no hace mucho, la renovación íntegra de los servicios higiénicos. Además de todo lo que se está arreglando a nivel de tuberías de agua y desagüe; cableado eléctrico; fachada, restauración y apuntalamiento de paredes, pues después de todo estamos hablando de una casona colonial.

**Ximena**

Sí, definitivamente la gestión de todas estas remodelaciones y restauraciones no habría sido posible sin los acuerdos, convenios, tratos con instituciones y empresas que han apostado todo este tiempo por la AAA y, sobre todo, por las personas que hacen parte desde sus instancias, ya sea como equipo administrativo, como docentes, directoras y directores, actrices o actores, productores, equipo técnico, audiovisual y de manejo de redes, quienes vienen creyendo en la AAA e inyectando su profesionalismo y

creatividad. Por mencionar algunos: Sonia Seminario, la actual presidenta de la AAA; Guillermo Rivas, Álvaro Roca Rey, Claudio Sarmiento, Sara Joffré, Percy Velarde; Tárbol Teatro de Títeres y Proyecto Mariposa, en las personas de María Laura Vélez y Martín Molina; Ópalo La Tierra del Sueño, en las personas de Jorge Villanueva y Marcello Rivera; Raquel Fernández, Fabián Rivera, Tutti Tudela, Lucía Obando, Ximena de la Puente, Omar Rosales, Eduardo Adrianzén; Manuel Calderón, profesor, director y actor de nuestra institución; Marco Vega Bazán, Patricia Alvarado, Kathleen O´Brien; Aldo Miyashiro, que fue docente y es actual promotor del espacio; y Luis Godoy, actual jefe técnico.

El equipo administrativo de la AAA está conformado por Omar Del Águila, también docente y director de varios montajes institucionales; Carlos Pallette, que también es docente; y Luis Hidalgo, alias Johnny, quien actualmente es el director administrativo. Y bueno, cómo no mencionarte a ti, querida Yas, que diriges y eres docente de la AAA, y además aportas con tu creatividad y cariño que han sido determinantes en muchos proyectos que se han gestado desde nuestra querida institución.

Evidentemente, no terminaría nunca si menciono a todas las personas que alguna vez han sido parte. Si hablamos de 85 años, son miles las personas que, de alguna manera, han creído, colaborado y creado desde nuestro espacio. Es imposible mencionarlas a todas, pero tienen nuestro agradecimiento eterno, porque una institución cultural siempre es una construcción de muchos, quienes aportan, renuevan, innovan y dan vigencia a una entidad que está en constante movimiento y búsqueda por conectar con los ciudadanos y las ciudadanas de nuestro país desde la fibra más humana e inherente al ser humano: su capacidad de soñar, reír, jugar y crear.

**Yasmin**

Ximenita, ¿hay algún formato, tendencia, lenguaje o sistematización que caracterice a la AAA a nivel creativo o formativo?

**Ximena**

Uy, qué difícil… Como te he comentado, la necesidad imperiosa de generar sinergias para la sostenibilidad del espacio, es decir, complementar la creatividad con la posibilidad de generar recursos ha sido y es una constante en el desarrollo de nuestras actividades; entonces, siempre ha sido un reto buscar el equilibrio entre aspirar a la excelencia respecto a los

cursos que ofrecemos y proyectos que diseñamos, y que estos generen los recursos necesarios para el mantenimiento del espacio mes a mes.

**Yasmin**

Es verdad… Un reto que nos da la posibilidad del juego y la creación que no he encontrado en otros espacios. Por ejemplo, cuando surgió la idea de unir las muestras de dos talleres completamente distintos a todo nivel, para crear juntos una nueva muestra a la que llamamos *Antígona como pretexto*, basada en *Pre-texto* de Sara Joffré, dirigida por Omar Del Águila, y en la versión libre de *Antígona* que escribí y dirigí. Esta experiencia fue atrevida, sin una pauta previa, y creo que esa es la premisa en la AAA, esta libertad que nos permite seguir adelante con proyectos como este que generan un nuevo espacio de aprendizaje para nuestras y nuestros estudiantes, para nosotros como docentes y directores, y para la casa, como posibilidad de presentar una nueva propuesta.

**Ximena**

Sí, en este último tiempo han sido decenas de propuestas propias y en coproducción, las cuales no tienen un formato restringido por un estilo en particular, sino que ocurren desde la libertad creativa de cada artista, desde su disciplina, el profesionalismo y el compromiso, nutriéndose en esta diversidad y en el encuentro con el otro en el espacio escénico.

Es así como se han impulsado proyectos innovadores como el Festival de Teatro para Niños y Niñas "Sol de Invierno", que consistía en tener una variada programación de teatro infantil con propuestas de grupos y organizaciones de Lima, del interior del país e internacionales.

En esa línea, podemos mencionar la coproducción con el Centro Cultural de España, con la que trajimos a la directora Marianne De Pury (Suiza) para poner en escena *Morir* de Sergi Belbel. También se generó un proyecto en forma conjunta con otras dos organizaciones culturales: el Club de Teatro de Lima y Espacio Libre, poniendo en escena *Bagua, ni grande, ni chica, simplemente insondable* de Sara Joffré, una vez más con el objetivo de vivenciar las distintas experiencias que traía al espacio escénico cada organización cultural, además del grato y enriquecedor intercambio entre las y los estudiantes que cada casa traía.

Por el 80 aniversario, se creó *Momentos*, que consistía en un recorrido por los distintos espacios de la casona, presentando fragmentos de las obras que habían sido representativas en la historia de la AAA, bajo

una mirada contemporánea e innovadora de textos clásicos. Cada "momento" fue dirigido por un docente de la institución, siendo nuestras y nuestros alumnos y exalumnos parte de los elencos, lo que generaba un atractivo recorrido, no solo por los hermosos espacios de la casona, sino por la variedad de temáticas, estilos, lenguajes e interacciones que cada directora y director plasmó desde su propuesta, cautivando a las y los espectadores y a la crítica.

**Yasmin**

Sí, claro, fue una experiencia hermosa, con la casa tomada y con nuestras y nuestros estudiantes corriendo de un espacio a otro en los ensayos, siendo parte de esta experiencia en el escenario, y el público paseando por la casa mientras se encontraba con algo completamente distinto en cada espacio de la AAA. Fueron siete "momentos": *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, adaptada y dirigida por Manuel Calderón; *Panorama desde el puente* del mismo autor, adaptada y dirigida por Omar Del Águila; *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, adaptada y dirigida por Óscar Carrillo; *La muerte de Atahualpa* de Bernardo Roca Rey, adaptada y dirigida por Cecilia Cruz; *Collacocha*, de Enrique Solari Swayne, y *El diario de Ana Frank*, adaptadas y dirigidas por ti...

**Ximena**

Y *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, adaptada y dirigida por ti *(sonríen)*. Además, la Asociación de Artistas Aficionados, siendo una entidad que fomenta espacios de diálogo relacionados con promover ciudadanía, ha sido sede de muchas actividades que han impulsado esto, como: Somos Cultura, el Congreso Nacional de Cultura Viva Comunitaria, la Muestra Regional de Teatro. La AAA ha sido promotora y gestora de espacios de diálogo con diversas organizaciones de la sociedad civil cultural, con el objetivo de conseguir políticas públicas en beneficio de la comunidad.

Por último, muchas de las producciones propias de la AAA fueron diseñadas para la itinerancia, presentándose en festivales regionales, nacionales y en convenio con municipalidades, colegios y otras instituciones. Hemos estado en calles, plazas, patios de colegios y diversos espacios no convencionales, además de otras salas de teatro como el Centro Cultural de España, el Centro Cultural de Ate, el Festival de Artes Escénicas de Lima (FAEL), entre otros. Precisamente, *El soplador de estrellas*, estrenada en el 2011, se ha presentado de forma itinerante en Lima y provincias desde entonces, y recientemente tuvo una temporada en el Nuevo Teatro Julieta, como parte del repertorio de la AAA.

La AAA ha resistido y se ha mantenido firme estos 85 años, frente a diversos cambios sociales y políticos que se han dado en nuestro país, como la dictadura militar de Velasco, el conflicto armado interno, las fuertes crisis sociales y económicas en las que nos dejaron varios gobiernos.

Durante el confinamiento por la pandemia, la AAA incursionó en la virtualidad con varias experiencias escénicas, como la propuesta híbrida del texto de Samuel Beckett *Final de partida*.

*Hacemos una pausa para buscar un texto que muy generosamente nos fue entregado precisamente sobre Final de partida.*

**Ximena y Yasmin**

El equipo de la Asociación de Artistas Aficionados (AAA) ha conseguido, durante este encierro que continúa, que comencemos a sentirnos en el teatro sin estar en el teatro. Sin miedo, este grupo de artistas ha decidido apropiarse de los recursos técnicos disponibles para construir una dramaturgia diferente y producir una estética innovadora. Ellos han demostrado, con coraje, lo que puede hacerse bajo condiciones mínimas y en el medio de un gran desaliento. El gran equipo de la AAA vuelve a sorprendernos por la humildad que los caracteriza y por esa pasión que los hace vibrar, nuevamente, en el medio del absurdo.

No es una obra fácil. No es un texto ligeramente asimilable. No es una serie de Netflix ni tampoco un comercial meloso como ese de Alicorp que hoy se pasa por todos los canales de televisión. El guion de Beckett (siempre sin acciones que podamos llamar verdaderamente "acciones") es astuto en tejer viejas relaciones de poder con tercas estrategias de resistencia que desgraciadamente no conducen a ningún lado. Esta obra muestra que la vida (en la que nunca nada está fijo) siempre trae consigo una traba, un límite, algo que impide, o que hace muy difícil, una reinvención o un cambio radical. Con desgarro, muestra los límites de la agencia humana en el medio de un panorama claustrofóbico y sin sentido.

Más allá de ello, sin embargo, el equipo de la AAA ha logrado articular una asombrosa producción hecha sobre la base de recursos provenientes del cine, del video clip y del arte digital, entre otros, pero siempre bajo el control de un grupo de actores que saben que están haciendo teatro y no otra cosa. ¿Cómo hacer teatro utilizando la técnica del montaje si el montaje fílmico no es propiamente un recurso del lenguaje dramático? La respuesta no puede ser otra que hibridizando el montaje. En esta propuesta, en efecto, dicha técnica rompe sus convenciones clásicas para cambiar de función en la búsqueda de nuevas experiencias teatrales. La permanente experimentación con el montaje tiene como finalidad teatralizar la experiencia escénica no solo estableciendo conexiones entre los propios actores sino, sobre todo, frente al espectador aislado en su propia casa. La construcción de paralelas permite experimentar el juego técnico de otra manera y sentir nuevamente el ethos teatro bajo otro paradigma.

> En los últimos meses, he participado de algunos conversatorios donde se ha discutido si este tipo de "teatro virtual" es "teatro". La discusión ha sido importante pero finalmente vana. Desde hace un tiempo, muchos filósofos han demostrado que las esencias siempre están reinventándose, que toda esencia cambia y, por eso mismo, podemos dudar si las esencias existen o si toda esencia es verdaderamente "esencial". Hoy, bajo este contexto de dura cuarentena, el teatro intenta reinventarse y solo el futuro dirá cuánto él mismo podrá apropiarse de estos aprendizajes y cuántas nuevas líneas de experimentación teatral podrán abrirse.
> Alain Badiou ha sostenido que el teatro es un género que exige coraje: coraje del actor para salir del instante y volverlo eterno. Coraje del espectador para repensarse más allá de toda autocomplacencia. Y coraje de una comunidad para buscar otra estética —otra representación— sobre sí misma. Hoy sabemos bien que estos tiempos exigen coraje en muchos otros sentidos. Si algún académico decidiera escribir la historia del teatro peruano del siglo XXI, tendría que dedicar unas páginas a lo ocurrido en la escena durante los meses de la pandemia. Lo hecho (con Beckett) por la Asociación de Artistas Aficionados es sin duda lo más notable.
> La obra podrá verse en dos funciones más, entrando al Facebook de la AAA, los sábados 18 y 25 de julio a las 9:00 pm.
> Generosidad de ellos y de los espectadores: sombrero por transferencia bancaria.
>
> Víctor Vich
> Beckett en casa: proeza en la dramaturgia[4]

*Retomamos la conversación mirándonos con una sonrisa y reparando en que casi nos habíamos olvidado de esos momentos tan duros que tuvimos que vivir.*

**Yasmin**

Claro, nunca paramos, la pandemia y el confinamiento no nos detuvo…

**Ximena**

Así es, más bien se convirtió en un reto y en la necesidad de mantenernos vigentes cuando parecía que todo desaparecía… Se replantearon los talleres, nuestra producción artística se disparó con propuestas que realmente no imaginamos antes. También organizamos el Festival de Teatro Breve, que consistía en cinco fragmentos de dramaturgia peruana contemporánea; inició su proceso en la virtualidad y se presentó en la presencialidad en el patio de la AAA, cuando recién salíamos del confinamiento y solo podía haber presentaciones al aire libre.

*En el transcurso, Yasmin ha ido rememorando, evocando y moviendo los documentos de la AAA…*

[4] Publicado el 15 de julio del 2020 en LaMula.pe.

**Yasmin**

¿Sabes?, solo entrar a esta casa es una experiencia mística; la estructura, las piedras, la quincha, la madera, cada sala de esta hermosa casona nos invita a una atmósfera de espacio de arte... Quizá lo que se me viene a la cabeza en este momento sea: Libertad, Resistencia, Hogar... He transitado por distintos espacios, cada uno con su propia mística y línea de trabajo, pero llegar a la AAA me ha permitido explorar en la pedagogía y en la creación desde la posibilidad de explorar con libertad en nuevas poéticas y jugar, a partir del 2006 con "autorretratos" dentro del taller Teatro Corporal, que combinaba lo que ahora se conoce como poéticas autorreferenciales, irrupción de lo real, performance, etc. Pues justamente esta libertad que se experimenta en la AAA nos permitía un trabajo de experimentación interdisciplinaria.

*Sonreímos, nos ponemos los zapatos y salimos, ha sido un día largo pero fructífero.*

**DÍA 4**

*Esta vez nos encontramos en la Sala de Teatro "Ricardo Roca Rey" de la AAA. Nos sentamos en las butacas, han encendido las luces del escenario y desde nuestra ubicación se ve hermoso e imponente...*

**Ximena**

La AAA en el 2012, por sus 75 años, ha recibido el reconocimiento del Ministerio de Cultura como Personalidad Meritoria de la Cultura. También ha recibido dos reconocimientos de la Municipalidad de Lima, el último en diciembre del 2022... ¿Tienen estos reconocimientos algún valor actualmente? Si partimos del afecto al arte, del cual se habla desde su fundación, ¿solo este afecto al arte puede seguir siendo el móvil para gestionar una institución cultural en un mundo globalizado?, ¿estamos atrapados en la idea de ser parte del llamado mercado cultural?

**Yasmin**

Claro, ¿qué pasará con la AAA?, ¿hacia dónde va?, ¿qué es lo que le toca ahora en un mundo donde los medios y las redes marcan la pauta a seguir, donde, además, la inteligencia artificial ha entrado con fuerza al arte y existe un auge por el uso de espacios no convencionales como parte de las propuestas escénicas contemporáneas?

¿Hay lugar en el arte para el afecto? Mientras el arte contemporáneo sigue cambiando con sus propias exigencias y necesidades, ¿nosotros, siendo

sujetos absortos en nuestra propia autoexplotación, desde dónde creamos?, ¿respondemos a patrones generados en la contemporaneidad, pero no es eso mismo lo que nos convierte en sujetos?, ¿cómo la AAA entra a esta vorágine de requerimientos?, ¿realmente debe hacerlo? Estar a la vanguardia implica reconocer también quiénes somos y desde allí es que ocurren tanto la creación y la gestión. Entonces, ¿cuál es el latido de la AAA en estos tiempos? Quizás el afecto del que hablamos se encuentre precisamente en reafirmar y redescubrir que existimos a partir del encuentro con el otro, que nos escucha, que nos confronta, que nos configura y reconfigura.

*Subimos al escenario con muchas preguntas pendientes aún…*

**Ximena**

¿Podemos seguir sosteniendo un espacio solo desde la diversidad de sus actividades? Vivimos tiempos distintos, con avances y recursos que nos permiten crear y diseñar en diferentes realidades, pero cada vez estos están más ligados íntimamente a los medios de comunicación. ¿Cómo mantener la vigencia de un espacio cultural privado en la actualidad? ¿Qué es lo que debe primar, la calidad de la creación artística formativa o la capacidad de gestionar los recursos para visibilizar lo que se hace? ¿Visibilizar lo que se hace nos convierte en un referente en el desarrollo cultural de nuestra ciudad? ¿Las utopías pueden sobrevivir en este tiempo o están destinadas a desaparecer? Todas estas preguntas están relacionadas a la sostenibilidad de un espacio que desea seguir abriendo sus puertas todos los días, especialmente si tomamos en cuenta que el espacio no es propio y que necesitará recursos para dar mantenimiento y renovar los equipos constantemente.

Nosotras y nosotros nos mantenemos en pie, resistentes, resilientes y firmes en el amor y el afecto al arte, trabajamos para que el legado recibido continúe su curso en las personas que vengan y podamos tener una Asociación de Artistas Aficionados eterna…

*Se apagan las luces, bajamos del escenario, miramos las butacas hoy vacías, sabiendo que mañana la función debe continuar. Cerramos la puerta, observamos la casa. Estamos agradecidas.*

# Dramaturgias de la familia entre el documento y la ficción. Mecanismos de teatro testimonio en la creación colectiva *Transgeneracional*

## Ernesto Barraza Eléspuru

Lima, 1979. Dramaturgo, director e investigador escénico. Doctor en Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB). Decano y director de la Carrera de Artes Escénicas de la Universidad Científica del Sur. Miembro del Comité Editorial de la Revista Desde el Sur. Miembro Fundador de la Red Internacional de Investigadores de Teatro Latinoamericanos y europeos (RIITLE), adscrita a la UAB. Líder del Grupo de Investigación Voces Escénicas del Sur, adscrito a la Universidad Científica del Sur. Entre sus trabajos más recientes destacan *Transgeneracional* (2022) autoficción producida por la compañía Break Teatro de la que es cofundador desde 2010; y *2021 Violeta y los reptilianos* (2021) y *Ausente* (2020) estrenadas en formato digital. En 2021 publicó *Trilogía de la pandemia*, una compilación de textos dramáticos escritos durante la pandemia, editado por el Fondo Editorial de la Universidad Científica del Sur.

# Dramaturgias de la familia entre el documento y la ficción. Mecanismos de teatro testimonio en la creación colectiva *Transgeneracional*

Ernesto Barraza Eléspuru
Universidad Científica del Sur/Perú

En agosto del año 2020, cuando en Lima todavía se vivía en estado de emergencia y la pandemia de la covid-19 parecía no querer irse nunca, mi abuela materna murió. Unos meses después, en diciembre, su casa se vendió y los miembros de la familia que quedábamos en la ciudad —formo parte de un extenso grupo familiar cuyos integrantes han ido emigrando paulatinamente a diferentes partes del mundo— tuvimos que darnos a la tarea de desocuparla.

Por aquellos meses me encontraba ensayando un proyecto junto a mi colega y amigo Diego Otero Oyague, quien pasaba por una situación similar. la casa de su familia materna también se había vendido, después de algunos años de la muerte de su abuela, y Diego estaba entregado a la misma tarea que yo: almacenar, desechar y reciclar objetos que se habían acumulado por más de cincuenta años. Ambos nos vimos repentinamente enfrentados a un sin fin de cosas cargadas de historia y de las que nos costaba mucho deshacernos. Las largas conversaciones sobre el valor emocional que le dábamos a los objetos, darnos cuenta de que estábamos pasando de ser tercera a segunda generación en la genealogía de los vivos de nuestras respectivas familias, la idea de que el espacio que había servido de núcleo para mantener cierta unión entre nuestros parientes... fueron algunos de los temas que discutimos entre cafés y ensayos hasta que surgió la idea de crear juntos una obra de teatro. Casi dos años después estrenamos *Transgeneracional* (2022), obra testimonial que ambos escribimos e interpretamos, bajo la dirección y el trabajo colectivo con Vanessa Vizcarra en el Auditorio del Británico Cultural, en Lima.

El carácter testimonial con el que comienzo a redactar este artículo obedece al objetivo del mismo: desentrañar algunos mecanismos escénicos puestos en práctica en el montaje de *Transgeneracional*, con el propósito de situar la obra en el contexto de las creaciones escénicas testimoniales contemporáneas, surgidas en Latinoamérica en el presente siglo, haciendo

hincapié en el teatro testimonial peruano, sobre todo limeño, y dentro de este, aquel que tiene como eje central de su narrativa a la familia. Analizaré elementos de la dramaturgia y la puesta en escena para determinar cuáles serían los componentes que enmarcan esta obra en la categoría de teatro testimonial y cómo es que estos se ejecutan. Así mismo, incidiré en el análisis de cómo los recursos propios del teatro testimonial son utilizados para abordar temas como la identidad, la memoria y la familia. Al ser uno de los creadores de *Transgeneracional*, contrastaré mi experiencia propia con la de otros investigadores y creadores que han abordado proyectos escénicos similares.

Antes de pasar al análisis de la obra, considero importante reflexionar sobre ciertos aspectos en torno al teatro documental y/o testimonial. Lo primero es determinar qué entendemos por teatro testimonial en nuestro medio —me refiero al entorno escénico peruano y limeño en particular—. Como bien indica Gabriela Javier (2019, p. 20), hoy en día las creaciones en base al testimonio reciben varias denominaciones, entre las que destacan: biodrama, nuevo teatro documental o teatro testimonial. ¿Pero de qué estamos hablando realmente cuando nos referimos a este tipo de teatro donde los actores se presentan a sí mismos, cuentan historias personales en un espacio que se define como real, estableciendo una comunicación directa con el público con quien comparten todo tipo de evidencias —documentos, objetos, registros fotográficos o de video, etc.— que certifican la veracidad de lo que narran?

Como sabemos, el origen del teatro documental proviene de las propuestas de Edwin Piscator, cuya práctica se movilizó en torno a los ejes políticos y sociales que fueron el elemento central de su teatro en el siglo pasado. Posteriormente, durante la década del sesenta, Peter Weiss haría su aporte fundamentando las propuestas de su teatro documento, autodefinido como un teatro de información. En ambos casos, se habría tratado de un teatro fuertemente enmarcado en la denuncia política y en el contexto social donde se desarrolló. Ambos directores habrían encontrado insuficientes los mecanismos de la ficción para evidenciar los temas urgentes que les preocupaban. Como indica Javier (2019, p. 21):

> Si bien los planteamientos de los autores están separados por varios años, coinciden en aspectos centrales, como la necesidad de empleo de la forma documental para dar cuenta de la problemática social de la época, para apelar a otra sensibilidad del espectador y para rehuir de la ficción que banaliza la realidad, con el fin de explicarla y generar la participación del espectador.

En Latinoamérica el teatro documental habría empezado a producirse entre 1960 y 1970 con el propósito de dar voz a los marginados de la historia oficial (Javier, 2019, pp. 23-24), siguiendo los patrones de Piscator y Weiss, y también del teatro épico de Bertolt Brecht. Como indica Paola Hernández (2011, pp. 115-116) se trató de un teatro en el que "directores, dramaturgos y actores trabajaban bajo el concepto de creación colectiva y desde lo experimental, alejándose del comercialismo y del espacio teatral convencional para llegar a la concientización y la participación de las clases populares".

Actualmente, el teatro documental habría dado un giro. Javier y Hernández coinciden en señalar que las ideas de Piscator y Weiss aún resuenan en las estéticas del teatro contemporáneo, pero se habría generado un cambio de sensibilidad en el que el yo y la subjetividad del artista han adquirido una relevancia significativa. Óscar Cornago (2005) estaría de acuerdo con esta afirmación al señalar que en la actualidad mediatizada por las tecnologías de la imagen asistimos al surgimiento de un teatro que defiende la subjetividad como "una suerte de enigma que esconde toda la vida humana en su expresión más irreductible como presencia" (p. 5). En este sentido, agrega que: "el plano político e histórico que aparecía de modo explícito en el teatro documental de otras épocas queda ahora como telón de fondo de una nueva realidad personal y cotidiana, de las pequeñas realidades de personas anónimas" (p. 5).

Sería así como en la contemporaneidad ya no podríamos hablar solo de teatro documental y habría surgido la necesidad de incorporar las denominaciones testimonial o biodrama, a las que se refiere Javier, para definir un teatro que "si bien toma las características formales del teatro documental o teatro documento —empleo de documentos de tipo diverso para la creación—, no necesariamente incluye el aspecto político" (2019, p. 23). El teatro testimonial actual giraría, entonces, en torno a la experiencia propia y la revaloración de la historia personal.

La directora y dramaturga peruana Mariana de Althaus (2018), quien fue una de las primeras en explorar el tema de la familia en el teatro testimonial limeño, encuentra una distinción muy clara entre lo que hoy en día sería el teatro documental y el testimonial cuando señala que "el teatro testimonial es el que se basa en uno o más testimonios. El teatro documental se basa en el documento. El documental puede incluir un testimonio, pero este no es el eje central" (p. 22).

Hay que considerar también que el teatro testimonial actual habría derivado en una forma escénica con tendencia a presentar una oposición entre "lo vivido", aquello que el performer narra sobre el escenario, y "lo ficticio", aquello que se representa como una puesta en escena, según explica Javier (2019, p. 27). De esta forma, pese a estar basado en sucesos de la vida real de los actores/testimoniantes —performers—, el teatro testimonial coexiste con momentos que son ficcionalizados y se articulan a manera de una *mise en scène*. En palabras de Hernández (2011), "esta comunión, donde las fronteras entre lo real y lo ficticio se diluyen, es donde el nuevo teatro documental genera espacios críticos que cuestionan, analizan y manipulan los hechos verídicos" (p. 118). Así, el componente subjetivo del testimonio autobiográfico habría originado la problematización de lo real como posibilidad escénica.

Sobre este aspecto, Patricia Brownell (2013) agrega que "lo llamativo es que quienes se proponen encarar caminos estéticos de acercamiento a lo real —o, en términos generales, a algo del mundo circundante extra teatral— suelen compartir la premisa básica de que la realidad como tal es inaccesible" (p. 775). Es a partir de esta idea que Brownell (2013) plantea el centro de su discusión sobre la "representación" en oposición con la noción de "presentación", en el teatro testimonial. Para esto, contrapone la concepción anglosajona del teatro documental, en el cual un documentalista entrevista a los protagonistas para luego elaborar un texto que es interpretado por actores, frente a los modos usuales en el teatro latinoamericano, en el cual los que están en escena son los protagonistas "con sus cuerpos, sus ropas, sus tesoros" (p. 776). Hernández (2011) hace una distinción similar cuando se refiere a las propuestas de la directora argentina Vivi Tellas para definir dos formas de acercarse al teatro documental. Así, diferencia el biodrama, donde se utilizan actores profesionales para contar los testimonios, de los archivos vivos donde "son personas reales quienes cuentan sus vidas a través de testimonios, cartas, fotos y una variedad de otros materiales" (p. 116).

Para Brownell (2013), el "yo soy" en el teatro testimonial sería fundamental pues marca el tono de la obra, aunque señala que "toda persona en escena (al igual que en cámara) se transforma ya en un ente poético distinto de sí mismo, aún si habla en nombre propio" (p. 777). En concordancia con Brownell, Cornago (2005) agrega que "el biodrama plantea una doble cuestión: por un lado, el efecto de la mirada teatral sobre la realidad; por otro, el comportamiento del teatro a raíz de la introducción de elementos reales" (p. 7).

Es preciso, a este punto, destacar la propuesta del director y dramaturgo franco-uruguayo Sergio Blanco, quien llevaría al extremo los conceptos expuestos hasta ahora al apelar, más que al testimonio, a la autoficción en el teatro. Para Blanco (2021), la autoficción es "un trabajo de autogestión que no consiste en otra cosa sino en proyectar el yo a mundos ficcionales para poder experimentar así, distintas vidas" (p. 6). El teatro de Blanco funcionaría, de esta manera, como un mecanismo de poetización en el que se produce una disolución del yo del actor que testimonia su vida: "el yo autoficcional que va a ser creado, será siempre un yo falso puesto que la puesta en lenguaje se va a ocupar de hacer que aquel yo real del cual partimos, se transforme en una ficción" (p. 7).

Javier (2019, pp. 29-37) encuentra cuatro líneas de análisis para abordar el teatro testimonial latinoamericano en la actualidad. La primera comprende el teatro testimonial biográfico donde se ubicaría, por ejemplo, el trabajo de las argentinas Vivi Tellas y Lola Arias. Se trataría de un formato que mantiene rasgos en común con la propuesta de Weiss, pero que pone el foco de la investigación en lo biográfico y responde al cambio de sensibilidad contemporánea que ya he mencionado. La segunda línea comprende el carácter liminal del teatro testimonial, en el que se ubicaría, por ejemplo, el trabajo de agrupaciones como la mexicana Lagartijas Tiradas al Sol, que si bien recurre al testimonio privilegia el hecho o acontecimiento que motiva la creación escénica frente a la historia personal. La tercera línea de investigación aborda el teatro testimonial como mecanismo eficaz para procesar experiencias traumáticas. En esta categoría se encontraría, entre otros, el trabajo de la agrupación chilena Teatro Kimen que trabaja en torno a la construcción de la identidad chilena y mapuche. Finalmente, la cuarta línea se referiría al potencial educativo intercultural del teatro que se pone de manifiesto en el teatro testimonial que visibiliza a las minorías. Una quinta propuesta de análisis, que me gustaría agregar a la categorización propuesta por Javier, sería la mirada del testimonio como un proceso de reescritura y poetización de la historia personal a partir de la autoficción que deriva, consecuentemente, en estéticas escénicas liminales.

En el teatro limeño, uno de los primeros proyectos de carácter testimonial que se destacan es *Proyecto empleadas* (2009), de Rodrigo Benza. La obra toma como punto de partida entrevistas a trabajadoras del hogar cuyos testimonios son llevados a escena por las actrices Andrea Fernández y Stephanie Orúe. Otro proyecto que sobresale es *P.A.T.R.I.A.* (2011) del

colectivo Tránsito, que presenta una serie de performances individuales a través de las cuales un grupo de jóvenes expresa su compleja relación con el país. En el 2012, bajo la dirección de Claudia Tangoa y Sebastián Rubio, se estrenó *Proyecto 1980-2000 El tiempo que heredé,* en el que un grupo de jóvenes cuyos padres participaron en ambos bandos del conflicto armado interno peruano se presentan frente al público dando testimonio de sus historias vividas. Así mismo, habría que destacar la propuesta *Desde afuera,* que gira en torno a la comunidad LGTBIQ+, también dirigida por Sebastián Rubio en colaboración con Gabriel de la Cruz, quien en 2014 estrenó *Un monstruo bajo mi cama*, obra sobre la misma temática (Javier, 2019, pp. 39-44).

*Proyecto empleadas* se alinearía con la primera categoría de teatro documental que señala Brownell, pues parte de entrevistas que luego son interpretadas por actrices en escena, quienes dan vida a los testimonios. Las propuestas restantes estarían más bien emparentadas con la segunda categoría, pues los testimonios son llevados a escena por las mismas personas que han vivido los sucesos que se narran, sean actores o no actores. En este sentido se comprobaría la tendencia a un teatro testimonial de carácter biográfico. Hay que destacar, además, que en la mayoría de todos estos casos se trata de un testimonio mediado por un dramaturgo que toma las entrevistas para escribir la obra que luego los testimoniantes llevan a escena, la mayoría de las veces también dirigidos por el escritor o la escritora de la obra. En este sentido, también podríamos definir los proyectos citados como biodramas o archivos vivos, según lo señalado por Hernández.

Otros proyectos escénicos testimoniales como *Diario amar* (2014) de Carol Hernández y Christian Isla, quienes reflexionan sobre el amor a través del testimonio y la improvisación; *La Prueba* (2018) de Gabriel de la Cruz, donde cuatro actores ponen el cuerpo en escena para dar cuenta de cómo es vivir con VIH en el Perú; *El día en que cargué a mi madre* (2019), donde las actrices Bernadette Brouyaux y Soledad Ortiz de Zevallos llevan a escena su relación madre-hija, dirigidas por Paloma Carpio; o *Quítale peso* (2022), donde el actor Eduardo Pinillos, dirigido por Bea Heredia, aborda los estereotipos ligados a la gordofobia desde su historia personal, dan cuenta, así mismo, de la tendencia al teatro documental biográfico que se viene produciendo en Lima.

Los proyectos citados reflexionan sobre una amplia gama de temas que, si bien parten de historias personales —íntimas—, no se distanciarían del

carácter político y social que dio origen al teatro documental de Piscator o Weiss, en la medida en que, como afirma Blanco (2021), apelar a la historia propia en el teatro: "legitima la posibilidad de que cada uno pueda construir su propio relato de forma autónoma, independiente y, sobre todo, con total libertad. [Y] Finalmente no hay nada más político que la capacidad que podemos tener de construirnos o deconstruirnos a nosotros mismos" (p. 8).

De Althaus también otorga un carácter político al teatro testimonial cuando indica que este "tiene el poder de convertir en asunto político lo íntimo, aquello que está oculto, silenciado, o menospreciado por el sistema" (Denegri y Cueva, 2018, p. 79). La dramaturga, además, considera el teatro testimonial como una plataforma intrínsecamente ligada al activismo político cuando dice que "el teatro testimonial, aun cuando no sea de denuncia, es tremendamente político por definición, porque pone en escena aquello que está confinado a lo privado, a lo oculto, a lo censurado, a lo incómodo" (De Althaus, 2018, p. 22).

Como señalé anteriormente, De Althaus sería una de las creadoras que más ha abordado el tema de la familia desde el teatro testimonial en Lima. Con el estreno de *Criadero* (2011), inició un trabajo enfocado en el testimonio al que le siguieron *Padre nuestro* (2013), *Pájaros en llamas* (2017) y *Trucos para ver en la oscuridad* (2022). En las dos primeras obras, la dramaturga aborda el tema de la familia. *Criadero*, protagonizada por las actrices Lita Baluarte, Alejandra Guerra y Denisse Arregui, tiene como eje central la feminidad y la maternidad. *Padre nuestro*, con los actores Giovani Ciccia, Omar García, Gabriel Iglesias y Diego López, se enfoca en la paternidad. En ambas obras, la autora parte de las experiencias personales de los actores y actrices, a quienes se refiere como *performers* (Denegri y Cueva, 2018, p. 79), para escribir un texto de su autoría que luego es llevado a escena con su dirección y la interpretación de los mismos actores y actrices, quienes narran las contradicciones, los conflictos y traumas de las relaciones con sus padres, madres e hijos, respectivamente. Las propuestas de De Althaus transitarían entre la categoría de teatro testimonial latinoamericano definida por Bronwell como aquella donde los que están en escena son los mismos protagonistas, y la autoficción, en la que, como indica Blanco, el yo se poetiza generando una nueva versión de sí mismo que circula entre la realidad y la ficción, como la misma puesta en escena lo hace.

Mucho más reciente es el trabajo de la dramaturga y performer Nani Pease y su creación *Juzgado de familia N.º 6*, estrenada en formato virtual en 2021 y vuelta a presentar en una sala de teatro en 2023. Dirigida por Tirso Causillas, se trata de una autoficción en la que Pease es una madre víctima de violencia doméstica que se enfrenta al Poder Judicial peruano para proteger a su hija. También estrenada en pandemia, por *streaming,* destaca *Limpiar la sangre* (2021) de Nishme Súmar, dramaturga, directora y performer que, como Pease, no solo pone su testimonio en escena, sino su propio cuerpo para dar cuenta de una historia personal y familiar. La obra cuenta la propia historia de su autora, una peruana de ascendencia palestina que emprende un viaje de autoconocimiento al país árabe, al enterarse de la existencia de una casa heredada de su abuelo. Ambas propuestas se acercarían mucho más al concepto de autoficción y harían eco de lo sugerido por Blanco (2021) cuando señala:

> Hoy en día, con el pasaje del tiempo y luego de haberlo pensado mucho, creo que lo que me llevó hacia la autoficción fue la necesidad de intervenir en mi propia vida y el deseo de construir un relato por medio del cual me pudiera ir inventando y reinventando permanentemente. (p. 4)

Sería en ese sentido que Súmar (2021) precisa que su propuesta "no es un proyecto autobiográfico, siento que esta búsqueda ha terminado siendo una historia más universal. Hay una subjetividad que no necesariamente es fiel a la realidad, desde que ya la relatas se convierte en ficción". Por su parte, Pease (2023) señala que:

> Nunca imaginamos esta historia desde la ficción, pese a que hay muchos elementos de ficción en ella. Creo que porque gran parte de la obra supone estar dentro y fuera de ella. El personaje "Ella" se mueve continuamente entre aquello que ocurre en la realidad real —digamos— y aquello que pasa en su mente, entre aquello que hubiera querido/debido/necesitado hacer y aquello que logra hacer. Hay un "yo" poético que en el presente está contando esa historia difícil de contar.

*Transgeneracional,* obra que es el objeto principal de análisis de este artículo, se estrenó en 2022. Comparte con *Juzgado de familia N.º 6* y *Limpiar la sangre* la preocupación por indagar en la memoria familiar, la historia personal y la tensión que se presenta entre ambos y un futuro que se revela cada vez más incierto, difuso. El argumento de *Transgeneracional* es el siguiente: tras la muerte de sus respectivos abuelos, Diego y Ernesto deben terminar de mudar las casas de sus familias. Los objetos convocan al pasado de cada uno, haciendo cada vez más difícil la simple gestión de las

cosas. Son muchas cosas. Conforme se les va acabando el tiempo, estos objetos imponen la necesidad de dialogar con las figuras de una abuela y un abuelo con quienes, aparentemente, todavía hay una deuda pendiente. Para subir al camión de mudanza y seguir hacia un futuro posible deberán enfrentar sus herencias transgeneracionales. En el programa de mano de la temporada de estreno, Vizcarra (2022) define *Transgeneracional* como "una puesta en escena que gira alrededor del caos de un cambio generacional" (p. 01). Y agrega que:

> Ernesto y Diego están gestionando los rastros materiales de sus generaciones pasadas, dispuestos a almacenarlos, desecharlos o reciclarlos, cuando descubren que estos objetos convocan fantasmas que aún tienen mucho que decirles. Las cajas, los muebles antiguos y las reliquias familiares se revelan y hacen aparecer historias del pasado. Por otro lado, hay una visión del futuro que ellos están buscando. En la tensión entre este futuro y este pasado se encuentran estos dos hombres, en un gran cuarto lleno de cajas y objetos. (p. 01)

El montaje de la obra se presenta sin mayor despliegue técnico en un espacio amplio que permite al espectador sentir que se encuentra en el mismo cuarto que los performers, arreglando cajas. Esta cercanía es importante porque facilita esa complicidad directa con el público que se busca a través del código testimonial en la actuación. El espectáculo pretende generar la sensación de caos y multiplicidad de objetos. Además, se apoya en la proyección de video y material fotográfico de archivo.

Al inicio de la obra, los performers nos presentamos ante el público, describiendo el rol que desempeñamos en el montaje y evidenciando su carácter testimonial. De esta manera, el montaje se puede ubicar dentro de lo que José Sánchez (2013) describe como dramaturgias de "lo real", en las cuales, a pesar del peso del testimonio, "la preocupación por una nueva articulación de 'real' y 'realidad' no implica la recuperación del realismo" (p. 23). Sobre esto último desarrollaré algunas ideas más adelante.

En las primeras escenas de la obra, estos tres aspectos: el carácter testimonial, la comunicación directa con el público y el juego de "lo real" se mantendrían como los ejes sobre los que se teje la dramaturgia de la puesta. Lo testimonial se manifiesta en los diálogos y monólogos que los intérpretes dirigen al público y se subraya con la presentación de objetos reales —que han llegado al teatro desde las casas de los respectivos abuelos de los intérpretes—, con los cuales Ernesto y Diego vamos interactuando a

lo largo de las primeras escenas, mientras debatimos su valor, sobre todo sentimental, y evaluamos cuáles merecen conservarse, cuáles deberían desecharse y cuáles sería mejor regalar. Incluso se juega a regalar algunos objetos a miembros del público.

Como en toda obra testimonial, los objetos operan como documentos. Sin embargo, me parece relevante destacar la advertencia que hace Hernández cuando describe la relación entre el documento y el carácter de evidencia que se le imprime en el teatro testimonial. Hernández indica que "a pesar de que se hable de lo documental en tono de certeza —'este es el grabador de cinta abierta de mi padre', 'este es el expediente del juicio contra mi padre', 'esta es la última carta de mi papá' o 'a esta tortuga la heredé de mi papá'—, la obra desmantela el archivo como tal" (Hernández, 2011, p. 125). Es decir, los objetos se poetizarían de la misma manera que el yo de los performers, como señala Blanco. Así, se pondría en cuestión su carácter de documento.

Los objetos no son los únicos elementos que operan como documentos en la primera secuencia de la obra. En una escena se incorpora el uso de un proyector de *slides* para que los intérpretes expongan al público las cosas que va conservando cada uno, a través de fotografías que se muestran sobre una sábana que cubre un mueble de gran tamaño. El mismo proyector se usa después para mostrar fotografías de las casas de las familias de ambos y para poner en contexto la historia familiar de cada uno. Este tal vez es el momento donde el carácter testimonial de la obra termina por definirse. Ernesto y Diego nos dirigimos al público y buscamos establecer un diálogo íntimo, revelando datos privados de nuestras familias y confesando lo difícil que es soltar esos espacios donde habitan tantos recuerdos, esas historias que tal vez nos definen como personas. Es aquí donde parece abrirse otro eje de la obra que permitiría definirla como una autoficción, en los términos expuestos por Blanco.

El juego de "lo real" se intensifica cuando los performers decidimos, por ejemplo, hacer mermelada en escena y, para esto, pelamos naranjas y ponemos a hervir las cascaras con azúcar en una cocina real que ha estado amontonada entre los objetos que siguen ocupando la mayor parte del escenario. De repente, un hecho inesperado le da otro rumbo a la obra: encontramos el diario de la abuela de Diego y, posteriormente, el cuaderno de poemas de mi abuelo. Estos documentos servirán como puente para establecer un juego —en complicidad con el espectador— que permite

que los actores establezcamos un diálogo con las figuras de una abuela y un abuelo que entran a escena, interpretados por los mismos actores. A partir de ese instante, la obra comienza a transitar entre la realidad del testimonio de los intérpretes y la ficción que se produce cuando Diego da vida al abuelo de Ernesto y Ernesto a la abuela de Diego, permitiendo en escena diálogos y confrontaciones imaginadas entre los nietos y los abuelos.

Durante el proceso de escritura de la obra cuestionamos mucho el sentido del trabajo que estábamos emprendiendo. Nos preguntamos, por supuesto, sobre la relevancia de contar nuestras historias personales. ¿A quién podía importarle la relación que teníamos con las cosas que habíamos heredado de nuestros abuelos? ¿A quién le interesaría la deuda pendiente que teníamos con ellos? Nos costó entender que la obra no se trataría de las cosas, ni de nosotros. Se trataba de ellos: los abuelos. El encuentro real del diario de la abuela de Diego y del cuaderno de poemas de mi abuelo no solamente nos permitió definir que hablaríamos solo de ellos dos —descartando a los otros tres abuelos de cada uno—; sino que, poco a poco, fuimos entendiendo que de lo que queríamos hablar era de cómo la relación con nuestros abuelos había sido fundamental para la construcción de nuestras respectivas identidades y que lo que estábamos tratando de hacer al escribir la obra era definir ese nuevo yo —el que había surgido tras las respectivas muertes—, que cada uno de nosotros estaba intentando construir. Tal vez sumar a la escritura del texto la decisión de interpretar nosotros mismos la obra resultó ser un mecanismo que facilitó elaborar, a través de la dramaturgia, esas nuevas identidades. Blanco (2021) señala que "la autoficción viene a complejizar y problematizar —por suerte—, la noción de la identidad, llegando no solo a relativizarla, sino llegando incluso a proponer la suspensión e interrupción de esta" (p. 8). Es justamente lo que terminamos haciendo Diego y Ernesto, dramaturgos e intérpretes, en *Transgeneracional*.

En relación con lo anterior, Beatriz Trastoy (2004) define lo que ella llama "el gesto de contar la propia vida sobre el escenario" (p. 655) como un acto de una impúdica y ambigua teatralidad, que "está ahí para hablarnos de otra cosa" (p. 655) y que supone:

> un profundo cuestionamiento de la relación entre persona y personaje, entre actor y espectador, entre autor y narrador, entre oralidad y escritura, entre lo real y lo ficcional, entre verdad e invención, entre tradición e innovación, entre integridad y fragmento, entre lo individual y lo social, entre lo público y lo privado, entre pasado, presente y futuro. (p. 655)

Esta ambigüedad que por definición se presentaría en todo trabajo escénico testimonial y que incide en tantos niveles como los señalados por Trastoy, estaría en *Transgeneracional* desde el primer momento en que los performers nos presentamos al público a la vez que *performamos,* y se intensificaría cuando, más adelante, interpretamos a los abuelos, personajes de ficción. Sin embargo, el juego entre lo real y lo ficcionado no dependería solo de esto último pues, como advierte Brownell (2013), "cuanto más se exalta el componente de realidad de una propuesta, más se refuerza también el componente de artificio" (p. 785). En otras palabras, el solo hecho de presentarse al público sería un indicativo de que lo que se va a presenciar es teatro y, por lo tanto, artificio. En ese sentido, De Althaus (2018) precisa que, aunque hoy en día se desconfía de la ficción y por eso la no ficción viene ganando territorio en el teatro, no habría que olvidar lo siguiente:

> El teatro testimonial y documental son solo versiones de la realidad, no la realidad; al igual que lo que mostramos de nosotros en las redes sociales. El hecho concreto pasa por muchos filtros hasta llegar al público. El filtro de la memoria, de la forma de contar, la autocensura, la elección de los testimonios en la dramaturgia, lo que se decide omitir, la forma cómo se organiza el material, todo ofrece una versión de lo que pasó. Aunque no miente ni inventa, el teatro de no ficción no pretende ofrecer la verdad única de las historias narradas. A todo esto, hay que añadir la verdadera gran limitación de la no ficción: el pudor. (p. 17)

Al respecto quiero destacar la importancia que tuvo en *Transgeneracional* la invitación que hicimos a Vanessa Vizcarra para que dirija el montaje. Su mirada desde afuera de la historia vivida nos hizo decidir que, además, opere como dramaturgista, sugiriendo quitar algunos fragmentos, impulsándonos a escribir nuevas escenas, pero sobre todo a abordar cuestiones que, por pudor o temor, no nos habíamos atrevido a incluir en la primera versión de la obra. Fue gracias a sus sugerencias que las escenas en las que Diego y Ernesto interactúan con sus abuelos fueron cobrando cada vez más importancia dentro de la estructura de la obra. Esto se debió, seguramente, a que durante el proceso nuestra directora intuyó aquello que señala De Althaus (2018): "la ficción te permite decirlo todo. Con tu propia voz, en cambio, o bien tienes la tentación de callar, o bien echas de menos poder inventar". Si bien seguimos siendo Diego y Ernesto, la posibilidad de dialogar con las figuras de nuestros abuelos muertos en escenas ficcionadas hizo viable hablar de temas que el testimonio narrado hubiera hecho difícil abordar. Al mismo tiempo, estas secuencias permitieron que lo irreal se vuelva posible. Como dice Blanco (2021): "autoficcionarme es

lo que me permite probarme y ensayarme en diferentes universos" (p. 6). Esos momentos en los que nos permitimos ficcionar cuestionamientos, reclamos y conversaciones que nunca pudimos tener con esos familiares a los que interpelamos a través de la obra, son los que finalmente canalizan y dan sentido a una parte de la puesta en escena. Pero, en el mismo sentido, la reescritura del texto también planteó la necesidad de un conflicto ficcionado que diera soporte al testimonio en el contexto escénico para evitar quedarnos estancados en el relato. Al respecto, Vizcarra (2023) precisa:

> el conflicto aparecía en lugares internos: en la búsqueda de la acción había un tener que ir contra uno mismo; y en los personajes de ficción, que eran los dos abuelos, que también aparecían de alguna manera para generar un conflicto en los performers. Había la necesidad de encontrar algo que generara movimiento, y así fue como llegamos al tema de la mudanza, que ya estaba, pero no como un motor principal.

De esta forma, la estructura de la obra transitaría en tres niveles. Uno de ellos operando sobre "lo real": el nivel del testimonio que Diego y Ernesto comparten con el público. Los otros dos niveles operan, en cambio, sobre "lo no real". En uno de ellos, Diego y Ernesto son dos personajes de ficción que se enfrentan a una mudanza y, en el otro, son personajes que transitan entre un presente y un pasado donde es posible dialogar con su respectivos abuelo y abuela. Si la ficción permite eliminar el pudor y si el solo hecho de llevar el testimonio al teatro implica la poetización de aquello que se narra, entonces por qué no permitir que el teatro documental también tome recursos de "lo no real" para contar su verdad. Ficcionar habría permitido darle movimiento a la obra y ubicar ciertos elementos en su justo lugar. "las acciones de los otros personajes se ordenaron y se colocaron en torno a esa acción dramática, ordenando las intenciones de la historia", precisa Vizcarra (2023).

Anteriormente me referí al temor que surgió en los performers de *Transgeneracional*, sobre la relevancia que podía tener para el público escuchar o ver sus historias personales en escena. Antes de terminar, quisiera mencionar que, si bien este miedo se mantuvo hasta el momento del estreno, tras la primera función vimos cómo nuestras historias resonaban en el público a tal punto que nunca faltó quien se nos acercara al final del espectáculo a contarnos cómo el montaje le había hecho reconectar con su propia historia familiar. Fue así que entendimos que la obra no se trataba de los objetos, sino de nuestros abuelos y de la deuda que teníamos

pendiente con ellos para terminar de definir el nuevo yo que estábamos constituyendo nosotros mismos desde la pérdida que cada uno tuvo. Pero, sobre todo, terminamos por darnos cuenta de que para el público lo importante no era lo que nosotros habíamos vivido, sino cómo esto repercutía en su propia historia y lo interpelaba. En palabras de De Althaus (2018):

> Ese es el poder que tiene el teatro, la identificación, el espejo. Pero el teatro testimonial lo logra sin escalas, de manera brutal y directa. Rompe la distancia que hay entre el escenario y las butacas, establece con el público una relación de complicidad, un acuerdo de horizontalidad, un paréntesis en esta vida de apariencias y mentiras. La generosidad del actor que comparte una historia privada desarma hasta al espectador más cínico, lo conduce a su propio mundo interior, lo invita a abrir la caja de sus propios recuerdos. (p. 20)

Para De Althaus, en el teatro testimonial "la gente no viene a enterarse de la historia de los actores, la gente viene a mirarse a sí misma en un espejo. La gente va al teatro para tratar de encontrarle algo de sentido a sus vidas. A su pena, a su miedo, a su rabia" (p. 28). Tras la experiencia de la temporada de *Transgeneracional* no podría estar más de acuerdo con esta afirmación.

Brownell (2013) aporta otra mirada del público en el teatro testimonial, según la cual este actúa como "el segundo otro que habilita el testimonio" (p. 780). Su presencia no solo sería lo que le da sentido a la obra, sino que sería precisamente este contacto con el otro el que hace que finalmente se modifique la realidad que se narra, siendo esta una apuesta estético-política (p. 782). Cornago (2005) se refiere al espectador como "el ojo que teatraliza" (p. 8): "frente al qué se cuenta, la mirada teatral descubre el cómo se cuenta, el modo cómo algo está pasando, sucediendo en ese aquí y ahora compartido por el público" (p. 9). Es decir, en el teatro testimonial somos todos los que teatralizamos.

En este artículo he analizado algunos elementos de la dramaturgia y la puesta en escena de la obra *Transgeneracional*, con el propósito de situarla en el contexto de las creaciones escénicas testimoniales contemporáneas latinoamericanas, haciendo hincapié en aquellas que toman como eje central de su narrativa a la familia. De esta manera, se ha podido determinar, entre otras cosas, que es posible definir *Transgeneracional* como una obra de teatro testimonial que parte de lo biográfico y que se acercaría más al concepto de archivo vivo definido por Hernández al referirse al

trabajo de Vivi Tellas, pues son los mismos actores que han vivido la historia que se narra quienes ponen su cuerpo en escena. En este sentido, también se pueden encontrar en la obra puntos de contacto con las ideas que propone Blanco en torno a la autoficción en el teatro. De esto derivaría la inclusión de niveles de ficción que parten de la dramaturgia y atraviesan la propuesta de montaje. El tránsito entre "lo real" y "lo no real" opera también como un elemento liminal que se desprendería de dos necesidades: por un lado, la urgencia de facilitar el relato, eliminando el pudor al que se refiere De Althaus cuando señala que la ficción hace más fácil decir algunas cosas que el testimonio propio; por otro lado, la necesidad de generar mayor drama en la escena, algo que la ficción permitió y que, como indica Vizcarra, se dio sobre todo desde la dirección del montaje, pero que también se hizo notar en la reescritura del texto.

Tras lo dicho, *Transgeneracional* se ubica dentro del grupo de obras testimoniales limeñas que, poco a poco, han ido alejándose de temas que quizás en un inicio se asociaban con mayor evidencia hacia la denuncia y lo explícitamente político. Sería el caso de las citadas *Proyecto empleadas*, *P.A.T.R.I.A.* o *Un monstruo bajo mi cama*; aunque todas parten también de historias personales. Estas propuestas, además, tendían a operar bajo la figura definida por Brownell en la que un dramaturgo/director entrevista a los personajes reales para luego elaborar una propuesta dramática. En algunos casos, estos personajes son los mismos actores de las obras; en otros, se trata de actores que dan vida a los testimonios de otros. *Transgeneracional* se acercaría más a las propuestas de De Althaus, Súmar o Pease y Causillas, por tocar temas relacionados a la familia. Pero la obra guardaría mayor relación con *Limpiar la sangre* y *Juzgado de familia N.º 6*, en la medida en que los dramaturgos de la obra son los mismos performers. Solo en *Limpiar la sangre* la dramaturga es, además, la directora —aunque no debemos pasar por alto que se apoya en una codirección—. Sería en este sentido que estas últimas propuestas se pueden abordar desde la perspectiva de la quinta línea de investigación —partiendo de lo planteado por Javier—, en la que el análisis observa el testimonio como un proceso de reescritura/poetización de la historia personal a partir de la autoficción que deriva, consecuentemente, en estéticas escénicas liminales.

En la escena final de *Transgeneracional*, Diego y Ernesto observan las primeras páginas de la obra que han decidido escribir juntos. Se trata de una escena de ficción, una secuencia metateatral en la que los dos personajes que hemos creado sobre nosotros mismos escriben la obra que estamos

interpretando en ese momento. Diego le pregunta a Ernesto: "¿Por qué hacemos esto? (Barraza y Otero, 2022, p. 44). A la pregunta de su interlocutor, mi yo ficcionado responde: "Porque necesitamos saber... si fue suficiente... escribir en un cuaderno que quizás nadie más leería". De Althaus cree que "todas las historias familiares nos obligan a mirar a la propia familia y son ocasiones para revisar nuestros asuntos y urgencias familiares" (Denegri y Cueva, 2018, p. 79). Me gustaría terminar este artículo con el mismo carácter testimonial con el que decidí empezarlo. No tengo una respuesta certera a la pregunta que se hacen los personajes de la obra. Escribimos tal vez por la misma razón por la que nuestros abuelos escribieron en un diario y en un cuaderno de poemas. Escribimos aunque sabemos que cabe la posibilidad de que nadie lea lo que escribimos. Pero escribimos y llevamos a escena parte de nuestra vida personal, porque necesitamos entender o entender-nos. La mayoría de las veces, las relaciones de familia son complicadas, tanto como es el mundo del que finalmente son reflejo —o viceversa—. Por eso "hablar de la familia es una buena forma de hablar del mundo, ha sido así desde Edipo, y lo seguirá siendo mientras exista el teatro" (*ibidem*). El teatro testimonial limeño producido durante los últimos años parece estarlo entendiendo de esa forma.

## Referencias bibliográficas

Barraza Eléspuru, E. y Otero Oyague, D. (2022). *Transgeneracional.*
Blanco, S. (diciembre, 2021). La autoficción: poner un término a la identidad. *Dramática. Revista del Centro Dramático Nacional,* (3), 4-9.
Brownell, P. (setiembre-diciembre, 2013). La escenificación de una mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro documental de Vivi Tellas. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca. 3* (3), 770-788. https://www.scielo.br/j/rbep/a/LqqpXQSD8s6Mvv9XjfgmVdS/?format=pdf&lang=es
Cornago, Ó. (2005). Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review, 39* (1), 5-28.
De Althaus, M. (2018). *Todos los hijos.* Alfaguara.
Denegri, F. y Cueva, D. (2018). Entrevista a Mariana de Althaus, directora de teatro. *Revista Espinela,* (6), 76-82. https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/espinela/article/view/25780
Javier, G. (2019). *Mecanismos dramatúrgicos para la construcción identitaria en el teatro testimonial: Proyecto 1980-2000: el tiempo que heredé y Pájaros en llamas.* [Tesis de Maestría]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
Hernández, P. (2011). Biografías escénicas: mi vida después de Lola Arias. *Latin American Theater Review, 45* (1), 115-128.
Pease, N. (2023). Entrevista.
Sánchez, J. (2013). Prácticas de lo real en la escena contemporánea. Paso de Gato. México.
Súmar, N. (10 de diciembre de 2021). Limpiar la sangre es un proyecto de vida trabajado desde el teatro. *El Peruano.* https://andina.pe/agencia/noticia-nishme-suma-sobre-limpiar-sangre-es-un-proyecto-vida-trabajado-desde-teatro-872761.aspx
Trastoy, B. (2004). Yo cuento mi vida… por lo tanto, el otro existe: notas sobre el teatro autobiográfico. En Valérie Heinen, Susanne Grunwald, Claudia Hammerschmidt, Gunnar Nisson (Coords.), *Pasajes = Passages = Passagen: homenaje a Cristian Wentzlaff-Eggerbert,* 649-656.
Vizcarra, V. (2022). Programa de mano de la temporada de estreno de *Transgeneracional.*
Vizcarra, V. (2023). Entrevista.

# Cartografía larvaria de una escritura sobre procesos creativos confluentes.
# Investigar desde/en/hacia la *performance*

**Alba Burgos Almaraz**

Nacida en Argentina. Licenciada en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, diplomada en Investigación Escénica por la Universidad Nacional Autónoma de México, diplomada en Gestión Cultural y especializada en Estudios de las Mujeres. Es psicóloga social, mediadora terapéutica con enfoque gestáltico y actriz. Docente en la cátedra de Literatura Griega Antigua en la Universidad Nacional del Comahue (UNCo, Neuquén, Argentina). Es directora del Centro de Estudios de las Dramaturgia(s) de la Norpatagonia (CEDRAM) y coordinadora de la Escuela de Espectadores en UNCo; asimismo, profesora de Historia del Hecho Teatral e Historia del Teatro en la Escuela de Bellas Artes del Neuquén. Ha publicado numerosas obras de teatro y textos de investigación.

# Cartografía larvaria de una escritura sobre procesos creativos confluentes. Investigar desde/en/hacia la *performance*

Alba Burgos Almaraz
Universidad Nacional del Comahue (UNCo)
Escuela de Espectadores (CEDRAM-UNCo)
Escuela de Bellas Artes del Neuquén/Argentina

*Vengo del miedo de atrapar el animal sagrado en la oscuridad del pozo.*

Barba, 2020, p. 32

## 1. Abrimos archivos

El estado larvario, sin categorías que reporten el inicio y el fin, acontece: una *khorá*, nombrar y no nombrar a la vez "maternal y virginal" (Derridá, 2011), un prenombre, ni metáfora ni literalidad, ¿lo que hace falta?, *¿anagke?*[1] Algo de lo mujeril, una lógica otra. Hablamos de devenires comunes cuando estas larvarias, arácnidas ponen en acto su escritura. El presente texto es una "habitácora", archivo y estructuración de una investigación poiética sobre cuerpos comunes entre una artista visual y una actriz investigadora.

¿Cuerpos comunes? ¿Cabe esa comunidad en el cuerpo de todos los días? La investigación me anima a hacer preguntas a esa focalización. ¿Qué tenemos en común con esta otra cabeza, mi compañera de equipo[2], con quien empezamos la experiencia?

Nada es común, nada es comunidad, ubicadas en un aula de una escuela de artes, de teatro o de música, protegidas y cuidadas. Nada es común cuando nos salen ojos por todas partes que van tejiendo desarticuladamente con el brillo de una *doradura* tecnológica, las cámaras y celulares.

---

[1] *Anagke,* del griego: fuerza, necesidad, coacción, violencia; ley natural; destino; castigo; angustia, pena; vínculo de sangre, parentesco (Pabón, 1991, p. 39).

[2] Cynchu Luck, artista, profesora de artes visuales. Río Negro, Argentina.

Sin embargo, des-cubrir los hilos de las redes que aparecen en estado larvario desde/ante nuestros ojos en un proceso creativo es una invitación a traslados, a ir más allá del tiempo y espacio desde donde partimos y permitir a la memoria recuperar(se), situar poéticas que se entretejen abriendo nuevas posibilidades de liberar conocimiento. *Khorá*[3] es una palabra que tomamos de Derridá (2011), quien a su vez la trae desde el *Timeo* de Platón:

> hay ser, espacio (*khorá*) y devenir, tres realidades diferenciadas y esto antes de que naciera el mundo. La nodriza del devenir mientras se humedece y quema y admite las formas de la tierra y el aire y sufre todas las otras afecciones relacionadas con éstas, adquieren formas múltiples y está llena de fuerzas disímiles que no mantienen un equilibrio entre sí...

Partiendo de aquí, el discípulo desarrolla más adelante en el diálogo, un relato dentro de otro para referir a formas con una lógica diferente de la argumentativa, una forma relacionada a generar sin límites. Es la energía que estamos encontrando en la investigación desde el comienzo, una lógica distinta que el logos ordenador, como una *Pimoa Cthulhu*[4] que encontró Dona Haraway (Zilio, 2022) que apela a un mito apocalíptico y en relación con fuerzas ctónicas. Fuerza. ¿Hacia dónde se dirigen estas fuerzas? Mejor hablamos de devenires comunes cuando estas larvarias, se hacen escriturarias. Esas creaturas que musean, vierten(se) en otres y se transforman, meta-morfosean jugando, tejiendo, danzando entre códigos con liviandad de ninfas, listas, maníacas en lo imaginario ¿una ninfomanía? Procesos, procederes, pro-seres creatives. Marion Zilio reúne significados y significantes que van a ir poniéndonos en red:

> Larvas, s. m. pl. (mitol.) eran, en opinión de los antiguos romanos, las almas de los malvados que vagaban por aquí y por allá para asustar y atormentar a los vivos; larva significa propiamente máscara; y como otrora se las hacía tan grotescas que espantaban a los niños, se usó este nombre

[3] *Khorá:* del griego: espacio intermedio de tierra, trecho, intervalo; sitio, lugar. Posición, situación, categoría, consideración, cargo. Tierra, suelo, territorio (Pabón, 1991, p. 648).

[4] *Pimoa Cthulhu* es una especie de araña de la familia Pimoidae . Es una de las veintiuna especies descritas en el género *Pimoa. Pimoa* se deriva del idioma del pueblo Gosiute en Utah y significa "piernas grandes". Gustavo Hormiga, quien nombró a la especie, derivó el nombre específico de la deidad ficticia Cthulhu de HP Lovecraft, que Hormiga escribe que es "similar a los poderes del Caos". https://en.wikipedia.org/wiki/Pimoa_cthulhu#cite_note-Hormiga2005-2

> para designar a los genios malignos, a los que se creía capaces de dañar a los hombres. (2022, p. 47)[5]

De inmediato en un campo asociativo encontramos a esos insectos que aún no tienen todos los órganos, salidos del barro apenas el sol da calor y luz: crisálidas, mariposas y pupa para esos que tienen dos alas. La etimología cita el significado de muñeca o niña para *pupa* en latín (Spes, 1991, p. 410).

Todas las entradas a imágenes giran en el mismo campo semántico, alrededor de un ser-insecto en permanente devenir. Para ampliar y llevar hacia nuestro ojo investigativo, larva en latín es fantasma, espectro; máscara de teatro, esqueleto (Spes, 1991, p. 275), eso que es seguro que traemos a la comunidad en cada uno de nuestros encuentros. No venimos solas, los sentidos, las sensaciones van despertando con lo que no es común, la comunidad, eso que en la misma muerte sigue teniendo vida, lo larvario, lo que alimenta para continuar, para devenir otredad. ¿Otr-edad?

¿Cuál es el punto de llegada pretendido? ¿Para qué buscamos lo común? La organicidad, la abstracción de los cuerpos está en común. ¿Y la comunidad? Quizás se encuentra en lo instituido: ¿Escuela de Bellas Artes, Escuela de Danzas, Escuela de Música, plazas, territorios? Ambas artistas recorrieron esos espacios de docencia y aprendizajes.

Una arácnida con larva dorada que cruzó todo el tiempo el imaginario de esta comunidad tomó cuerpo en la *habitácora*, este registro-guía-habitación de reuniones, encuentros, lecturas y performatividades. El brillo de la máscara y la opacidad del cuerpo, el desplazamiento y la lentitud, las teorías y las prácticas, el texto y su revés se tejían en esta animalidad en la que resonaron los recorridos anteriores de las dos investigadoras. Pero ¿qué se espera de una investigación? ¿Es posible focalizar?

El recorrido descriptivo por las experiencias investigativas entre dos artes en relación con lo performático permite la escritura larvaria, un devenir de la escritura. El trabajo con los sentidos, aun en el uso de la tecnología conduce a reflexionar sobre acciones enredadas en textos con una memoria activada a través de aquellos.

---

[5] La autora toma la cita de: De Fortunato Bartolomeo, De Felice, *Encyclopédie, ou, Dictionnaire universal raisonné des connaissances humaines,* vol. 25, 1770.

## 2. Habitácora: síntesis de los encuentros entre las dos artistas en diferentes lugares

### 2.1 Primer encuentro

Conviene relatar y ubicar los primeros procedimientos de una investigación para abrir el campo temático: unos cuerpos comunes se encuentran en una ciudad patagónica entre jugos de remolachas y calabazas en un lugar público. Están relajadas, es una tarde de domingo con sol y con un infaltable vientito. Este fue el primer disparador para comenzar: unos cuerpos comunes. Surge la primera pregunta ¿qué es común? Pregunta que salta a nuestros ojos/oídos en una propuesta de investigación de la que solo tenemos "lo performático" como uno de los ingredientes siempre en transformación. Lo primero que nombramos como común es la ciudad en la que vivimos en la Norpatagonia argentina, una mesa en un bar muy conocido y familiar y unos inocentes jugos de verduras dulces, sopladas por el mismo viento fresco de la tarde. Vidas comunes que no salen de lo cotidiano. Pero ¿qué hacemos? Una es artista visual relacionada a las imágenes de performance:

> considero que la propuesta de Bicéfalos[6] es una hibridación entre lenguajes de alguien que viene de las artes visuales y otra que es artista/investigadora, teatrera, escritora y también artista visual, mascarera. Es una hibridación de lenguajes de una manera experimental que nos permite abordar temáticas diversas que fueron surgiendo y que nos lleva a trabajar con materiales y con los cuerpos generando para ambas narrativas conjuntas y que también podrán continuar independientemente retomando o no lo realizado en la residencia de la investigación.[7]

Creo en la diversidad de los lenguajes y las tecnologías que nos acompañan en este momento. Me interesa la investigación en performance, sobre todo en equipo, y más allá de las muestras y los resultados yo quiero poner el foco en lo que se llama *poíesis*, producto y proceso, sus procedimientos que en la praxis generan pensamiento. Me interesa muchísimo desde el registro de distintas maneras con distintas miradas.

---

[6] Tomamos algunas palabras del fundamento del proyecto ESBA-ESM Bicéfalos 2022 de Claudia Ganquin y Juan Gasparini: "Este proyecto propone el cruce entre artistas/docentes de la Escuela Superior de Bellas Artes y de la Escuela Superior de Música de la ciudad de Neuquén, para llevar a cabo una investigación artístico-interdisciplinar. Se propone el diseño y la concreción de una práctica experimental, que dé lugar a una hibridación de las disciplinas específicas de lxs investigadorxs en un proceso creativo conjunto".

[7] Cita de palabras de la artista Cynchu Luck de Cipolletti, Río Negro, Argentina.

## 2.2 El encuentro siguiente

Plaza helada. Frío. Viento. Una circularidad en la vereda que abraza un ramo de flores podridas junto a una imagen de Domingo Faustino Sarmiento[8] en el piso. Llego a una plaza, lugar común deshabitado. Alguien está escondido del frio dentro de la capucha de su campera. Espera. ¿Qué hacemos aquí? Hay una pared que cierra uno de los lados de la plaza y la percibimos como infinita frente a nosotras.

> La oscilación ... no es una oscilación entre dos polos. Oscila entre dos tipos de oscilación entre la doble exclusión (ni/ni) y la participación (a la vez... y, esto y aquello). Pero ¿tenemos derecho a trasladar la lógica, la para-lógica o la meta-lógica de esa sobre-oscilación de un conjunto a otro? Ella concernía ante todo a géneros de ente (sensible/inteligible, visible/invisible, forma/sin forma, ícono o *mimema*/paradigma), pero la hemos desplazado hacia géneros de discurso (*mythos/logos*) o de relación con lo que es o no en general. (Derridá, 2011, p. 19)

Este breve texto que fue traído de forma casual para improvisar una lectura en la oscilación de una hamaca/columpio infantil en una plaza hace aparecer una voz, un cuerpo afectado por el movimiento y el fondo del viento invernal. A la par, un dispositivo que graba la voz, el chirrido de la hamaca y el soplido natural. El contenido que asoma de forma casual, el columpio que usamos para sentarnos y el ruido de sus ganchos en el movimiento hacen una sincronía o serendipia[9] que leeremos más adelante como tal. También decidimos registrar algunas imágenes de la plaza de la que nos llamaba la atención una pared que la "cierra" en uno de sus lados. El teléfono con su cámara como dispositivo adherido al cuerpo nos registró en plena afectación de una caminata, en un exterior en el que el viento protagonizó el momento: https://drive.google.com/file/d/1hUqa-1xRL_GtNN3jsGXsJkm0WxEVrdzI/view?usp=sharing

Nos preguntamos cómo registrar este comienzo: ¿escribir?, ¿qué?, ¿la coincidencia de texto, movimiento, lugar y sonidos dicen lo suficiente? En la reunión también fueron nombradas las máscaras que ambas artistas

[8] Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) fue un docente, periodista, escritor, militar, político y estadista argentino. Presidente de la Nación entre 1868 y 1874, su política educativa tenía como objetivo la educación pública, laica y obligatoria. Aunque con posterioridad, su ideología fue fuertemente cuestionada en algunos procederes.

[9] Las dos palabras son de diferente significado, pero es este caso no podríamos determinar si fue una confluencia de elementos disponibles a nuestra percepción o si fue un hallazgo inesperado.

realizamos de diferentes maneras: en el dibujo, en la fotografía, en el papel maché, y además siempre en performance, en una acción que genera algo a alguien.

### 2.3 Tercer y cuarto encuentro

El siguiente encuentro se produjo en el exterior de la Escuela de Música del Neuquén. Estuvimos en un pequeño anfiteatro en el que seguimos probando voces con la incorporación del teléfono/grabador de lo que leíamos y mejor, de lo que improvisábamos y del que queda un texto/cuerpo en común:

> Un dispositivo que hace extensión de nuestro propio cuerpo, en mi mano
> Ah, ¿en tu mano?
> En todo.
> Yo, no sé dónde está pegado. Lo siento pegado, pero no sé dónde está.
> Como que lo tenés ahí, yo te lo veo. ¿Lo ves? Lo veo.
> No puedo ver, ¿dónde?
> Ahí, en tu pecho.
> ¿Aquí?
> Ahí. Expandido. En dos lugares a la vez.
> Ah, por fin, en dos lugares a la vez.
> Volás.
> Aquí estoy sentada, no me volé.

El siguiente encuentro fue en la Escuela Superior de Bellas Artes del Neuquén. Al conocer ya este ámbito, me imaginé antes de ir, un recorrido por pasillos en los que hubiera fotografías de los encuentros anteriores que se actualizarían. Pero ya había un aula asignada, papel grafito y marcadores. Evidentemente se suponía que investigar requiere, aunque sea en formato diferente, de papel y lápiz. La propuesta para el día fue releer los textos, registrar imágenes y voces y al menos, escribir al revés o con la mano menos usada para afectar lo ya conocido en ese ámbito escolar.

¿Cómo pensar el mundo sin que se reduzca a nuestro propio reflejo? Juego de espejos o mejor como un juego de espejos. Imagínese a usted mismo con la cabeza en la almohada desplazando con su pulgar prensil las imágenes las vidas de sus amigos conectados. Imagínese omnisciente y maquínico, que nunca parpadea, un ojo que todo lo mira, esa caja transparente en que te encuentras como un monstruo, ¿tiene derecho de vida y muerte? El poder ejerce su autoridad al crear una identidad común, productos de consumo. Biología y política se han anudado en un programa

en que la vida se ha vuelto objeto de tensión que oscila entre velar y vigilar. El análisis de nuestros datos patrones de vida reconocibles e identificados en una regularidad medida (Zilio, 2022, p. 17).

Una de nosotras lee el texto y ya la voz refleja cierta imaginación de este. La otra integrante, escribe de derecha a izquierda y ¿con la escritura al revés? ¿Qué queda de esto? Metros de papel que tratamos de sostener sobre la pared (otra vez contamos la pared) con escritura irreconocible sobre un soporte descartable: el cambio de dirección no se desechará y la pared del aula no será ensuciada con una experiencia más que además no tiene orden, el mismo papel se cae y la escritura parece caminar hacia abajo y por el piso. El texto al azar, aunque no. El libro dice:

> El estadio de las ninfas es el momento en que aparecen los órganos reproductores en los insectos que se metamorfosean, no sorprende que la fecundidad conferida a las ninfas en la mitología sea el indicio una insoportable ligereza que las lleva a relajarse bailar o cantar todo el día. (Zilio, 2022, p. 65)

Según Paracelso en la Edad Media (Zilio, 2022), la mujer fue creada a imagen y semejanza del hombre, no del dios, por eso ellas están en permanente búsqueda de un alma que sería concedida uniéndose a un hombre, surgiendo una sexualidad compulsiva comparable a los insectos que en busca de reproducción pinchan a su pareja en cualquier parte del cuerpo. Y en el s. XVII se relacionaba a los insectos y larvas con espíritus femeninos como las ninfas, *numphé*, en griego antiguo es una muchacha, virgen, no casada. De inmediato relacionamos aquella ninfo-manía, una de las locuras posibles, también en relación con la imagen del pinchazo de un insecto y a Dioniso que "pincha" a sus bacantes o ménades, *manaides*, maníacas, insuflándoles locura.

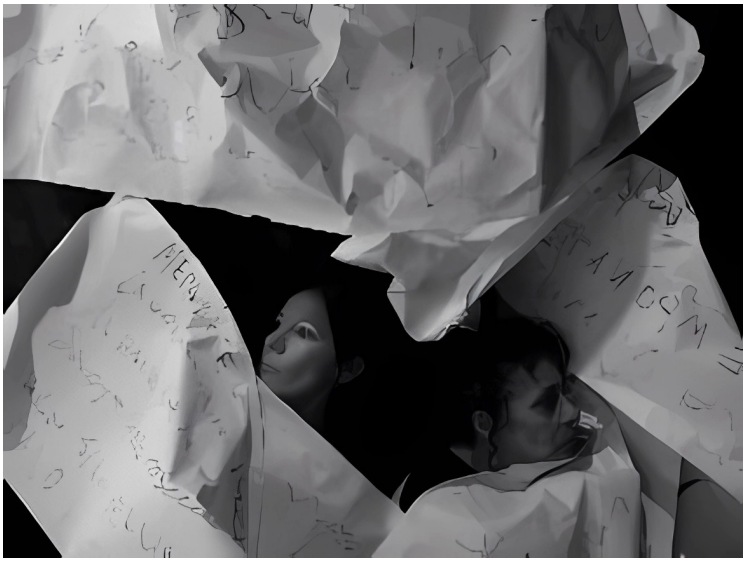
Los dispositivos con que filmamos nos permiten ver esos videos: mayor velocidad y las performers parecen enloquecidas, la escritura se asemeja a filas de insectos desordenados sin una meta, un objetivo. ¿Hacia dónde vamos? Se va haciendo una red de larvas, máscaras, insectos que traen locura, escritura desordenada, deidades que se relacionan al teatro y las mujeres. Hay confluencias: paralelamente en otro grupo estamos trabajando en lo visual con máscaras y en lo teatral con Dioniso y sus bacantes, locura y movimientos.

## 2.4 Encuentro posterior: en la sala de ensayo privada

Nos organizamos para ver qué tenemos como materialidad de lo recorrido, qué hemos registrado y cómo haríamos una presentación que nos solicitaban quienes nos convocaron a investigar, el grupo Bicéfalos.

En nuestras conversaciones aparecían siempre las máscaras desde sus distintas posibilidades: en las performances, en la investigación, en el teatro, en la fotografía, en su construcción, en el dibujo, en la sociedad y en la virtualidad. Pensamos que el texto de Zilio que relacionaba larva/máscara, en principio, no era casualidad, como sí lo fue encontrarlo en una vidriera de librería al pasar. Lo conocíamos por el título. Decidimos al menos comenzar a explorar este texto y además conectarnos con las máscaras, en principio con las que tengo en mi lugar de ensayo.

Nos quedaron dos momentos importantes en los que parecían unirse las experiencias hechas: una serie de fotografías en que cada una de las investigadoras se envuelve en los papeles escritos de la experiencia anterior, y algunos metros escritos en distintas direcciones. Luego hicimos otras fotografías en las que las dos performers estábamos envueltas en el mismo papel en una especie de cuerpo en común con dos cabezas. Inesperada confluencia: llegamos a una imagen-cuerpo bicéfalo exponiéndose a una cámara, el ojo posible del momento.



Por otra parte, entre las máscaras presentes, resalta una dorada con expresión casi neutra. Su forma está tomada de mi rostro y es usada en una escena de una obra a estrenar cuyo disparador inicial es el texto de *Bacantes* de Eurípides. El cuerpo de esta máscara es negro, una arácnida que se pasea por el espacio escénico: https://drive.google.com/file/d/15g40wTB-7fyh-oG-ep3uxVHuJCeJJPX3o/view?usp=sharing

Confluencia: encontramos en una argumentación de Zilio (2022) que relaciona las larvas con insectos y con lo ctónico. Este es un término griego, *kthoníos*: "Que está bajo tierra, subterráneo; que penetra o va bajo tierra, que es de la región o de la comarca, indígena, nativo" (Pabón, 2007, p. 642). Traemos desde este texto a otra autora: Dona Haraway, quien en 2013 propuso, en una hibridación de términos, unir *Pimoa cthulhu,* pequeña araña que vive en bosques y es nombrada por Howard Lovecraft, mencionando a un mito sobre un monstruo apocalíptico de los tiempos modernos. Se le suma el llamado de las fuerzas de la Tierra y potencias ctónicas, en su mayoría femeninas en su origen. Y así nombra Cthulhuceno al período en que las evoluciones exigen mutaciones para sobrevivir en nuevos entornos. Y entonces aparece para estas autoras una forma de relato/devenir común que quiere apartarse del logos hegemónico:

> EL Cthulhu designa así el relato y la práctica de un devenir común que pretende liberarse de una visión patriarcal al reaprender a cohabitar en la incerteza y el problema … la evolución exigía mutaciones que permitieran sobrevivir y adaptarse a un nuevo entorno … no lo que nos rodea, sino como aquello a lo que pertenecemos. (Zilio, 2022, pp. 31-32)

Para nosotras, investigadoras, se nos hizo figura este nombramiento dado: que en nuestro recorrido hay prácticas artísticas y de investigación que no están separadas del entorno y a la vez requieren otras formas del nombrar o encontrarnos, con nuevas resonancias textuales en una lógica que crean los sentidos y que difiere en las estructuras de discursos más ordenados, ¿o que responden a órdenes?

## 3. Muestra/performance/apertura de proceso en la Escuela de Danzas Contemporáneas del Neuquén

Se realizó una apertura de proceso de investigación en esta institución en la que se integraron la Escuela de Bellas Artes, la Escuela de Música y la de Danzas Contemporáneas. En una sala de la planta baja se hacía una performance de dos artistas/investigadores, una experiencia de sonidos y objetos con fluida participación de les espectadores. Las otras dos investigadoras estábamos en la planta alta preparando una secuencia de lo que habíamos reunido hasta entonces: escritura sobre papeles extendidos en una pared y aparición de un personaje/arácnida negra con máscara dorada. Cuando ingresó el público que venía de la otra experiencia, la sala estaba casi a oscuras y fueron invitados en el camino a ir escribiendo lo que quisieran en un rollo de papel grafito que recorría la escalera hasta la pared en el interior de la sala. En medio de la penumbra azulada por una pequeña luminaria, la actriz arácnida enmascarada comenzó a desplazarse mezclándose con les participantes. Hubo una mezcla de asombro y temor entre quienes circulaban en la sala y hasta en un momento cuando se retiraba, alguien le tendió una mano delante de la máscara e intentó tocar una de las “patas”. Al ser respondido se enterneció y luego la dejó pasar hacia la salida.

Al final de las dos performances, en el intercambio con el público, la mayoría las unió como si fueran parte de una misma historia que iba desde un lugar claro, con sonidos alegres y movimientos ligeros, hacia una profundidad “hacia arriba”, en el espacio que les llevaba hacia adentro de sus existencias, casi, en algunos casos a sensaciones uterinas y muy celebradas.

Al escuchar estos relatos emocionados, no pude dejar de detectar la generación, el gesto y las profundidades originarias que trasladan a una especie de matriz desde la teatralidad de las imágenes. Había confluencias en lo discursivo: matrices, profundidades, vuelta a un lugar que reconozco

pero que en la lógica cotidiana no está dentro de los relatos; se insertaban una imagen dentro de la otra armando como un laberinto dentro del otro, un relato otro, una forma que no es la lógica autorizada ni el caos. Es entonces que resuena el texto de Timeo:

> CRI.- Escucha, entonces, Sócrates, un relato muy extraño, pero absolutamente verdadero, tal como en una ocasión relataba Solón, el más sabio de los siete, que era pariente y muy amigo de mi abuelo Drópida, como él mismo afirma. Le contó a Critías, nuestro abuelo, que de viejo nos relataba a nosotros, grandes y admirables hazañas antiguas de esta ciudad. (Platón, 1982, p. 155)

Les espectadores estuvieron en una sala en planta baja para una primera performance y se trasladaron luego, escalera mediante, a un piso superior, dándonos a pensar que el movimiento genera sensaciones y pensamientos que, además, ahora nos recuerda que "μεταφορὰ δέ ἐστιν ὀνόματο ς ἀλλοτρίου ἐπιφορὰ" (Metáfora es la traslación) (Poética, 1457b, 9).

Nos interesó siempre el movimiento que implica la palabra, ya que dentro del sustantivo se encuentra parte de la acción, el adverbio *metá* que junto al verbo *ferw* en griego significan: llevar a otra parte, trasladar, transferir; cambiar, mudar, trocar; confundir, enredar (Pabón, 1999, p. 391). Y curiosamente, estas son las acciones que realizaron les espectadores según su relato de lo acontecido y observado. El *traslado* físico de una sala a otra en una corta distancia les hizo t*ransferir* parte de lo sentido en la performance primera hacia la segunda. La alegría y liviandad que sintieron *cambió* al *mudarse* a un espacio más oscuro, más silencioso con luces frías en donde eran invitados/*conducidos* a escribir lo que se les ocurriera sobre paredes empapeladas mientras aparecía y se desplazaba por la sala un cuerpo/arácnido negro con máscara dorada. Relataron sensaciones de *confusión*: ¿dónde había que mirar?, ¿ese cuerpo seguiría acercándose? Algunes espectadores mencionaron la sensación de estar en un lugar de regreso a algo ya vivido, en otra dimensión y en algunos casos mencionaron la intención de "volver" a la música y a las ganas de dibujar.

## 4. En el valle en que habitamos, cerca del río

Nos proponen hacer una serie de imágenes en la posapertura del proceso de investigación. Nos trasladamos a un espacio cerca del río y a la vez muy árido. ¿Qué se nos ocurría como síntesis de lo experimentado? Soltar el rollo de papel que en parte usamos en los dos encuentros anteriores. Lo

portamos entre las dos investigadoras hasta que el viento empezó a levantarlo y luego nos envolvimos en él, nuevamente en un cuerpo común con dos cabezas. Más tarde, se registró una improvisación en donde usé el rollo de papel ya desordenado, me envolví, me desplacé; la toma de imágenes tenía que ver con el registro de ruidos dentro y fuera de ese cuerpo "empapelado" y "empolvado" ya que la aridez del terreno así lo determinó. Acordamos que era parte de todo el registro una posible territorialización, formar parte del espacio que habitamos: https://drive.google.com/file/d/1YEk6c2h9_8RUif1-3GhJvT0XDBm1Mv1e/view?usp=sharing

## 5. Lo(s) sentido(s) hace(n) metáfora que trae memoria

> La puesta en escena se despliega como un engaste de discursos de tipo narrativo, cuyo origen o primera enunciación parece siempre relevado, como si desapareciera en el lugar mismo en que aparece ... ya no se sabe en qué bordes, en la superficie de qué pared: caos, grieta, *khorá*. (Derridá, 2011, p. 56)

¿Cuáles fueron los disparadores para el recorrido que hicimos? Ciertamente, el proyecto Bicéfalos, desde donde surgió la invitación a participar, hizo la conexión de investigadores. No había presupuestos salvo las palabras "cuerpos comunes", que funcionaron desde el comienzo como una pregunta. Y la primera imagen —o mejor— acción registrada fue la de la hamaca, columpio en el que me movía leyendo el texto casual de Derridá para probar qué sonaba al afectar el cuerpo/voz con ese movimiento.

> Rastrear es incluso traducir, interpretar y anticipar una huella animal en la tierra o un rastro digital en la web. Este arte de la caza, que es también un arte de la observación, se ha convertido en una verdadera bio-política de las percepciones que administra y domestica lo sensible, nuestra memoria y nuestros comportamientos presentes y futuros. (Zilio, 2021, p. 21)

Mas la investigación nos convierte en super observadoras, en otra categoría más de expectadoras, y aquí convendría renombrar: la partícula "ex" refiere al salirnos de nosotres mismes en el acontecimiento expectatorial.[10] Pero al ser performers, investigadoras y creadoras en proceso existe una acción circulante en el acontecimiento. Vuelvo a rescatar la partícula *metá*, más allá, atravesar esa producción que genera, que es matriz de una *poíesis* otra. La meta-spectación como juego de palabras y como espacio no lógico y a la vez creando y nombrando nos conecta otra vez con *khorá* y ya no de manera casual.

Nos vemos como artistas en cacería de nosotras mismas y de la posibilidad de simbolizar la realidad, de (re)nombrarla dando cuenta de recorridos que se convierten en telarañas, tejidos de procedimientos que hacen procesos tanto teatrales como visuales y escriturarios. *Khorá* es esa posibilidad de generar una lógica diferente, que más que cerrar o decretar una verdad comprobable, va descubriendo en las polaridades de lo oscilatorio nuevos sentidos que se trasladan y permiten la aparición de nuevos sensaciones, movimientos y nombramientos, unos a partir de otros sin límites. Y a la vez la memoria porta esos archivos míticos: el columpio (la hamaca) que se balanceaba al comienzo nos trajo las imágenes del antiguo mito de Erígone, hija de Icario quien recibe la visita de Dioniso. Este dios trajo de regalo la vid y el vino, se casó con aquella y al invitar la bebida a los vecinos, estos se emborrachan y creen que Icario los había envenenado, por lo que lo matan. Su hija se mata ahorcándose. Se originó el rito de *oscilla* realizado en fiestas en su honor; en él las muchachas se colgaban de los árboles y con el paso del tiempo se hacían columpios simbolizando el suicidio de Erígone. El columpio también se relaciona a la muerte por ahorcamiento para evitar violaciones, de las que eran víctimas las mujeres jóvenes en algunos lugares de Grecia Antigua.[11]

---

[10] El investigador argentino Jorge Dubatti nos aclara y asiste en estos conceptos con su conferencia del XI Encuentro Internacional de Teatro "Qué significa expectar en el teatro contemporáneo", realizado por la Escuela Estatal de Teatro, Ciudad de México, 24 de marzo del 2023.

[11] La relación muerte/ahorcamiento/columpio es citada por Margarita Garrido en su artículo "Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad".

Un rito de fertilidad que señala el abandono del estado de virginidad y el renacimiento de las muchachas como mujeres aptas para la reproducción, es desde los tiempos más antiguos, columpiarse —dice Cantarella—. Si bien implica la vida, implica también la muerte simbólica, de ahí la secuencia columpio-relación sexual-ahorcamiento. En tal sentido, balancearse en un columpio no es tan solo un juego infantil apreciado por las chicas, es un rito de consagración[12] (Garrido, 2003, p. 129).

Las sensaciones, los sentidos despiertan la memoria, los rituales actualizan los mitos; el espesor del acontecimiento performático (Dubatti, 2016), la presencia de un cuerpo reorganiza las tecnologías (¿la escritura es una de ellas?), va creando una forma para informar otra y otra de esta: "el cuerpo presente habilita un estatuto ancestral que se sobrepone a la presencia tecnológica y la organiza" (p. 189).

A manera de cierre de esta instancia y de apertura a otro análisis, podemos decir con este maestro (p. 57) que el encuentro, la hibridación propuesta, nos posibilita una praxis meta-spectatorial, reflexiva y del re-nombramiento, contando niveles de orden ontológico como la realidad de cronotopos y objetos mencionados; lo real en los estados larvarios/enmascarados; series de entes poéticos convocados por casualidad como serendipia y confluencia o sincronía; el trabajo en la performatividad; los encuentros entre artistas/ investigadoras/espectadores en una multiplicación convivial y cuerpos poiéticos, en permanente proceso de creación en una semiosis ilimitada.

[12] Según Cantarella, esto se observa también en el arte ceramográfico griego. Una escena pintada sobre un vaso conservado en el museo de Berlín muestra a una muchacha sentada en un columpio mientras un sátiro la empuja. Así también, una descripción que hace Pausanias de una pintura de Polignoto representa a Fedra en un columpio —Fedra es una mítica reina que se colgó—. Y en el Corpus Hippocraticum existe un tipo de epilepsia que ataca a las mujeres jóvenes provocándoles una incontrolable tendencia a ahorcarse. Esta epilepsia es causada por la abstinencia sexual (Cantarella, 1991, p. 21).

## Referencias bibliográficas

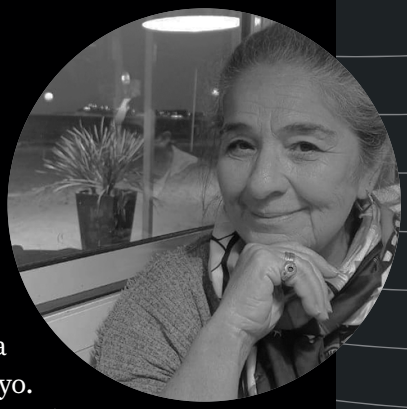
Barba, E. (2020). *Quemar la casa*. InterZona Editora.
Cantarella, E. (1991). *La calamidad ambigua. Condición e imagen de la mujer en la antigüedad griega y romana.* Ediciones Clásicas Madrid.
Derridá, J. (2011). *Khorâ*. Amorrortu.
Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. Dirección de Investigación, Área de Ediciones de la ENSAD.
Garrido, M. (2003). Consideraciones sobre el suicidio femenino en la Antigüedad. *Cátedra I*, 126–132. Centro de Estudios Clásicos y Medievales (CECYM). UNCo, Neuquén.
Pabón, J. (1999). *Diccionario Manual Griego-Español*. Vox.
Platón. (2007). *Diálogos VI. Filebo. Timeo. Critias. Cartas*. Editorial Gredos.
Spes (1991). *Diccionario Ilustrado Latino-Español. Español-Latino*. Barcelona.
Zilio, M. (2022). *El libro de las larvas: cómo nos convertimos en nuestras presas*. Cactus

# Propuesta emergente en pandemia de la Fiesta Nacional de la Vendimia

## Daiana Calabrese

Doctoranda de la Universidad de Buenos Aires. Becada doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Licenciada en Gestión y Producción Teatral por la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Profesora de Teatro del Instituto de Formación Docente Continua San Luis (IFDC-San Luis). Investigadora del proyecto "Comunicación y Teatro: deconstrucción del acontecimiento teatral argentino y su devenir político". Organizadora general del Festival Internacional de la Palabra en Escena de la Universidad Nacional de San Luis (UNSL). Organizadora de las Jornadas de Teatro Comparado y Jornadas Latinoamericanas de Investigación Teatral (FCH-UNSL). Editora de la revista *La Palabra en Escena*. Actriz y directora teatral.

## Patricia de la Torre



Directora de la Maestría en Arte Latinoamericano de la UNCuyo. Adjunta en la cátedra de Historia Universal de la Cultura y Teatro Universal III, en la Facultad de Artes y Diseño de la UNCuyo. Magíster en Arte Latinoamericano y licenciada en Arte Dramático por la UNCuyo. Codirectora del proyecto de investigación "Prácticas contemporáneas vinculadas al teatro en Mendoza desde el año 2013 hasta la actualidad. Reconexiones con los fundamentos de estas como forma de recuperar sus funciones transformadoras en lo social y cultural". Directora del proyecto de investigación independiente "De la memoria a la identidad. Miradas y rescates transdisciplinares en mapeos territoriales de diversas producciones culturales". Coreuta.

# Propuesta emergente en pandemia de la Fiesta Nacional de la Vendimia

Daiana Calabrese[1]
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad Nacional de San Luis/Argentina

Patricia de la Torre[2]
Universidad Nacional de Cuyo/Argentina

> Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de juego, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir las formas del espectáculo teatral. Y es verdad que las formas del espectáculo teatral de la Edad Media se asemejan en lo esencial a los carnavales populares, de los que forman parte en cierta medida. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir el carnaval, no es la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad, es la vida misma, presentada con los elementos característicos del juego. (Bajtín, 1989, p. 12)

## 1. Vendimia, juego de tensión con otra fiesta popular: el carnaval

Se hace imprescindible aclarar que uno de los problemas fuertes del estudio sobre las fiestas populares en general, y en particular las mendocinas, se encuentra en el escaso registro y la falta de archivos sistematizados, aunque esto también da cuenta del carácter popular de la producción. En este registro se desarrollan algunas reflexiones sobre el cuerpo y las vinculaciones con las formas de producir la fiesta. A la vez, se opera con las formas en que se entraman las nociones de cuerpo, identidad y patrimonio cultural en el marco de un gozne que modifica la fiesta en su conjunto.

El fenómeno de la pandemia se presentó como un desafío tanto para los realizadores como para los espectadores ya que esta contingencia no se había presentado, al menos, en el Siglo XXI y mucho menos frente a una imposibilidad de proyectar al futuro. Luego de numerosas reuniones con todos los involucrados en la fiesta y las autoridades de la provincia de Mendoza, Argentina, se decidió filmar una película de Vendimia.

[1] Contacto: 0266-154750548, daianateatro@gmail.com
[2] Contacto: 0261-5181372, martesajueves@gmail.com

Los resultados estuvieron a la vista, excelentes cineastas, guionistas, actores y realizadores. Sin embargo, la energía, el compartir espacios, el reverberar en las emociones o en las presentaciones de las problemáticas regionales no se produjo. Se asemeja más al docudrama que a la "fiesta de la plaza", donde, obviamente, y por la mediación principal de la pantalla —como diferentes escenarios, cortes y *fadeout*, edición, montaje, etc.— no se experimentó lo liminal, ya que la pantalla era la instancia de alejamiento entre los cuerpos de les espectadores en sus casas y el de las actrices/actores entre sus diversas locaciones. Tampoco hubo convivio, por ende, el aquí y ahora, ese momento sagrado de "respectación"[3] en un mismo ámbito. Entonces ¿esta particular edición 2021 fue una fiesta carnavalesca?

Es una problemática de debate el fenómeno aquel de que La Fiesta de la Vendimia presencial se ha ido agotando en repeticiones sucesivas al punto que ya no podría decirse más, que ya sea a fuerza de estar: hipercodificada, aborda lo identitario como un cliché, tornándose en una imagen cuasi vacía de sentido, aunque conserve ciertos ecos de determinadas significaciones. Entre ellos, se merecen destacarse los ecos /muerte/ y /resurrección/ que, no por casualidad, comparten con otra fiesta tradicional, el carnaval. Esta festividad de orígenes culturales diversos y contradictorios posee elementos semánticos comunes con la Fiesta de la Vendimia, legibles en el motivo de la cosecha, entendida como un renacer anual simbolizado por el vino. Precisamente, la pérdida paulatina de la popularidad del carnaval explica también, en parte, los alcances y la permanencia de la Fiesta de la Vendimia. Por lo tanto, hacer una película frente a repetir la Fiesta en su lugar natural, el Teatro Griego Frank Romero Day se puede complementar, pero nunca suplantar. Sin duda, la gente quiere vibrar en el ritual ya sea como exorcismo y, en este particular caso, como una expresión de deseo, un nuevo motivo de renacimiento. ¡La representación del fin de la pandemia!

Cuando hablamos de localía, debemos agregar que estos mismos códigos dominantes determinaron lenguajes cuyo desciframiento dependía de las condiciones de recepción. Si aceptamos que la fiesta fue construida a partir de signos que representaban a la cultura mendocina y específicamente a las prácticas rurales de dicha sociedad, probablemente, para alguien que proviniera del noreste argentino o de la zona del Caribe no tendría

[3] La investigadora mexicana Didanwy Kent (2019), plantea el concepto de "respectación" para colocar a les espectadores de sensorialidad memorizada, a espectar, en un tiempo sin tiempo.

el mismo peso semántico la necesidad de exorcizar el fantasma de "las heladas" u "honrar al tomero", por tratarse de prácticas locales y términos de uso regional, motivo por el cual la fiesta es tenida en cuenta, valorada y repetida por les mendocines y, últimamente, imitada en su estructura por otras provincias. Resulta evidente al recordar los años horrorosos y macabros de la dictadura cívico militar de 1976-1983, durante la cual se prohibieron todas las manifestaciones del carnaval en Argentina.

El toque de queda y el estado de sitio fueron parte de las prácticas represivas propias del gobierno de facto. Con ellos, se anuló la posibilidad del disfraz, de la máscara y de la risa. Inexplicablemente, estos decretos no se pusieron en práctica durante los festejos vendimiales, probablemente por conveniencia política, y entonces, la Vendimia, de alguna manera pasó a ocupar ese nicho que permitió que la gente pudiera reír en un marco multitudinario. Si bien este hito marca el inicio de un proceso de epigonización de las prácticas carnavalescas, a partir de ese momento los mendocinos esperan ansiosos su festividad como una oportunidad para la risa.

Es a través de este trabajo de arqueología y análisis por disección que se espera llegar a algunas explicaciones del mecanismo de perfeccionamiento de esta que indica una dinámica en su constitución toda vez que se intenta encontrar el correlato mediático, por lo que desarrollaremos su inevitable inclusión y modos de producción exigidos para cada momento histórico en que se realiza.

## 2. De la parodia a lo sacro

Durante este período, en las calles de la ciudad, se degustan vino y productos regionales y en cada lugar de la provincia, es decir, *los departamentos*,[4] se llevan a cabo las fiestas de las distintas comunidades de inmigrantes, hay espectáculos callejeros, pisadas de uvas en los centros comerciales, fotos de la gente con las reinas, paseo de reinas por las calles que se desarrollan durante los quince días previos al espectáculo central, todo lo cual caracteriza e identifica lo que se conoce como "el tiempo de la Vendimia".

Tres días antes de la Fiesta Grande, se produce una instancia religiosa —regida por el rito católico— que consiste en bendecir los frutos ofrecidos por los "cosechadores", que nos remiten a otras fiestas populares que

[4] En la provincia de Mendoza, a los "partidos"/"condados", se les llama "departamentos".

celebran y agradecen de sus frutos a la "Madre Tierra". Otro momento ritual liminal que se encuentra dentro de las mismas temporalidades del carnaval.

Tanto en la bendición de los frutos, como en la presencia de las imágenes de vírgenes precediendo el más carnavalizado de los capítulos: el carrusel y finalmente la imposición de la aparición obligatoria de la Virgen de la Carrodilla y el agregado textual de los rezos católicos invocando la bienaventuranza para los trabajadores de la vid textos que, a fuerza de aparecer en distintos lugares, se constituyen en el discurso dominante a tal punto que en algún momento se presentó como un monólogo hegemónico atravesando toda la celebración vendimial en el año 1961.

Durante la mañana siguiente a la Vía Blanca, tiene lugar el carrusel, desfile callejero similar a la Vía Blanca, pero en él, no solo desfilan las reinas en los carros, sino que, entre medio, se van mechando distintas expresiones culturales, sociales y gubernamentales según orden ya codificado desde la década del 30. Comienza con el carro de la Virgen de la Carrodilla tirado por caballos y los escoltas son los doce presidentes de las federaciones gauchas y el vehículo del ejército que porta la imagen de la Virgen del Carmen de Cuyo, patrona del ejército de Los Andes. Aparecen inmediatamente después de estos íconos, los carros con las reinas seguidas por comparsas como la Diablada de Oruro o comparsas del carnaval de Gualeguaychú, todos bailando y ataviados con los trajes correspondientes. Surgen payasos que reparten globos, procesiones de actores teatralizando la conquista americana, empresas locales que promocionan sus productos y los comparten con los espectadores, supermercados, ONG y hasta centros de salud privados que se promocionan, además de los regalos que las reinas otorgan, mejor dicho, arrojan con todo vigor, al público tales como melones, sandías, botellitas de vino, agua mineral y, por supuesto, uva.

Este desfile tiene una duración aproximada de cinco horas y atraviesa todo el centro de la ciudad. La concurrencia a todos estos eventos es completamente masiva. El festejo no ofrece cambios notorios, ni se propone incorporarlos. Lo importante del rito es la repetición, la asimilación, la hipnosis que provocó en los adeptos y que, con el correr del tiempo se transformó en dogma y, por ello, es indiscutible. En esta parte del espectáculo o desarrollo de los festejos, aparece una estética que, apoyándonos en las teorías de M. Bajtín (1989), se podría definir como carnavalizada, la cual, si bien no es consciente en los actores, está presente en la fiesta desde la práctica ancestral:

> De hecho, el carnaval ignora toda distinción entre actores y espectadores. También ignora la escena, incluso en su forma embrionaria ... Los espectadores no asisten al carnaval, sino que lo viven, ya que el carnaval está hecho para todo el pueblo. Durante el carnaval no hay otra vida que la del carnaval. Es imposible escapar, porque el carnaval no tiene ninguna frontera espacial. (p. 15)

## 3. Construcción de la Fiesta o Vendimia Gay hasta 2006

La Fiesta o Vendimia Gay merece un capítulo aparte. Hablamos acá de una celebración muy particular "*per se*", pues no existe un registro exacto de cuándo se originan los festejos vendimiales entre el colectivo LGTBQI+, aunque sí sabemos de cuándo la fiesta se hizo pública.

Si hablamos de carnavalización, estamos, en ese sentido, ante una fiesta emblemática. Cabe aclarar que, para comprender este particular festejo, se hace necesario aceptar la presencia masiva de integrantes del colectivo mendocino no solo entre los bailarines y comunidad artística, sino también entre el público presente. Se estudiará este acontecimiento histórico desde la lengua de la cultura, entendiendo que esta lengua se considera "existente" y que de esta forma encuentra su lugar en una determinada célula.

> Para ello debe ser identificado con un determinado elemento de la lengua del mecanismo memorizante para luego ser valorado en los nexos jerárquicos de esa lengua, y que quedará registrado, será texto de la memoria, transformándose en un elemento de la cultura... [en este caso la cultura LGTBQI+ en el ámbito mendocino]
>
> El mecanismo al que recurre es aquel por el cual se introduce en la memoria colectiva y permite la traducción de una lengua en otra... [la cultura no LGTBQI+ mendocina] (Arán y Barei, 2002, p. 131)

Todo comenzó en la noche de los tiempos de la celebración vendimial y probablemente la fecha del comienzo coincide con la del primer festejo coreografiado, allá por el año 1950. Cuentan que, una vez finalizado el espectáculo, algunos de los bailarines gay que habían participado, se juntaban en los camarines del Teatro griego y parodiando la fiesta, eligen a Miss Chuchi, que sería la reina de los festejos vendímiales. Ante la presencia divertida de los actores y bailarines participantes del espectáculo, sin distinción de orientación sexual.

Imitaban el desfile de las reinas, hasta el momento de la elección. De hecho, toda esta manifestación de parodia de la práctica hacía que aflorase la presencia del grotesco y permitía el traspaso de las fronteras, transgrediendo las regulaciones del discurso social de la época. Se entiende aquí por discurso social aquello que designa la totalidad de la "producción ideológico semiótica de una determinada sociedad, aunque existan lenguajes diversos y prácticas significantes, será en su totalidad identificable ya que resulta en una síntesis de lo propio de esa sociedad" (Angenot, 1989, p. 21).

Tenemos entonces una parodia y "el revés" de la práctica que se articuló y se complementó a la vida social de la forma descripta por Bajtín (1989): «la segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un 'mundo al revés'» (p. 16), y así se fue transformando en lengua de la cultura para que, en el 2002 pudiese ser traducida dentro del discurso social. En cuanto a la "institucionalización" de la fiesta gay como evento que se permitió a la sociedad entera (no solo a aquellos que participaban como actores de la fiesta grande), debemos remontarnos a 1996.

Durante una fiesta en la discoteca gay de la provincia y ante la demora del espectáculo que habría de desarrollarse que había provocado el descontento del público, el locutor, tratando de calmar los ánimos, anunció que a la semana siguiente se elegiría a la Reina Gay de la Vendimia y que se invitaba a los candidatos a inscribirse. Se inscribieron veintiséis personas candidatos y como el dueño había dado su respaldo, se realizó a la semana siguiente la elección donde se coronó a la primera reina gay: Turca I. Desde entonces la fiesta evolucionó hasta figurar en el 2003 en el calendario oficial de las actividades vendimiales.

Esto es muy llamativo en un ámbito como el de la provincia de Mendoza, cuya sociedad es bastante pacata, cerrada, católica, aunque ansiosa de consumir bienes culturales de tipo cosmopolita. A una tendencia por la preservación de hábitos y costumbres se le suma una vocación por la apariencia, rasgos propios de las diferentes provincias de Argentina. En general, frente a la crisis del modelo tradicional de familia y de pareja y al evidente aumento de la visibilidad del comportamiento sexual, la consigna general ha sido "miremos para otro lado, sino nos molestan…". Es así como el colectivo —aceptando las reglas sociales del entorno— prosigue

su vida haciendo gala de un bajo perfil. La efectividad de la estrategia se hace evidente en esta particular celebración, ya que la Vendimia Gay es una fiesta y no una protesta o un pedido de derechos como en otros países.

En marzo de 1998, la Vendimia estuvo absolutamente organizada, aceptada por gran parte de la sociedad mendocina que se sintió convocada a la misma, con el festejo anual en el club del Colectivo: el Queen Country (1999). Año tras año, el festejo se realizaba en los mismos días de la vendimia oficial, el viernes, y posteriormente se invitó a la Vía Blanca 2002 a una cena de las "fuerzas vivas" donde los jurados emitieron su voto para ser escrutados la noche siguiente. Con los años, la estructura de la fiesta, como en la oficial, se cristalizó: había un desfile de candidatas —trans— y luego se presentaba el espectáculo guionado, con el mismo formato de la oficial, pero mucho más breve, sin la aparición de los íconos religiosos (una de las tantas modalidades de la obediencia a la norma del 'no molestar'). El resto de los íconos vendimiales —la reina, los bailarines— se encuentran travestidos en el mismo guion. El plato fuerte de esta celebración es el show de Drag Queen y, por supuesto, la coronación. Esta fiesta se llevaba a cabo desde las tres de la mañana de la misma noche del festejo oficial, es decir, la madrugada del domingo y estaba abierta para todo aquel que se aviniese a pagar la entrada. El horario permitía que tanto el público como los bailarines que concurrirán al espectáculo oficial pudiesen llegar a tiempo.

Al revisar la iconografía del proyecto, se hace evidente el carácter de parodia, el enmascaramiento de las identidades sociales hasta hacerlas casi irreconocibles. La posibilidad de exponer a la luz del día a una reina travesti es una muestra cabal de lo antedicho.[5]

## 4. De lo popular a lo oficial: un sector popular

En las celebraciones que estudiaremos, el Carnaval se constituía en la fiesta social y popular por excelencia mientras que, por contraste, la Fiesta de la Vendimia aún conservaba un lugar local. En la actualidad estos festejos se posicionan en la cumbre del consumo cultural nacional e internacional por lo cual se conocen de modo general.

[5] Hablamos en pasado de esta fiesta denominada Vendimia Gay, ya que, en los años posteriores, los derechos de la fiesta fueron vendidos a un empresario vinculado a un medio masivo de comunicación. No se llamó más Vendimia Gay, sino que se llama (hasta la actualidad) Vendimia de Todos. Se hace una semana después de la oficial y se plantea como un espectáculo de estética queer sin duda, pero suavizado y acomodado para ser transmitido por el medio (América TV) al cual responde su dueño.

Se da en esta fiesta la particularidad de los cruces permanentes entre lo popular y lo oficial, ya que la fiesta admite instancias dirigidas a un público popular, pero con reglas fijas en cuanto a su desarrollo y la Fiesta grande consta ya de un libreto, escrito y seleccionado por un jurado. Ya es una micropoética que obedece a lo reglamentado, perdiendo todo su carácter popular.

Es interesante detenernos en el diario oficial mendocino *(Diario Los Andes*, 1982), que en su título de portada coloca "Crítica de historias de Vendimia: un producto desparejo que no es ni película ni teatro". En el desarrollo de la nota resalta la labor de todxs lxs trabajadorxs del producto audiovisual. Nosotras proponemos que fue un Docudrama, ya que presenta la realidad tal como ocurre en el momento, pero bajo una estructura de historia dramática. En la misma nota del diario, escribe que "como discurso completo es despareja, inconexa, y no alcanza a "narrarnos a Mendoza y su fiesta" en el marco de la Vendimia; algo que no estaría mal si la propuesta hubiese sido despegarse de la idea de la obra artística en el teatro griego para gestar un filme que remita a la relación identitaria-cultural de esta fiesta con su pueblo. Pero no fue así en su germen conceptual. Es evidente que el intento ha sido remitir a ese espectáculo presencial con escasa independencia narrativa del orden audiovisual." Tal como lo mencionamos con anterioridad, el filme no tiene convivio,[6] no se encuentra en el teatro griego, no están en el mismo espacio actores, actrices y espectadores, no es efímero (ya que se encuentra el link cargado en YouTube). Conclusión: no tiene nada que ver ni con Mendoza, ni con el ritual de la Fiesta de la Vendimia.

Diferente es el tiempo posterior al show, que deviene en el momento de la elección de la reina. Los estudios poscoloniales plantean que los terrenos sociales son difíciles de negociar y en este proceso de negociación, comprender que lo que otrora fue "público" ahora se transforma en "aguante" y, en este proceso, hay una transformación de aquel público letrado en "esos otros", una determinada "hinchada", es decir, a partir del conocimiento de esa otra forma de hacer y que obviamente presenta una compleja articulación entre lo social y lo simbólico.

---

[6] Entendemos convivio como "festín, convite, y por extensión, reunión, encuentro de presencias" (Dubatti, 2003, p. 9). El convivio implica "la reunión de dos o más hombres, vivos, en persona, en un centro territorial, encuentro de presencias en el espacio y convivencia acotada —no extensa— en el tiempo para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alteran dos roles" (Dubatti, 2003, p. 13).

Dejando de lado todo *gestus* desplegado y descrito en el momento espectacular anterior y nos encontramos en un espacio discurso muy similar a aquel de las canchas de fútbol: de la nada aparecen carteles indicando nombres de departamentos o fotos gigantes de las candidatas, así como los clásicos cánticos construidos en el momento al estilo de las canchas de fútbol, ya sea apropiándose de melodías en boga o que están en el imaginario colectivo popular como "yo te daré...". y como en las tribunas de fútbol, la gente está claramente agrupada por departamento. García Canclini (2000) habla de esto. como de "solidaridad barrial" en tanto proceso de resistencia con lo anterior que provoca un equilibrio con la hegemonía.

La imagen muestra un comentario respecto del comportamiento del público que hace hincapié en lo que se describe como la apropiación del espacio por parte de los sectores populares describiendo el momento como "una gritería ensordecedora, exhibición de carteles, pitos y un continuo batir de palmas acompañaron al acto eleccionario, creando un estado anímico de particular excitación ... los instantes fueron de continua emoción y ensordecedora exteriorización de las preferencias populares" (*Diario Los Andes*, 1982). En estos momentos, dicho comportamiento podría abordarse y comprenderse si agregaremos la categoría "aguante", término acuñado recientemente y de uso corriente entre los sectores de les concurrentes a recitales y las hinchadas de futbol.

El espectáculo teatral de la Fiesta de la Vendimia se repite sin la presencia oficial y solo con la nueva soberana las dos noches siguientes y se distingue por ofrecer recitales de músicos afamados en el país y de músicos locales de trascendencia. Se trata, por fin, de uno de los acontecimientos sociales significativos para la memoria cultural de Mendoza, en tanto supone una espectacularización tanto de los íconos y emblemas mendocinos, como de las prácticas sociales desde donde se construyen las identidades locales.

Con esto afirmamos que en un evento como es la Fiesta Nacional de la Vendimia, se necesita de la mirada sobre la cultura popular, así como la que se posa sobre la cultura de los sectores populares. Por otra parte, siempre tener presente que esta resistencia a lo fijado por la hegemonía es el juego de poder necesario para persistir como fenómeno cultural, en tanto insiste en descubrir las reglas de un juego que por su misma esencia se resiste a fijar reglas que cristalicen.

Finalmente, es el cuerpo de las reinas que tendrá como función, no solo la de representar un lugar político de poder —la monarquía—, también representará la mendocinidad, en tanto los cuerpos encargados de llevar a cabo la Fiesta, he aquí otra instancia paródica. No escapará a esta norma la de la lengua, el lenguaje la de la escritura de la Fiesta de la Vendimia pues se instalará a través de imágenes siempre sustentadas, justificadas o anticipadas por una construcción verbal, escrita y luego dicha, de manera que la lengua "culta" estará dictaminando la distribución de los lugares a ocupar por el cuerpo social y en el caso de la Fiesta, la representación se constituirá en la voz que enuncia los lugares. Esto será todo lo opuesto al carnaval.

Discursos que corresponden a la consolidación de una sociedad burguesa "nueva", "otra", que se construyó a partir de voces europeas emitidas por las familias de inmigrantes que comenzaban su ascenso social, voces que transmitían las características de sus prácticas (tal vez de una cultura popular para los parámetro de la época), así como las voces de las familias "tradicionales", también autodenominadas patricias, de origen criollo pero educadas en las tradiciones europeas que, por su investidura y lugar de poder, dictaban sobre los gustos estéticos estableciendo categorías (tal vez la alta cultura).

Luego de pensar a Mijaíl Bajtín como referente del estudio y la enunciación sobre la cultura popular, que nos remonta a la fiesta en la calle, a la carnavalización de las expresiones populares a la improvisación y el borramiento de los espacios teatrales, nos remitimos a Pavis (2011) y su *Diccionario del teatro* donde aparece una definición más abarcadora que mostrará aquello enunciado por Bajtín, metabolizado por el paso del tiempo y adaptado a los fenómenos latinoamericanos de interlocución vigente.

Una vez establecidos ciertos parámetros para comprender, continuamos con la incursión en el teatro popular latinoamericano para insertar las fiestas regionales en este sector, aunque a modo de mapa, pues poco después harán crisis los términos popular y teatro. Dicha secuencia dio como resultado la re escritura de nuestras representaciones actuales, completamente inmodificables por lo cual debemos entrar en el ejercicio de entrenar la mirada para ver en lo "no dicho", por lo tanto, decodificando, desenmascarando o completando lo que se pretendió decir. Sin embargo, ante la modificación de las prácticas artísticas de los años 50 y 60 en Latinoamérica se da el inicio de una ruptura con lo europeo que desembocará en una suerte de expresión de índole popular americana.

Al igual que en las nociones de cultura popular y carnaval enunciadas por Bajtín (1989), la propuesta del pueblo y para el pueblo será un concepto tomado por los hacedores teatrales latinoamericanos, según el cual, el pueblo es actor/actriz y es destinatario/a de la Fiesta. Así, en forma general, las Fiestas de la Vendimia eran del pueblo y para el pueblo hasta 1963, año en el cual la Fiesta encontrará un lugar determinado, un espacio ritual que, si bien se entiende como 'para todes', construye un escenario y separa a los actores/actrices del público.

Como hemos destacado anteriormente, los festejos de carnaval eran evidentemente, muchísimo más importantes para les locales que los festejos vendimiales de manera que, entre noticias de algunos eventos relacionados con vendimia desperdigados por el diario local, se entremezclan los anuncios de los multitudinarios bailes de Carnaval y las distintas formas de celebrar, como aquella de fotografiar a "las mascaritas" —niñes y adolescentes— que aparecían en el diario para ser retratados y luego puestos sus nombres y el disfraz que portaban.

Para concluir, afirmamos entonces que comprendida la Fiesta de la Vendimia como fiesta popular, goza también de la investidura de lo carnavalesco, desde la concepción epocal (época de cosecha, vino, dionisíaco), hasta el desarrollo en las calles de la ciudad y con la suficiente cantidad de teatralidades paródicas que sustentan tal afirmación.

Capítulo aparte, pero mucho más imbricado con lo carnavalesco, aquel de la antigua Vendimia Gay, concebida y sostenida desde un discurso paródico, escondido, invertido, travestido, montado, situado en el lado B de esta fiesta venerada, respetada, tan representativa de lo local. En otras palabras, la experiencia de una película sobre la Vendimia, al igual que una fiesta "alternativa" armada para la televisión, no pueden estar a la altura de lo dionisíaco, de lo corporal, del roce entre cuerpos "desconocidos" por un rato; de esa instancia liminal (Diéguez, 2006) e inexplicable que estos juegos de roles nos proponen, y el estar presentes sin prejuicios y sin juicios, al mismo tiempo y en el mismo lugar, para sentirnos, por un rato, "en ambos lados de la vida".

## Referencias bibliográficas

Angenot, M. (1989). *Interdiscursividades. hegemonías y disidencias*. Universidad Nacional de Córdoba.
Aran, P. y Barei, S. (2002). *Texto/Memoria/Cultura; El pensamiento de Iuri Lotman*. Taller General de Imprenta de la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba.
Bajtín, M. (1989). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Françoise Rabelais*, 2.º ed. Alianza Universidad.
Diario Los Andes (2002). *Vendimia. Edición Especial 1936/2001*. Ediciones Culturales de Mendoza.
Diario Los Andes (1991). Agenda Cultural N.º 18.
Diario Los Andes. (1982). *Centenario Diario Los Andes 1882-1982. Cien años de vida mendocina.* Diario Los Andes.
Diéguez, I. (2006). *Escenarios Liminares*. Paso de Gato.
Dubatti, J. (2006). *El convivio teatral*. Atuel.
Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.
Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro II*. Atuel.
Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad*. Gedisa.
García Canclini, N. (2000). *La globalización imaginada*. Paidós.
Kent, D. (2019). El 'respectador' ante la liminalidad de la experiencia teatral. Cátedra Ingmar Bergman, UNAM. https://www.youtube.com/watch?v=NiYqNyYp3d4&t=11553s
Larranaga, S. (1999). Fiesta de la Vendimia Gay en Mendoza Argentina. https://www.youtube.com/watch?v=6f1mpLa49WU&t=17s
Pavis, P. (2011). *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiótica*. Ediciones Paidós.
Pavis, P. (2018). *El análisis de los espectáculos*. Ediciones Paidós.

# Hacia una teoría teatral infantil feminista: los cimientos del sujeto “niño”

## Germán Casella

Doctorando en Artes y magíster en Estética y Teoría de las Artes por la Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Artes (FdA-UNLP). Director del Grupo de Estudios de Artes Escénicas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAAA-FdA-UNLP). Beca Conicet de finalización de doctorado. Dedicado al tema del teatro para las infancias y género, se desempeña como investigador, productor y dramaturgo. Dicta seminarios de posgrado. Participa como expositor en jornadas y congresos afines al área. Cuenta con publicaciones en diversas revistas de investigación en artes. Es docente titular en Análisis de la Dramaturgia Escénica y la Literatura I y II, en la Escuela de Teatro La Plata (ETLP).

# Hacia una teoría teatral infantil feminista: los cimientos del sujeto "niño"

Germán Casella
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata/Argentina

*Necesitamos adquirir*
*palabras para describir eso*
*contra lo que chocamos.*
*Hacerse feminista; encontrar*
*las palabras.*

Sarah Ahmed, 2018

En este artículo[1] me propongo problematizar los modos de abordar al teatro para las infancias a través de un recorrido situado por algunas epistemologías feministas y la antropología de las niñeces. Intentaré delinear un camino para un estudio crítico que contribuya a la lucha contra los sexismos, la opresión y la jerarquización de la diferencia sexual al interior de una teatralidad poética específica. Así, mi propósito aquí es construir aportes para una teoría teatral infantil feminista,[2] con las tensiones y sesgos que se implican en un recorte bibliográfico y político. Por supuesto que proponer una teoría es un gesto pretencioso que no pretendo agotar aquí, pues únicamente intento, mediante el uso de palabras estratégicas, capturar sentidos que encuentro dispersos en las áreas de estudio sobre el teatro infantil. Me pregunto aquí por las bases y tensiones metodológicas al respecto, para luego volver opacos los procesos de abordaje

[1] El presente escrito es una versión reducida del capítulo "Sujeto político: preguntas para una teoría teatral infantil feminista" de mi tesis de doctorado *Infancias que importan: políticas culturales, heterosexualidad y teatro para "niños",* dirección del Dr. Gustavo Radice. En ella me dedico a problematizar las maneras de elegir obras de teatro para las niñeces, como una serie de políticas culturales que terminan por heterosexualizar previamente la realidad simbólica infantil. Allí trabajo sobre la idea de que el elemento rector durante una selección de obra son las infancias que importan, es decir las que son inteligibles por presuponerse como esencialmente cisheterosexuales. La tesis se encuentra a la espera de defensa pública.

[2] Por feminismo entiendo un término paraguas que permite desafiar *lo universal* y los regímenes de sumisión sexual. Por poner una definición conflictiva, diré que para mí el feminismo es un movimiento radical "que pretende acabar con el sexismo, la dominación y la opresión sexista, una lucha que se esfuerza por acabar con la discriminación de género y crear igualdad" (hooks, 2017, p. 145).

sobre el teatro infantil, que influyen en la conformación y confirmación de significados sexogenéricos.[3] De esta manera, quiero contribuir con la construcción epistemológica de un campo de estudios a partir de pensar cruces conceptuales entre las áreas mencionadas. Para eso, rastrearé algunas nociones y genealogías de los estudios de género occidentales de la segunda mitad del siglo XX, para posicionar a las epistemologías feministas como un recurso que suspende la producción de verdades al cuestionar lo político en lo *neutro* (Dorlin, 2009). A la vez, me resulta tentador el planteamiento de preguntas que atraviesen, por lo menos, tres focos provenientes de estos estudios de género: la interrelación para el análisis histórico (Scott, 1996), la objetividad feminista (Haraway, 1995) y la interseccionalidad (hooks, 1992). Los mismos, como voy a desarrollar, me permiten pluralizar las miradas para finalmente formular una pregunta rectora, que nace de las prácticas feministas: ¿quién es el sujeto político en el teatro para "niños"?[4] Con esto invito a repensar quiénes son "los niños" en el teatro para "niños", entrando con ello en un diálogo directo con los feminismos más plurales que han discutido los cimientos del signo *mujer*. Siendo así, la búsqueda de las tensiones en la cristalización de un sentido sobre lo que es ser "niño" permite, a mi criterio, poner en diálogo los espacios de producción de conocimientos que coinciden en desnaturalizar a su sujeto mediante la intervención político-epistemológica.

En esta misma línea, recuperaré algunas ideas centrales de la antropología de la infancia (Szulc, 2019), que entiendo como un conjunto de estudios que sostienen el extrañamiento y la pregunta por la agencia de les niñes. Tal disciplina teórica ofrece herramientas que articulan la diversidad y la multiplicidad, y constituyen un camino para problematizar al teatro infantil en toda su complejidad. Bajo esta mirada es que adhiero a la infancia — espectadora— como una categoría donde convergen "tres dimensiones de lo social: variabilidad cultural, desigualdad social y género" (Colángelo, 2003, p. 4). Esto me ayudará a cuestionar la pretendida neutralidad que se sostiene en la variable infancia que, como vengo sosteniendo, es

[3] Mi objeto de estudio han sido los procesos de selección de obras de teatro para las infancias en el CC Pasaje Dardo Rocha de La Plata (Argentina). Pueden conocerse sus dinámicas y especificidades en mis trabajos anteriores (Casella, 2020, 2022). Hago esta derivación pues en este capítulo me interesa traer únicamente reflexiones epistemológicas antes que empíricas.

[4] El uso de las comillas es una apuesta político-estética por reconocer las fracturas que sostiene la categoría, como un plural contradictorio y el supuesto esencialismo en una identidad estable como la de ser infancia. El "niño" es en mi propuesta un significante político en el sentido que trabaja Judith Butler (2018), es decir, una cadena de usos referenciales que se rellena de manera selectiva (Casella, 2022).

un elemento rector durante la selección de obras de teatro (Casella, 2020). Mirar al teatro infantil desde una perspectiva de la articulación, es decir relacional y crítica, me invita a buscar el abordaje de investigación teatral como difractado y parcializado (Cruz Contreras, 2018). Siendo así, ambos andamiajes teóricos coincidirán en problematizar la noción de sujeto, para concebirlo siempre en términos relacionales, activos e interdisciplinarios. Es en conclusiones como estas desde donde me posicionaré para desgranar y generar una trama de reflexiones posibles acerca de los modos de elegir teatro infantil platense, oscilando entre la antropología de la infancia y las epistemologías feministas.

Finalmente, a partir de todo lo anterior, voy a proponer al teatro para las infancias como un territorio de intervención política, es decir como uno que se ve "atravesado por relaciones de poder que gobiernan a prácticas, discursos, representaciones, cuerpos e identidades mediante sistemas de imposición, subyugación y exclusión de lo que no se ajusta a sus reglas de dominancia" (Richard, 2011, p. 159). En estas relaciones de poder se cristalizan sentidos representacionales sobre *lo que es infantil* y, a partir de y también por ello, se elige un acontecimiento escénico que toma como rectora una idea de "niño". Cómo desmantelar este territorio de intervención será, bajo este modo, una tarea de desmontaje político en donde las variables de género y sexo son centrales. Para ello diré inicialmente que entiendo por infancias al conjunto de instituciones intervinientes que producen el efecto de lo que cada sociedad llama *niño* (Diker, 2009). En consecuencia, propongo a la niñez como un objeto discursivo en el que se inscriben operaciones de todo tipo, incluidas las que proponen políticas sexuales normalizadoras y a la vez excluyentes. El tránsito por la infancia implicará un objetivo rector —pasar a ser "adulto"— que determina, estética e históricamente hablando, una serie de estrategias y regularidades para su cumplimentación (Casella, 2020). De este modo, la constitución del sujeto del teatro para "niños" dependerá de sus políticas de representación, sedimentadas en un juego tautológico que se abstrae de las multiplicidades y diversidades que atraviesan todo proceso de construcción de sentidos. Pensar en una teoría teatral infantil feminista entonces, es una pregunta por las políticas y economías sexuales que construyen al signo "niño" como el sujeto que mirará ese teatro que se eligió. Una perspectiva como la que propongo, espero, será un modo de develar las tramas de poder y representación que atraviesan lo que se entiende por teatro para

"niños", para marcar las distancias entre una categoría esencializada y las políticas sexuales que la sostienen.

## 1. Las epistemologías feministas y las borraduras de la infancia espectadora

Para problematizar los modos de estudiar al teatro para las infancias, profundizo en las epistemologías feministas entendidas como un recurso cognitivo para disputar los conocimientos que se pretenden neutrales (Cruz Contreras, 2018). Esta mirada permite cuestionar la posibilidad de una forma de conocimiento general, para dirigirse al feminismo, como ya dije, en función de toda relación de dominación. Incluyo aquí las relaciones de poder imperantes en la selección de obras a cargo de adultes pensada para un público infantil. Elegir qué obras se mostrarán, determina no solo una política de representación, sino también un ejercicio de contingencia sobre las propias infancias (Nodelman, 1992). De esta manera, considero central acorralar prejuicios de todo tipo, pero específicamente los inherentes a la jerarquización de la diferencia sexual y a la suministración de economías y políticas heterosexuales. Así, entiendo por epistemología feminista a lo que "designa todo un trabajo histórico, efectuado desde múltiples tradiciones disciplinarias [; un] trabajo de cuestionamiento de lo que hasta entonces se mantenía por lo común fuera de lo político: los roles de sexo, la personalidad, la organización familiar" (Dorlin, 2009, p. 14). Esto incluirá tanto la crítica a producciones de conocimiento que históricamente han excluido a *mujeres* y disidencias, como a las propuestas constructivas de los propios modos de elaborar saberes. Por tanto, el foco está puesto en cómo operan y se disputan las formas de producción y legitimación de un conocimiento científico que se refugia en una pretendida neutralidad. La misma, como estas metodologías demuestran, en realidad guarda un sesgo masculinista y sexista que permite discutir lo dado desde miradas históricamente silenciadas. En un compromiso político por reconstruir la epistemología sobre bases más autoconscientes, esta perspectiva impulsa nuevas formas de subjetividad política y con ello otros modos de producción, entendidos como encarnados, sociales y no abstractos.

El pensamiento positivista, que buscó separar el cuerpo de la razón, es reconocido por esta línea de pensamiento crítico como el refugio para la masculinidad hegemónica que se neutraliza en la producción de un saber. Esto no implica tanto reemplazar un concepto de verdad como

develar *cuáles* son las políticas de la lógica y la razón, que niegan ser el resultado de imperativos específicos en materia histórica, política y sexual. Es por ello por lo que esta crítica a la pretendida objetividad de las ciencias —masculinizadas— es la base de las epistemologías feministas, que finalmente se sustentan en la encarnación del conocimiento. Siendo así, encuentro en esta postura una entrada para estudiar al teatro infantil, en tanto aquella neutralidad puede incluir las relaciones de tinte adultocéntrico que residen en la creación y selección de una poética situada. Además, poner el foco en la discusión sobre los sexismos en los modos de estudiar al acontecimiento escénico, demostrará la primacía de la heterosexualidad disimulada en *lo natural* de las infancias. Me interesa destacar este giro con el positivismo de los saberes feministas, "pues no producen solamente un nuevo saber sobre las mujeres, a su vez descalifican el 'conocimiento verdadero', perturban la economía del saber de este y la distinción entre sujeto y objeto de conocimiento" (Dorlin, 2009, p. 16). A partir de esto, considero que las bases para una teoría teatral infantil feminista deben contemplar la relación entre quien estudia y lo que es estudiado. No para hacer estudios de público necesariamente, sino para pararse en la legitimación de paradigmas de determinación sobre *lo que es* la infancia a la cual se destina ese teatro. Esto va a permitir sospechar de cualquier cristalización de sentido sobre "el niño" al repensar los entrelazamientos de un saber/poder, a lo cual le agrego el verbo elegir. Como se puede prever, existe un saber relacionado al ciclo vital que autoriza a detentar un poder basado en la experiencia y la organización del mundo en términos binarios: las adulteces como *ya-sí*, frente a las niñeces como un *todavía-no* (Morales y Magistris, 2018). En términos de procesos de selección de obras de teatro, aparece el tercer verbo, el de elegir, que es a mi criterio lo que termina de confirmar esa relación de poderes. Me resulta atractivo pensar que este trinomio verbal —saber/poder/elegir— es posible de ser puesto en discusión con epistemologías feministas, en tanto se permiten transformar la propia experiencia en saber.

¿Cómo se pueden expandir los límites de *lo infantil* y de *lo teatral* a través de un campo de estudios que discuta con la existencia de un discurso unitario?, ¿qué sujeto hablará en nombre de esta teoría cuyo objetivo es discutir los sesgos (cis)sexistas, clasistas y racistas que parecen ser inherentes a la categoría de "niño"?, ¿qué tipos de saberes buscará descalificar una teoría teatral infantil feminista mediante la revalorización de recursos cognitivos invisibilizados?, ¿a través de qué experiencias encarnadas se volverá opaco el trinomio saber/poder/elegir a partir de un estudio sostenido en

el impulso de nuevas formas de subjetividad política? Si las producciones intelectuales, como resultado de las relaciones sociales, son también relaciones de jerarquía sexual (Dorlin, 2009), ¿cómo pensar una instancia de creación de conocimiento que contemple la opresión de género en un campo que parece estar históricamente aislado de tal condición?

Teniendo en cuenta lo expuesto, diré que los estudios feministas, como aquí los entiendo, participan en la elaboración de una objetividad específica que busca ser antisexista y antirracista. La producción de una teoría a través de la vivencia no neutralizada implica que las afectividades y las corporalidades entren en juego mediante la asunción de un sujeto marcado y un objeto activo. Con todo ello presente, sostengo que estos puntos iniciales sirven para delinear un campo de abordaje del teatro para las infancias. Esta aseveración me invita a hacer dialogar algunos preceptos de la antropología de la niñez (Szulc, 2006; Colángelo, 2003) con tres conceptos nacientes de las epistemologías feministas de las que hablo. Estos son, como ya adelanté, el género como categoría de análisis histórico de Joan Scott (1996), los conocimientos situados y la objetividad fuerte de Donna Haraway (1995) y la interseccionalidad, como la trabaja bell hooks[5] (1992) en representación de los feminismos negros. Los tres coinciden en poner en tensión los modos de abordar al conocimiento y a les investigadores, a la par que han discutido con el histórico sujeto del feminismo. Así, me resultan útiles para terminar de delinear las bases de lo que espero en un futuro sea una teoría teatral infantil feminista, es decir, por lo pronto situada, crítica, corporal, antisexista y antisupremacista blanca cisheterosexual.

## 2. El género, lo histórico y los paradigmas infantiles

Bajo la premisa de que hacer epistemología feminista es historizar (Dorlin, 2009), me interesa retomar los aportes de Joan Scott ([1986] 1996) sobre el género como una categoría útil para el análisis histórico. En su ensayo, la autora se pregunta por cómo el género da significado a la organización y percepción del conocimiento histórico, poniendo el foco en su implicancia en las relaciones sociales humanas. Así, aporta a la discusión de los nombrados estudios de *La Mujer* para centrarse en el género como una categoría analítica que funciona como transformador de paradigmas. Esto permite replantear preguntas y nuevos modos de producir el conocimiento, pues en lugar de buscar orígenes sencillos, el género invita a "concebir

[5] Por petición de la autora, su nombre se escribe en minúsculas.

procesos tan interrelacionados que no puedan deshacerse sus nudos" (Scott, 1996, p. 22). En este sentido, hay una intención de tensionar los sistemas simbólicos y los usos de la representación social del género para construir significados y experiencias, agregando entonces la variable del poder. Será en estas instancias de interacción social que tienen lugar los procesos que determinan un significado, demostrando entonces la centralidad de la historización para interrumpir las designaciones de lo femenino y lo masculino. El género es finalmente, para Scott, algo que facilita una manera "decodificar el significado y de comprender las complejas conexiones entre varias formas de interacción humana" (1996, p. 28). A partir de esto, empiezo a preguntarme cómo funciona esta variable de género en la construcción de la categoría infancia, entendiéndolo como un elemento constitutivo de las relaciones sociales. Una mirada desde los estudios antropológicos de la niñez me permitirá sostener un continuo ejercicio de desnaturalización de prácticas, para contribuir a las bases de esta teoría teatral infantil feminista. Buscar los usos políticos de la categoría de «niño», como intento demostrar, posibilita ponerlos en diálogo con los sistemas clasificadores de género que, en última instancia, "son al mismo tiempo categorías vacías y rebosantes. Vacías porque carecen de un significado último, trascendente. Rebosantes, porque aun cuando parecen estables, contienen en su seno definiciones alternativas, negadas o eliminadas" (Scott, 1996, p. 35). De esta manera, entiendo que, en la historización de la infancia espectadora, desde una mirada como esta, estará la pregunta por la política y los modos de uso estratégicos de tal categoría. Así, aportes como los nombrados aquí determinan una transformación de paradigmas, en tanto permiten cuestionar lo dado en función de buscar la multiplicidad de significantes antes que un determinismo biológico.

Teniendo en cuenta lo anterior, diré que encuentro en la infancia "un analizador privilegiado de la historia reciente y del tiempo presente que permite indagar los cambios materiales y simbólicos producidos en la sociedad argentina" (Carli, 2009, p. 19). Por tanto, tal categoría será el efecto de una serie de culturas políticas en constante tensión con las designaciones históricas que sistematizan los sentidos sobre qué cosas son o no un "niño". Allí reside, según mi mirada, la posibilidad de poner en diálogo los aportes de Scott, pues veo en el género una variable que permite correr las explicaciones universales y simplistas, para el caso fundadas principalmente en sesgos generacionales. Por consiguiente, existirá una relación asimétrica entre adultes y niñes que, como ya adelanté, es clave en el proceso de una designación histórica. Para desgranar tales aseveraciones,

me sirvo de la antropología de las infancias, entendida como un abordaje que se ocupa de "problematizar a la niñez, es decir, transformar algo que se presenta cotidianamente como un dato inmediato de la realidad en un problema" (Szulc, 2006). Parte de este será la atención a la multiplicidad de experiencias y marcos representacionales que sitúan histórica y políticamente una comprensión de "niño". Esto implica retomar dos ejes de la antropología en general para luego especificarlos en términos de niñez: el énfasis en la diversidad de experiencias humanas y las distancias entre sistemas simbólicos situados (Colángelo, 2003). Es de esta manera que los pretendidos datos biológicos —ser cachorro humano— se demuestran socialmente manipulables y los límites etarios se tornan objeto de disputa política. Quiero decir que, bajo esta mirada, la infancia será una categoría que expresa los intereses de determinado tiempo histórico y así guiará las decisiones destinadas a actores sociales concretos. En este sentido, al poner en juego la existencia de disputas y manipulaciones políticas sobre la infancia, históricamente disimulada, puedo encontrar una relación con la doble definición de género de Joan Scott. Para la autora, el núcleo del concepto de género oscila entre que, si bien es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias sexuales, también resulta una forma primaria de relaciones significantes de poder. Así, entender a las infancias espectadoras bajo esta mirada, arriesgo, contribuye a poner en tensión los fenómenos políticos que se implican en la definición de tal sujeto. Una teoría teatral infantil feminista entonces deberá hacer presente el recorrido histórico de los supuestos que aparezcan, para reconocerlos y atravesarlos con las variables que aquí expongo.

Por otro lado, la segunda proposición sobre el género según Joan Scott, refiere a entenderlo como el campo primario dentro del cual se articula el poder. Su función legitimadora se funda en la idea de que son los lenguajes conceptuales los que emplean una diferenciación para establecer significados. Dentro de estos, la diferencia sexual ocupa un lugar de diferenciación primaria, posicionando entonces al género como un facilitador para decodificar tales conceptualizaciones. En este sentido, coincide con el ejercicio continuo de desnaturalización de categorías y prácticas propias de la antropología, afirmando que "la infancia puede dejar de ser pensada desde un concepto neutro y abstracto, signado por caracteres biológicos invariables, para recuperar toda la riqueza de sus determinaciones sociohistóricas" (Colángelo, 2003, p. 7). Quiero decir con esto que encuentro una concordancia entre las propuestas de Scott y las infancias como aquí las presento, en tanto permiten la pregunta por

la relación intrínseca entre el género y la política. Una teoría teatral infantil feminista podrá servirse de esta idea del género como un proceso interrelacionado que comprende complejas conexiones entre las formas de interacción humana. Esto significa abordar la pregunta de cómo suceden las significaciones para entender por qué y cómo se sostienen. Como la categoría de Scott, la infancia espectadora está también determinada por interpretación de rasgos físicos: habrá características comunes que finalmente forman parte de una disputa de sentidos cuyo resultado se impone como una visión legítima. Ser "niño" espectador incluirá entonces una serie de preceptos a priori que, en un funcionamiento similar al género como lo comprende la autora, son una forma significante primaria de relaciones de poder. Tal y como sostiene Scott a través de Michelle Rosaldo (en Scott, 1996), "el lugar de la mujer en la vida social humana no es producto, en sentido directo, de las cosas que hace, sino del significado que adquieren sus actividades a través de la interacción social concreta" (p. 22). Mediante esta aseveración, propongo el uso de tal perspectiva para repensar las tensiones entre las personas que transitan la categoría de infancia y sus interrelaciones en la organización social. Es decir, desbordar las interpretaciones y significaciones que residen en el público sobre el que se opera como elemento rector de la selección. Para buscar un significado de infancia espectadora, coincido con Scott en que debemos considerar tanto la individualidad de los sujetos como la organización social. Así, una teoría teatral infantil feminista podría basarse en preguntas que desestabilicen las categorías que parecen estancas, pero están vacías y repletas de contradicciones. Es en la búsqueda por los procesos de significación de un significado que se puede continuar delineando el cuestionamiento por el sujeto político en el teatro para "niños". Así, me pregunto ¿qué fenómenos políticos afectan a la definición de "niño"?, ¿cómo pensar un teatro que redimensione la categoría de infancia más allá de lo descriptivo para ir por lo causal? Si la significación de género y de poder se hacen la una a la otra, ¿qué procesos interrelacionados son útiles para una historia de las infancias espectadoras?, ¿dónde reside la función legitimadora de la interpretación de características comunes a lo que es un "niño"?, ¿quiénes son las infancias a las que se destina tal acontecimiento escénico?, ¿existen estas antes de ser el elemento de convocatoria o en esa designación por agrupación de rasgos comunes emerge una categoría atravesada por las tensiones propias de un modo de relación social?

## 3. La interseccionalidad y "el niño"

Continuando con la pregunta por los posibles aportes de las epistemologías feministas al estudio del teatro para las infancias, quisiera poner en tensión un concepto central de la tercera ola: la interseccionalidad (hooks, 1992, 2017, Viveros Vigoya, 2016). Es una perspectiva epistemológica, nacida de los feminismos negros, que entiende que toda relación de dominación es de por sí interseccional. Esto significa que está atravesada por múltiples variables, de las que destacan el género, la clase y la raza. De esta manera, existirán desigualdades múltiples e interdependientes que, metodológicamente abordadas, permiten una percepción imbricada de las relaciones de poder. Esta mirada crítica y amplia sobre las diversas experiencias de *las mujeres*, puede ser a mi criterio un punto de enriquecimiento para las bases de la teoría que estoy pensando. La ocupación consciente de la diversidad de experiencias de opresión apunta a discutir con la tendencia feminista de replegarse sobre la situación de algunas *mujeres* por sobre la de todas. Así, tal política histórica y solapada remite "a un sujeto autocentrado sobre una experiencia particular que tiende a absolutizar y, por consiguiente, ella *re*naturaliza la relación de género" (Dorlin, 2009, p. 71). Esta fórmula de la experiencia de *algunas* con pretensión de ser de *todas* es un catalizador para discutir a los «niños» a los cuales se dirige el teatro que se elige. De esta manera, es el concepto de interseccionalidad el que permite replantear la cuestión del sujeto político en el feminismo. Abre el campo a discutir los cimientos de la fórmula *nosotras las mujeres* y, por tanto, a una doble entrada de problematización que refiere tanto a los esencialismos como a la multiplicidad de experiencias vitales. En este sentido, mi pregunta por quién es el sujeto político del teatro para las infancias requerirá inevitablemente del uso de variables como clase, género y raza. Las mismas permitirán deconstruir la figura del «niño» como implícitamente varón, blanco, cisheterosexual y de clase media, como la perspectiva de la modernidad lo ha definido implícitamente. Diré que coincido con Sandra Carli (2009) en que se puede pensar en las políticas de infancia como unas "en las que se pone en juego la representación del niño en el sentido de 'hablar en nombre de' otro ausente en el momento de la representación" (p. 22). Siendo así, me resulta importante que una teoría teatral infantil feminista busque hacer visibles las diversas fuentes de desigualdad social para la construcción de una perspectiva epistemológica que redefina a su sujeto. Siendo que la interseccionalidad permite desafiar el modelo hegemónico de *Mujer* y las experiencias sexistas en relación con las *mujeres* pobres y racializadas, me pregunto por el uso de tal término al interior de un teatro destinado.

Así, diré que esta mirada puede aportar a repensar los matices de lo individual en la categoría de infancias. Si les niñes son sujetos activos, atravesades por los mismos avatares sociales que les adultes (Gaitán, 2006), entonces el estudio del teatro ha de incluir la diversidad de experiencias que componen a la categoría. Será crucial tomar una postura interseccional si se quiere ampliar la noción rectora del sujeto a quien se destina la selección del acontecimiento. Es decir, preguntarse por la posición de las infancias en la relación de poder que se constituye durante la presunción de que una obra es para un público específico. Considero que, al ser la interseccionalidad un giro teórico político para el feminismo, esto enriquece el diálogo epistemológico entre tal perspectiva y las bases de una nueva teoría teatral infantil. Pensar en cómo se intersectan el género, la raza y la clase sobre la categoría de infancia espectadora será central para preguntarse quién es ese sujeto político al que se invoca cuando se habla de "niños". Si insisto en la naturaleza asimétrica de las relaciones adultes-niñes, entonces no puedo dejar escapar las contradicciones que residen en la pluralidad de realidades infantiles y los modos de entender al teatro. Por lo anterior, me pregunto, ¿quiénes son los "niños" sino los blancos, cisheterosexuales con privilegios estructurales de clase?, ¿en qué infancias se piensa cuando se elige una obra?, ¿son "niños", por ejemplo, los menores judicializados?, ¿les niñes en situación de calle entran en la contemplación como espectadores?, ¿la expresión "teatro para las infancias", incluye la diversidad de experiencias que supone el uso del plural?, ¿permite la reflexión de la ambivalencia del sujeto político entendido en términos móviles?, ¿o es que la búsqueda por trascender el nombramiento masculino "niños" en realidad no es una pregunta por los cimientos de una categoría, sino un adecuamiento al clima social actual?, ¿resuelve las contradicciones interseccionales que residen en el supuesto hegemónico de infancia?

En este sentido son centrales los aportes de bell hooks (1992, 2017), quien en 1983 publica su tesis *¿Acaso no soy yo una mujer? Mujeres negras y feminismo*. En este texto fundante para los feminismos negros, recupera la figura de Soujouner Truth (1797-1883), esclava norteamericana, luego liberada, abolicionista y activista por los derechos de las mujeres. Durante un debate cívico, Truth se pronuncia contra un varón propietario y blanco con la pregunta "¿no soy yo una mujer?", habilitando a hooks a afirmar que el principal enemigo del feminismo no son los varones sino el sexismo, independientemente de quién lo ejerza. En este sentido, la categoría de interseccionalidad le permite elaborar un modelo de pensamiento que

se centra exclusivamente en discutir con el sujeto político del feminismo. Cuestiona que la figura de *mujer* es una que está marcada por la blanquitud, para demostrar que el *nosotras* es una ambivalencia dependiente de los avatares de clase y raza, siempre de modo múltiple y desigual. El trabajo de hooks termina por plantear a tal sujeto como definido por la posición que ocupa en determinadas relaciones de poder dinámicas y complejas, antes que una identidad cerrada y declarado por única vez. El análisis interseccional pone de manifiesto la multiplicidad de experiencias que son vividas de modo diverso por distintas *mujeres*. Y con esto, se puede demostrar la existencia de posiciones sociales que encarnan la norma y por ello no padecen las mismas discriminaciones (Viveros Vigoya, 2018). La misma postura podrá tomarse en términos de la relación adultes-niñes, invitando a deconstruir no solo las asimetrías sino también la diversidad de modos de posicionarla. Me refiero con esto a que la noción de interseccionalidad transformó la práctica política, en tanto focalizó en la opresión y la explotación sexual múltiple y selectiva según las variables implicadas. De esta manera, los movimientos de lucha y crítica se reorientan hacia el ejercicio de la dominación, demostrando la esterilidad de un único sujeto del feminismo. De la misma forma, al entender a *la Mujer* como identidad móvil, la discusión por quiénes son *mujeres* se vuelve inevitable y, a mi mirada, colabora con la misma pregunta por las infancias. Pienso, en el caso del discurso de Truth que recupera hooks, que la observación es inclusiva —¿no soy yo una mujer?—, pero también es ampliatoria de la noción. Este ejercicio es extensivo al concepto de "niño", en tanto una mirada interseccional contribuye al cuestionamiento del signo y de las personas que lo integran o no. Nuevamente, los estudios antropológicos colaboran con mi observación al desacralizar los modelos de niñez que resultan sociohistóricamente específicos, pero sobreviven como absolutización. Para ello profundizo en los aportes de Andrea Szulc (2006) quien busca desplazar del sentido común a las nociones vinculadas al ciclo vital que atribuye características particulares a cada etapa de este. Así, discute con la idea de que

> los niños constituyen un tipo de personas diferente de otros, un conjunto aún no integrado a la vida social, definidos generalmente por la negativa —desde el punto de vista de los adultos— como quienes *carecen* de determinados atributos tales como madurez sexual, autonomía, responsabilidad por sus actos, ciertas facultades cognitivas, y capacidad de acción social. (pp. 26-27)

Hay entonces una doble concepción de la infancia: por un lado, como espacio de recepción pasiva de preceptos y de acciones de les adultes, como

quienes depositan una visión de mundo sobre un grupo. Por otro, les niñes circulan más como objetos que como sujetos, al ser cosificados por diversas disciplinas o gestos como la educación, el cuidado, el disciplinamiento o el abuso y la explotación. Guarda esto un origen biologicista que debe ser desnaturalizado para desplazarse de tal construcción de sentido común, razón por la cual insisto en el uso de la mirada interseccional sobre el signo "niño espectador". Es decir, si hay una definición por la carencia sobre tal público, es porque hay seguramente una cristalización de sentidos previa. Si se retoma la dimensión inclusiva y ampliatoria de la pregunta disparadora de hooks, la teoría teatral infantil feminista puede reposicionar los puntos de vista menos valorados. Al articular las variables de género, raza y clase con la de infancia, este estudio podrá dialogar con la premisa de que la edad es algo que condiciona, pero no por ello descalifica (Szulc, 2006). Esto enriquecerá la pregunta por el sujeto político al interior del teatro para "niños", a la vez que pondrá en la agenda de intereses a las niñeces históricamente excluidas por ser pensadas como identidades estancas y universales. Si la infancia es el objeto de definición del teatro que se elige, entonces no se puede dejar de lado la pregunta por la multiplicidad en el abordaje de tal definición. Este giro político y teórico necesita hacerse presente en la teoría que pienso, para reventar el signo "niño" en una dimensión epistemológico-práctica que amplíe las políticas de selección y exclusión. Quiero decir, ¿cómo preguntarse por el "niño" en el teatro si no es a través de la multiplicidad de experiencias concretas que pueden volver dinámico al signo?, ¿es productiva la pregunta por el sujeto político si no se politiza la categoría mediante la complejidad interseccional?, ¿cómo se puede elaborar un modelo de pensamiento disruptivo sobre el teatro para "niños" que invite al investigadore a discutir con la esterilidad de un único sujeto de la infancia?, ¿cuáles son los modos de problematizar esta mirada para evitar caer en extractivismos o en epistemologías miméticas que piensen en traducciones de conceptos de un campo a otro?

## 4. Los conocimientos situados, una pregunta por la investigación teatral infantil feminista

Para comenzar a darle un cierre a estas pretendidas bases para una teoría teatral infantil feminista que pongan en duda al sujeto político de tal campo, quisiera ahora centrarme en el gesto de la investigación. Al proponer el uso de conceptos provenientes de epistemologías específicas, entiendo que debe haber un ejercicio simultáneo de revisión sobre la práctica

de abordaje del teatro para las infancias. De esta manera, considero que focalizar en el proceso de estudio es un camino para evitar caer en traducciones miméticas que intenten replicar sin tensiones *lo feminista* a *lo infantil*. Para eso, como ya adelanté, me resultan centrales los aportes de Donna Haraway (1995) para posicionar la construcción de una objetividad feminista. Esto incluirá la puesta en valor de una perspectiva parcial y situada que "favorezca la contestación, la deconstrucción, la construcción apasionada, las conexiones entrelazadas y que trate de transformar los sistemas del conocimiento y las maneras de mirar" (p. 329). Por consiguiente, tal propuesta implica comprender cómo funcionan los órganos políticos de visión, para producir modos de abordar al objeto que se vuelvan comparables entre sí. La perspectiva parcial determina lo que Haraway llama un *conocimiento situado*, es decir uno que permita no solo centrarse en las marcas del investigadore, sino también en la problematización de los modos de producción de conocimiento. Siendo así, tal propuesta denuncia la objetividad en la ciencia como una posición no señalada de hombre cisheterosexual blanco, para develar una política de la verdad y la razón. En sentidos como estos, entiendo útil esta postura epistemológica para pensar al estudio del teatro infantil, en tanto pone de cara a reconfigurar la impersonalidad que se muestra como neutra al abordar al signo "niño". Me interesa entonces esta insistencia por la particularidad, para contraponerla con la discusión antropológica de la *previsibilidad* en los abordajes científicos de la infancia. Concretamente, a través de los estudios de Lucía Rabello de Castro (2001), quien se pregunta por lo que vuelve específica a la niñez frente a la adultez, para discutir con las psicologías del desarrollo que determinan una "infancia bajo medida" (p. 32). Mediante la maximización de semejanzas y borramiento de diferencias, las ciencias modernas del comportamiento y las etapas en el ciclo vital posicionan condiciones de normalización sobre un cuerpo concreto. Es decir que hay una configuración de significados sobre la infancia que, bajo un proceso de desmarcamiento, se vuelven reconocibles como una invención determinante sobre el sujeto. Por tanto, me permito profundizar en los conocimientos situados de Haraway a través de esta idea para delimitar un campo de acción posible. Poner el foco en lo que podría implicar el proceso de investigación de una teoría teatral infantil feminista, será una invitación a atender a los supuestos ontológicos más básicos y la asociación entre determinadas ciencias de la infancia y sus implicancias histórico-políticas. A la vez habilita a reconocer las marcas del investigadore que, frente al encuentro con las infancias como significante, vuelven situada y parcial la comprensión de estas.

En esta línea, como vengo sosteniendo, es importante que la investigación teatral infantil feminista ponga en discusión las naturalizaciones y descalificaciones alrededor de los modos de ser "niño" según las visiones finalistas de la ciencia moderna (García Palacios & Aveleira, 2021; Rabello de Castro, 2001). Pensar en el "niño" como un sujeto incompleto con etapas sociales a cumplir para llegar a la vida adulta determina modelos de identificación que normalizan el tránsito por el ciclo vital. Así, reafirmar los parámetros de construcción de una objetividad y la producción de conocimientos sobre el "niño espectador", arriesgo, es una clave para entender a tales posiciones como móviles. Es decir que no son estáticas ni esencialistas, sino que están *esencializadas* en un registro de presunciones que se objetivan en las maneras de estudiar un teatro destinado. Entiendo que ahí mismo reside la posibilidad de alterar la previsibilidad de la infancia, pues permite reconocer los efectos de poder que operan sobre un colectivo social históricamente contingente. Pensar en puntos de vista que están producidos antes que naturalizados, es un ejercicio político de deconstrucción y construcción situada, siempre abierta a la pluralidad de experiencias sobre las infancias. Siendo así, una teoría teatral infantil feminista debe contemplar la elaboración de una objetividad fuerte que descentre a la naturaleza como destino. Correrse de lo que la infancia *tiene que ser* (García Palacios & Aveleira, 2021), valorizará los modos subalternos de entender la categoría, para ponerla de cara a los límites y posibilidades que residen en las marcas de quien investiga.

En función de esto último quiero destacar, a través del trabajo de Haraway, algunas tensiones para profundizar alrededor de los conocimientos situados. Por ejemplo, que, en términos de perspectiva, tanto el relativismo como la totalización son para la autora impedimentos para ver de modo correcto, pues en ambos casos niegan la potencialidad de la parcialidad. Esta última implica siempre un compromiso ineludible con posicionamientos móviles, para repensar a la ciencia como retórica en la que siempre reside un reclamo de responsabilidad. Así, Haraway entiende que el

> mundo-como-un-código es, para comenzar, un terreno militar de alta tecnología, una especie de académico campo de batalla automatizado, en el que los destellos de luz piden a los contendientes que se desintegren entre ellos (¡vaya metáfora!) para poder permanecer en el juego del conocimiento y del poder. (1995, pp. 318-319)

En esta pregunta por la relación entre estos dos últimos factores, Haraway propone la búsqueda de epistemologías que demuestren la parcialidad

de las ciencias para insistir en una mejor descripción del mundo. Retoma entonces el concepto de masculinidad abstracta de Nancy Hardstock (1983) para afirmar que la *forma* de la ciencia *es* su mismo contenido, e invita así a reconocer nuestras propias "tecnologías semióticas" (Haraway, 1995, p. 321). A partir de esto, se deduce que todo conocimiento es encarnado, si se considera que el cuerpo que investiga es sexualmente específico y por tanto está implicado en la relación entre objeto y sujeto. Aquella neutralidad pretendida, como ya dije, reside en la separación moderna entre cuerpo y razón que permitió ignorar la sexualidad y la corporalidad del conocimiento. Toda carne está marcada por una relación de poder que determina, finalmente, una racionalidad siempre posicionada que se debe encargar de nombrar los intereses y sesgos propios. Siendo así, los conocimientos situados ponen a andar al problema antes que resolverlo, por permitir al sujeto de investigación reconocerse parcial y nunca terminado o en estado original. Es decir, politizado en el sentido de que compone su modo de producción de conocimiento mediante imágenes que son el resultado de un conjunto de visiones relacionalmente situadas. Pienso entonces en los modos de codificación de los estudios sobre las infancias, y cómo se podrían discutir desde la parcialidad para hacer un conocimiento situado acerca del "niño" que mira teatro.

Entendiendo que "las luchas sobre lo que será considerado como versiones racionales del mundo son luchas sobre cómo ver" (Haraway, 1995, p. 333), pondré en tensión el gesto de investigar teatro para las infancias desde bases autoconscientes. Para repensar cómo afectaría esto a la construcción de aportes para una teoría teatral infantil feminista, retomo los estudios de Lucía Rabello de Castro y su discusión alrededor de las psicologías del desarrollo (2021). Como vengo sosteniendo, es a través de la historización que se puede dilucidar a la infancia como una invención propia de la modernidad, cuyos efectos se extienden y revalorizan a través de todo el siglo XX (Ariés, 1987; Carli, 2002). En este lapso temporal hay diversidad de posiciones definitorias que han cambiado los modos de representación de la niñez, atravesada por su realidad de construcción social. Una de ellas es la psicología del desarrollo, que siguiendo a Rabello de Castro (2021), consiste en la descripción y sistematización de una serie de cambios a lo largo de un ciclo vital para devenir en adultez. Así, esta disciplina determina un parámetro de *niño normal* basada en el agrupamiento de "niños" según sus desempeños en tareas preestablecidas. Esto, además de ser el fundamento de los procesos de escolarización, determina un trayecto específicamente descrito y explicitado. Finalmente, la

infancia termina guionada según una serie de adquisiciones, conquistas y habilidades que sostienen "situaciones previsibles de *tiempo y lugar*, para las cuales se establecieron 'regímenes de actuación' unívocos que extinguen posibilidades alternativas de producción sociohistórica de la infancia" (p. 36) En este sentido, considero una relación con los conocimientos situados de Haraway, pues correrse de estas normalizaciones de la infancia implica un investigadore que reconozca su propia carne sexuada. Es decir, que se pregunte por sus modos de ver al "niño" y la expectación de un acontecimiento escénico, haciendo una traducción interpretativa crítica y parcial. Por ejemplo, una conexión entrelazada, para poder correr lo neutro en la selección de una obra de teatro para las infancias, sería reconocer las exclusiones que se dan en la construcción de un desarrollo *normal* del "niño". Me interesa destacar aquí el trabajo de Ruth Mehl (2010), investigadora teatral infantil, quien entiende una distancia *insuperable* entre el adulto que produce una obra y les niñes a quien se destina la misma. Hay entonces una reconstrucción de una imagen de *espectador infantil*, que se rellena con supuestos provenientes de diversas experiencias y disciplinas. Según Mehl, estas son: el recuerdo del adulto sobre la propia infancia, la observación directa sobre un grupo de niñes y el apoyo en estudios de psicología. Así, como vengo sosteniendo en investigaciones anteriores (Casella, 2020), entiendo que el abordaje determinista propio del conductismo se hace presente también en el teatro infantil. Razón por la cual me permito contraponer estas propuestas para repensar al sujeto marcado, que busca en esa obra que se elegirá la reproducción y confirmación de esperables. Una vez más, la pregunta por el sujeto político en el teatro para «niños» es protagónica en este estudio, pues es ineludible si se quiere dar cuenta de los puntos de partida en la construcción de una noción. Diré que, en la búsqueda de aportar a un conocimiento situado sobre las infancias y el teatro, coincido con Mehl en que

> el concepto de lo que el espectador niño es o no es, jamás podrá ser totalmente objetivo; se fusiona con la propia historia del adulto y con las cosas (ideas, sentimientos, emociones, valores, experiencias) que se quieren "compartir con los niños", y eso es lo que está detrás de la idea creadora de cada autor. [Y] lo que a veces se olvida es que la imaginaria platea es apenas una suerte de *identikit* armado en la mente del adulto, con recortes muy diversos e incompletos, a veces muy alejado de la realidad. (2010, p. 17)

Con esta observación busco repensar en la desnaturalización de las infancias, en el caso atravesadas por logros sostenidos y autorizados en una

disciplina de abordajes que determinan un "niño" disimulado en la neutralidad. Del mismo modo que la abstracción masculina, discutir desde el estudio teatral con los desarrollos del ciclo vital es poner en juego la propia marca para entrelazarla con diversos puntos de vista. Les niñes podrían ser finalmente interlocutores válidos que contribuyan a una objetividad rigurosa y parcializada, en diálogo con la politicidad disimulada que se esconde en el gesto de elegir. No me refiero necesariamente a hacer presentes las voces de niñes durante la selección de obras sino más bien a acorralar y desarmar los prejuicios de les adultes a cargo de ello. De este modo, el sujeto político de la infancia se volverá múltiple y situado, en tanto su definición se apoyará en diversos campos de estudio. Esto supone, a mi mirada, una doble entrada: por un lado, discutir con las ciencias que se han encargado de construir una verdad sobre la niñez que circulan como neutrales. Un ejercicio de parcialización sobre, por tomar un ejemplo, las psicologías del desarrollo permitirán poner en tensión las nociones de normalidad, previsión e infancia. Pero, por otro lado, volver situado al conocimiento sobre el teatro para las infancias implica una práctica de encarnación del estudio sobre el mismo. Reconocer y nombrar los propios puntos de partida será crucial para volver riguroso al signo "niño" que se convoca al elegir una obra. Poner en disputa cómo se ve a las infancias que van a expectar una obra es discutir la construcción de una hegemonía, para pluralizar desde la particularidad y promover una objetividad feminista y consciente. Frente al momento de elegir una obra de teatro para las infancias, esta perspectiva permite visibilizar los supuestos ontológicos más básicos y los sexismos que están en juego. Considero por ello que el punto de vista situado es una herramienta cognitiva, psicológica y política para la producción de preceptos que se alejen de los esencialismos. Lejos de ser una neutralidad, concebir les niñes como actores sociales es sustraerles del supremacismo capitalista cisexual hetero blanco que entiende a los sujetos como un objeto de apropiación con objetivos a cumplir. Así, me pregunto, ¿en qué medida una objetividad fuerte (Haraway, 1995) puede discutir con nociones normalizadoras de las infancias para pluralizar los procesos de selección?, ¿cómo se vuelve visible lo que permanece borrado mediante un ejercicio teórico de abordaje crítico y situado?, ¿de qué maneras las realidades subalternas a la infancia hegemónica pueden interrumpir un proceso de selección de obras de teatro?, ¿bajo qué parámetros epistemológicos es la distorsión de la neutralidad del signo «niño» un camino para disputar sentidos que se solidifican en el gesto de elegir?, ¿cómo favorecer la contestación a teorías sobre la infancia desde la propia perspectiva encarnada para demostrar la

politicidad que se implica en ellas?, ¿cómo construir bases para una teoría que comprenda los modos de ver a las infancias y sus funcionamientos como una objetividad feminista?

En función de todo lo anterior, al coincidir con este tipo de investigaciones rigurosas, sostengo que la teoría teatral infantil feminista que imagino debe desafiar a la epistemología de la representación para posicionarse en la *articulación* (Cruz Contreras, 2018). En esta objetos, hechos y agentes se configuran como prácticas cognitivas que no adhieren al conocimiento como reflejo de la realidad en la que el sujeto no interviene. Por lo contrario, las epistemologías feministas entenderán a lo real como una *articulación* entre sujeto y objeto —ambos móviles— que da como resultado algo *difractado* (Haraway, 1995). Esto significa que entran en juego las variables de lo activo, lo parcial, lo corpóreo, los intereses, todos puntos que, como vengo sosteniendo, se empañan y neutralizan al momento de posicionar a la infancia como espectadora. Si el objeto es también un agente, entonces lo que lo vincula al sujeto es una articulación situada antes que universal, convirtiéndose así en una *producción* antes que un *reflejo*. Esto significa que es a partir del encuentro con otres que emergen las características que no estaban allí antes de eso, es decir que habrá una interacción relacional que no está predefinida, sino que *llega a ser*. Así, en concordancia con lo que vengo desarrollando sobre la antropología de las infancias, es crucial para la teoría que imagino recuperar esta condición dinámica. Devolverle a les niñes su capacidad de agencia (Szulc, 2019) desde la construcción de una objetividad feminista, es la clave para un conocimiento que no es universal o relativo, sino situado. Es decir, que surge del encuentro entre las experiencias encarnadas adultas y las de las infancias, superando entonces las nociones de identidad y previsibilidad para preguntarse por la *difracción* (Cruz Contreras, 2018). Una epistemología de la representación, que es protagónica en los abordajes modernos de la infancia, pretenderá que tales definiciones son meramente descriptivas por ser un reflejo de un sujeto que no interfiere en la producción de un saber. Sin embargo, hacer un conocimiento situado del teatro infantil implicará una coproducción entre sujetos marcados y objetos activos en múltiples conformaciones de situacionalidad. Así, antes de estar predeterminadas por una definición que circula como verdad, la lógica de la difracción implica la distorsión de tal reflejo por construirse en una relación precaria e interesada. Cabe recordar que, bajo las perspectivas que aquí trabajo, la infancia "puede ser pensada entonces como un modo que propone la cultura de hacer vivir parte de la vida, y de cómo los sujetos lo

agencian" (Chaves, 2010, p. 38). De este modo, siempre las niñeces espectadoras se deben reconocer actores sociales completos, que están inmersos en relaciones de clase, edad, género y raza para difractar en ello la propia agencia del investigadore. Al desnaturalizar la categoría mediante volver visibles los intereses y los sesgos, una teoría teatral infantil feminista tiene que evitar el falso conocimiento que reside en la descorporalización de un saber. La búsqueda entonces es por una objetividad feminista que permita las ironías y sorpresas, pues "no estamos al cuidado del mundo, solamente vivimos aquí y tratamos de entablar conversaciones no inocentes por medio de nuestros aparatos protésicos, que incluyen nuestras tecnologías de visualización" (Haraway, 1995, p. 343).

## 5. El teatro para "niños": un territorio de intervención política

Me propuse plantear bases para una futura teoría teatral infantil feminista, que pretendo sea antisexista y antisupremacista cisheterosexual blanca. Para ello hice uso del término *feminismo* como paraguas, para incluir la diversidad de experiencias que luchan contra el sexismo, la opresión y la jerarquización de la diferencia sexual. A partir de tal comprensión, sostuve una base para el campo de estudios del teatro para las infancias en las perspectivas epistemológicas calificadas de feministas, es decir aquellas que problematizan lo neutro como lo masculino. Tales abordajes suponen poner en tensión la construcción del conocimiento a partir de repensar la posición del saber en las relaciones de poder, propias de un sesgo androcéntrico, racial y clasista. A la vez intenté hacer uso de las antropologías de la infancia, como un área que se ocupa de recuperar las experiencias diversas de les niñes y la multiplicidad de tránsitos que complejizan la noción. La conjunción de ambas áreas de estudios me permitió acercarme a la pregunta rectora de este texto, que tenía como objetivo plantear aportes para una teoría que discuta sobre quién es el sujeto político en el teatro para "niños". De esta manera, encontré útil el uso de, por lo menos, tres conceptos que se desprenden de las epistemologías feministas, para contraponerlos al estudio de las infancias desde una mirada antropológica.

Por lo que se refiere a lo anterior, más allá de la crítica que vengo sosteniendo a la pretendida unicidad de la niñez, quisiera centrarme ahora en la idea del teatro infantil como un espacio de producción de identidad política. La discusión sobre la representación y sus tensiones es una que no se puede agotar en lo inmediato, razón por la cual debe ser una de las

bases de la teoría que imagino. Siendo así y a partir de todo el recorrido aquí realizado, diré que el teatro para las infancias es, por lo menos, un territorio de intervención política (Richard, 2011). Con esto me refiero a un campo de fuerzas que está atravesado por relaciones de poder opresivas que delimitan prácticas y representaciones, a través de la imposición y la exclusión de lo que no responde a tal determinación. Siguiendo a Nelly Richard (2011), es un espacio de politicidad "donde operan codificaciones de poder susceptibles de ser interrumpidas y desviadas mediante actos críticos de oposición que subviertan sus jerarquías de valor y distinción, sus normas autoritarias y sus totalizaciones represivas" ( p. 159). Me interesa entonces que esta teoría ponga en tema los modos en que estas relaciones de poder entre adultes y niñes cristalizan los sentidos sobre lo que es el "niño" que mira teatro. Desmantelar a los modos de elegir acontecimientos escénicos para las infancias es una tarea de desmontaje político sobre las tramas de representación que atraviesan tal proceso de intervención. De esta manera, reafirmo el uso de epistemologías feministas para volver sobre los procesos de producción de un sujeto a través del corrimiento de neutralidades. La sospecha antiesencialista que una genealogía feminista en diálogo con la antropología de la infancia demuestra, permite destruir la idea de un significado pleno en la identidad "niño". Desconfiar de los cimientos epistemológicos del sujeto político de la infancia espectadora, es una estrategia de interrupción para desnaturalizar el sintagma que se constituye en el proceso de estudiar este teatro. En este sentido, el foco debiera estar puesto en los múltiples fraccionamientos que los significados asumen en una representación, para incidir en las luchas por la simbolización de la infancia. Aquí entran en juego diversas políticas y economías sexuales que, mediante la presunción y la previsibilidad, terminan por generar designaciones programáticas con suministraciones específicas.

Por consiguiente, me resulta útil profundizar en los aportes de Nelly Richard sobre la crítica feminista como cultural (2009) para poner en tensión los límites de un uso político del signo "niño". La autora rescata un interés feminista en los procesos de simbolización, para proponer que "lo discursivo representacional es el medio a través del cual se formula la ideología sexual que busca confundir naturaleza y significación en la categoría supuestamente invariable de lo femenino" (p. 77). Por tanto, si las relaciones de género están mediadas por un sistema de representación, la crítica feminista ha de ser cultural si se quieren desmontar las estrategias de los discursos constitutivos. Como se puede prever, encuentro en

esta postura una oportunidad para delinear aportes a la discusión sobre el teatro para las infancias. Al rebatir la metafísica de una identidad originaria, como la de ser "niño", la intervención epistemológica debe estar indiscutidamente puesta en los procesos de significación. El sujeto político entonces será el resultado de la articulación entre prácticas sociales y formas culturales que disfrazan de verdad natural a quien se toma como elemento rector de tal teatro. Por tanto, esta teoría teatral infantil feminista es una invitación a sacudir los protocolos de sentido sobre les niñes para destejer las maniobras ocultas en la conformación de un signo. Si el teatro para las infancias, como vengo argumentando, es un territorio de intervención política, entonces habrá que preguntarse por las luchas por la significación de un cuerpo en tránsito por la niñez. Se requiere de una mirada feminista —por tanto, situada, histórica e interseccional— para desenredar las intervenciones que atan al signo «niño» a las trampas naturalistas. A la par, como la crítica feminista de Richard (2009), la teoría teatral infantil que busco posicionar

> debe salirse de la consigna de las identidades y las diferencias pensadas como categorías ya fijadas por un orden binario de afirmación y negación —"sí" o "no"— que no admite las interrogaciones y vacilaciones del "quizás", del "tal vez", etc. La crítica feminista como crítica cultural debe usar las asimetrías y los descalces de la perspectiva de género para sacudir los códigos de estructuración del sentido y de la identidad, subrayando las fisuras e intervalos que contradicen la noción —hegemónica— de una representación total de los nombres y los cuerpos que los llama a coincidir lisa y llanamente consigo mismos. (p. 81)

De esta manera, entiendo que pararse desde una base que permita la pregunta y la puesta en discusión sobre el sujeto es un buen punto de partida para desviar las jerarquías de valor que se implican en la selección de obras. Correrse de la infancia como una identidad preestablecida permitirá la sospecha por la representación, tanto estética como política, que supone una semejanza y una delegación. Quiero decir que reventar el signo "niño" incluirá siempre una discusión con las asignaciones fijas que se terminan de cristalizar en el momento en que se piensa en un público infantil. En este sentido, una teoría teatral infantil feminista debe ser transdisciplinar, para servirse de multiplicidad de miradas que permitan la disrupción de borraduras y exclusiones. Como demostré, un camino posible está en el cruce entre las epistemologías feministas y la antropología de la infancia como dos campos que discuten sobre la conformación del sujeto en una relación constitutiva. También, posicionarse desde áreas de estudio que ponen el acento en la multiplicidad y movilidad de la identidad

implica el uso del género como una variable fluctuante e interseccional. Es decir, que permita preguntas políticas sobre los usos de la dominación y subalternidad para ensayar los límites de lo que es ser "niño" al interior de una práctica teatral situada. De esta manera, la metodología habilitará a buscar las funciones normativas y prescriptivas que terminan por sostener realidades de género específicas para la infancia. Una teoría teatral infantil feminista, al ser antisexista y antisupremacista, tendrá como objetivo principal la discusión constante con la heterosexualidad como régimen obligatorio (Wittig, 2006). Corresponde, entonces, rastrear las maneras en que se implica tal intervención normativa en un teatro cuyo signo está, bajo esta mirada, atravesado por las tensiones entre representación, política y sujeto móvil.

## Referencias bibliográficas

Ahmed, S. (2018). *Vivir una vida feminista*. Bellaterra.
Ariés, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen.* Taurus.
Butler, J. ([1993]2018). Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Paidós.
Carli, S. (2002). Introducción. En *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina entre 1880 y 1955,* pp. 17-38. Miño & Dávila.
Carli, S. (2009). Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001). Figuras de la historia reciente. En S. Carli (Comp.), *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping,* pp. 20-54. Paidós
Casella, G. (2020). *Teatro para niños y performatividad de género. El teatro infantil platense como estrategia de crianza heteronormada* [Tesis de maestría]. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/98494
Casella, G. (2022). El sexo de las infancias espectadoras. Teatro para niños e instituciones heterosexuales. *Boletín de Arte,* (23), ISSN 2314-2502. https://doi.org/10.24215/23142502e041
Chaves, M. (2010). ¿Juventud? En *Jóvenes, territorios y complicidades. Una antropología de la juventud urbana,* pp. 25-49. Espacio Editorial.
Colángelo, A. (2003). La mirada antropológica sobre la infancia. Reflexiones y perspectivas de abordaje. En: *Serie Encuentros y Seminarios.* http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL001424.pdf
Cruz Contreras, A. (2018). Epistemología feminista y producción de testimonios de mujeres sobre la dictadura en Chile: redirigiendo el foco a la posición de la investigadora. *Prácticas de oficio, 1* (21), 65-75.
Diker, G. (2009). El discurso de la novedad. En *¿Qué hay de nuevo en las nuevas infancias?,* pp. 11-31. Universidad Nacional de General Sarmiento.
Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades. Introducción a la teoría feminista.* Nueva Visión.
Gaitán, L. (2006). La nueva sociología de la infancia. Aportaciones de una mirada distinta. *Política y Sociedad, 43* (1), pp. 9-26.
García Palacios, M. y Aveleira, R. (2021). Los niños del "indio-niño". Discursos sobre la niñez indígena en las fuentes sobre el Chaco argentino (fines del siglo XIX - principios del siglo XX). *Indiana, 38* (1), 51-78.
Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*, pp. 313-346. Cátedra.
hooks, b. (1992 [1984]). El poder de descreer. Cambiando las perspectivas sobre el poder. En S. Chejter (Comp.), *El sexo natural del Estado. Mujeres:*

*alternativas para la década de los 90*, pp. 161-172. Nordan.
Hooks, B. (2017). *El feminismo es para todo el mundo*. Traficante de Sueños.
Mehl, R. (2010). *El teatro para niños y sus paradojas*. Reflexiones desde la Platea, Instituto Nacional del Teatro.
Morales, S. y Magistris, G. (2018). Hacia un paradigma otro: niñxs como sujetxs políticxs co-protagonistas de la transformación social. En S. Morales & G. Magistris (Comps.), *Niñez en movimiento: del adultocentrismo a la emancipación*, pp. 23-49. El Colectivo, Chirimbote, Ternura Revelde.
Rabello de Castro, L. (2001). Una teoría de la infancia en la contemporaneidad. En L. Rabello de Castro (Org.), *Infancia y adolescencia en la cultura del consumo*, pp. 21-51. Editorial Lumen-Humanitas.
Richard, N. (2009). La crítica feminista como modelo de crítica cultural. *Debate Feminista*, (40).
Richard, N. (2011). Postfacio/Deseos de... ¿Qué es un territorio de intervención política? En Coordinadora Universitaria por la Disidencia Sexual (Eds.), *Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del Segundo Circuito Disidencia Sexual*, pp. 159-178. Territorios Sexuales Ediciones.
Scott, J. (1996) El género: una categoría útil para el análisis histórico. En M. Lamas (Comp.): *El género: la construcción cultural de la diferencia sexual*, pp. 265-302. PUEG.
Szulc, A. (2006). Antropología y Niñez: de la omisión a las 'culturas infantiles. En: Wilde, Guillermo y Pablo Schamber (Eds.), *Cultura, comunidades y procesos contemporáneos*, pp. 25-50. Editorial SB.
Szulc, A. (2019). Más allá de la agencia y las culturas infantiles. Reflexiones a partir de una investigación etnográfica con niños y niñas mapuche. *Runa*, *40* (1), 53-63.
Viveros Vigoya, M. (2016). La interseccionalidad: una aproximación situada a la dominación. *Debate Feminista*, (18), 1-17.
Wittig, M. ([1992] 2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Egales.

# Las casas sin tiempo. Historia de unas casas imposibles o la arquitectura de casas sin tiempo

## José Manuel Castanheira

Arquitecto, escenógrafo y pintor. Doctor en Escenografía y Arquitectura. Es profesor en la Universidad de Lisboa y dirige acciones formativas, becas y seminarios en universidades y otras instituciones de Portugal, España, Bélgica, Francia, República Checa, Grecia, Italia, Cuba, Suiza y Brasil. Desde 2017, integra el jurado del Doctorado en Estudios Teatrales de la Universidad Sorbonne Nouvelle de París. En 2010 fue elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de España. Asimismo, es miembro fundador de la Asociación Portuguesa de Escenografía, desempeñándose como presidente en 2012 y 2016. Con una actividad multifacética en la escenografía del espectáculo, escenografía de exposiciones, museología, arquitectura teatral y pintura; ha realizado más de 300 escenografías en 16 países. Es autor de los libros *Desenhar nuvens. Manual de sobrevivência de um cenógrafo*, *Viriato Rey*, entre otros.

# Las casas sin tiempo. Historia de unas casas imposibles o la arquitectura de casas sin tiempo

José Manuel Castanheira
Universidad de Lisboa/Portugal

## 1. Escenografía, arquitectura y teatro

Para toda una vida en el teatro, en la escenografía, creando espacios para la representación de tantas historias, fue necesario aprender a inventar otras casas, múltiples aventuras a través de una arquitectura imaginaria. Para que estas casas sean creíbles, la memoria hace y deshace auténticas coreografías entre el sueño y la realidad. En el teatro, la complicidad entre el actor y el espectador siempre ha demostrado que la materia prima esencial es el *tiempo*; y que, al fin y al cabo, se trata de un juego de construcción, mantenimiento o demolición, y que estas operaciones mentales no son posibles con los materiales de construcción convencionales. Por tanto, se hace necesario situar este tiempo; tiempo de una arquitectura moderna anunciada, una modernidad que diseñó casas y ciudades, olvidando, o casi excluyendo, el cuerpo humano, y que ahora la fenomenología contemporánea trata de volver a ponerlo en el centro de esa experiencia, redescubriendo el sentido perdido de las cosas, sus características táctiles, olfativas y sonoras.

Una dimensión corporal de la ciudad se convierte en el descubrimiento de las características topológicas del espacio, donde la pluralidad de la experiencia del cuerpo convive con la unicidad de la geometría y la legítima representación. Incluso Le Corbusier, que anunció la casa como una máquina para vivir, y que inspiró nuevas ciudades como Brasilia, terminó en contradicción, siguiendo el ejemplo de Heidegger en la Selva Negra, viviendo sus últimos años en una choza de madera rodeada de un gran algarrobo, que la protegía de los rayos del sol, en pleno contacto con la naturaleza y con una vista privilegiada sobre el mar. Este retorno a una dimensión corpórea, con la complicidad de la naturaleza, anuncia también un acercamiento al fenómeno teatral.

A este marco se suma mi vida enseñando arquitectura. Recuerdo mis primeros años como profesor de arquitectura. La ligereza con la que se

suprimían las clases se convertía en ejercicios teatrales para la percepción del espacio utilizando la plenitud de la percepción sensorial. No fue fácil ser profesor. Aún permanece en mi mente el esfuerzo por demostrar que mi tarea no era enseñar, sino brindar. No se puede enseñar a dibujar casas, sino a poder plantear pensamientos sobre, por ejemplo, ¿qué es una casa. Y creo que, en ese sentido, las *casas imaginarias* del teatro pueden hacer un aporte importante.

## 2. Las casas imposibles

En este cansancio, del que no podemos salir, existen y sobreviven las *casas imposibles*. La mayoría de las casas donde vivimos no fueron pensadas ni diseñadas para nosotros. Hoy, las casas donde vivimos son ejercicios de geometría, construidas a base de mucha economía, funcionalidad, eficiencia, utilidad, mucha luz artificial, hormigón y metal. Son casas donde se han olvidado el tiempo, el polvo, los pasillos, los rincones, el desván, la sombra y la penumbra, los espacios inútiles, la melancolía, los olores, la buena madera, la luz filtrada. Quienes construyen las casas de hoy se olvidan del tiempo. La fascinación que tengo por una casa se mide por el olor en el tiempo y los misterios de los lugares escondidos. En otras palabras, todo lo que es inútil hoy.

Georges Perec hizo una descripción exhaustiva de los espacios a través de la forma de usar la vida, en una autopsia del uso del espacio y el tiempo. En un breve recorrido por las casas donde he vivido hasta hoy, descubro qué las hizo únicas y qué me permitió no olvidarlas nunca. Lo que no olvidé fueron pedazos de atmósferas y la forma en que las habité. Revelar estas casas es una tarea que, en el laberinto de los recuerdos, me obliga a inventar espacios perdidos manipulando los fragmentos que sobrevivieron y aún son perceptibles en el mar del olvido. Cierro los ojos; aparecen, con mayor o menor claridad, lugares y objetos se olvidan de los personajes como si reemplazaran a los hombres como motores de la acción. Por ejemplo, enumerando algunas:

- Una infancia vivida entre dos casas, pueblo y ciudad, lugares para el inicio de la construcción de una memoria del espacio. Desde el principio en el pueblo, luego en la ciudad, luego en otros pueblos y en otras ciudades.
- Un piso de madera que se fregaba todos los sábados con agua y jabón azul y luego se enceraba;

- Las puertas de doble hoja con banderas aseguraban una luz interior, dulce y misteriosa, que se perdía al igual que los robustos postigos de madera que dominaban el poder de la luz solar;
- Una de estas persianas y cortinas de encaje eran el primer escenario de un teatro en miniatura, donde hojeaba y comentaba los libros de títeres para los demás niños de la calle;
- Los pasillos y una larga escalera que se llena de fantasmas por la noche. Al fondo un enorme patio presidido por una vieja higuera;
- La cocina con piso de piedra y grandes sartenes de madera donde me sentaba a comer;
- El granado que guardaba la entrada al jardín y controlaba los pájaros que dormían de noche entre las piedras del pozo redondo;
- Al final del corredor, una puerta de madera que siempre estaba cerrada, una puerta que nunca había sido abierta en doce años, hecho que estimuló permanentemente mi imaginación;
- Los fantasmas moros sobre caballos blancos, con lanzas en la mano, de los que oí hablar en la escuela, y que, por la noche, salían de un mueble en el rincón de la habitación y atormentaban mi sueño;
- Nuevamente las puertas con la bandera, esta vez en la ciudad, las cuales cubrí con cartones para poder encender la luz por la noche;
- O escondido, ahora en una tienda de lona debajo de la cama, con una lámpara encendida para hacer casas de papel;
- El garaje, la banda de rock y los bailes con el teléfono Telefunken de su abuelo, tecnología avanzada en la época que servía de amplificador a las violas;
- El desván y el sótano donde guardaban cosas viejas e inservibles de pronto se volvieron útiles para las casas que instaló entre los árboles del patio trasero;
- Tantas, tantas cosas dispersas, materiales volátiles de la memoria, disponibles para nuevas combinaciones, para nuevas construcciones.

Y luego la proporción de cosas que nos engañan. Nosotros creciendo con el tiempo y las casas menguando. En el laboratorio de escenografía, dibujos, maquetas, juguetes y demás cachivaches sirven para ajustar el tamaño deseable a todo. Sería bueno tener un *Breve diccionario de casas invisibles* donde habría que añadir muchos otros materiales para entender mejor el uso de la casa. Algunos ejemplos:

- Ser capaz de describir muchos de los largos viajes que hago dentro de la casa, ya sea en el yeso trabajado de los techos, en las vetas de las tablas

del piso o muebles a lo largo de las manchas en el mármol del baño o la cocina;
- Cómo el olor de las casas permanece y en muchos casos dura para siempre;
- Así como la luminosidad imprescindible, sobre todo la que traspasa las cortinas al final de la tarde;
- Así como un sonido, a veces música, que resuena en el silencio de cada casa;
- Registrar el interior de los muros habitado por seres que no podemos ver, pero cuya presencia sentimos;
- Poder hablar con los constructores de puertas y ventanas, que hace tiempo que dejamos de imaginar simplemente como la ausencia momentánea de paredes;
- Inundaciones, taponamientos, aguas negras, humedad o agua como evento. Cuando llueve, la casa se transfigura, todo cambia, los olores, los sonidos, los colores, tantas cosas que en ese instante sufren una metamorfosis instantánea;
- Comprender los pasillos, el desván o el sótano, como partes esenciales para la necesaria terapia de soledad;
- El reloj más antiguo, al que hay que darle cuerda y del que aprendemos a saber parar el tiempo. Máquina que envejece adquiriendo el estatus de guardián del templo. Hasta que un día, la casa y el reloj se vuelven inseparables;
- La larga vida de los objetos almacenados en una geografía particular compleja. Objetos organizados para contar historias, mejor que todos los álbumes de fotos;
- El piso de madera cuidadosamente elegido para recibir la proyección de luz de la ventana al final de la tarde;
- Aprende a medir la casa por los espacios que faltan, las grietas por reparar, el color por desvanecerse, la luz reflejada, las vistas por descubrir;
- Los metros cuadrados que sirven para medir cualquier cosa. Una casa en metros cuadrados es un espacio ilegible;
- La escalera anuncia la sensación de verticalidad, el movimiento desde el centro de la tierra hacia las nubes; y por ahí...

## 3. Las casas soñadas

Las *casas soñadas*, por tanto, otras *casas imposibles* nacieron por las historias que se asociaban, sin intentar nunca ilustrar, sino más bien estimular, añadir nuevas hipótesis tanto al habitante actor como al espectador

*voyeur*. Tantas veces, los espectadores acudían a mí para pedirme que recreara en sus casas ambientes similares a los que acababan de vivir en el espectáculo. Entré en la escenografía con un primer decorado que inventé, en 1973, para *Los pequeños burgueses* de Gorki y, creo que muy intuitivamente, condensé en ese momento una visión particular de mi mundo hasta entonces. Eso no era una casa, era una gigantesca telaraña, transformada en un capullo que se tragó todo el espectáculo, incluidos los espectadores. Partiendo de la idea de que la pequeña burguesía conformista observa impasible, a veces incluso deslumbrada, la astuta instalación arquitectónica de una araña que teje lentamente su tela hasta encerrarlo todo. La casa-tela era así el propio teatro y la gran mesa familiar, quien dominaba el espacio era la araña cuyos brazos formaban el banco donde se sentaban los espectadores. Intuitivamente, estaba sumergiéndome en la esencia de la arquitectura teatral, incorporando al espectador a la construcción de la escenografía. Ese hecho nunca me abandonó.

En 2002 trabajé con João César Monteiro en la película *Vai e vem*. Largas tardes charlábamos en la *terraça* de Pau de Canela, su café favorito en la Praça das Flores (Lisboa), donde improvisaba su despacho. Allí recibía y hablaba con todos, allí descubrió al protagonista de la película, allí se rodaron varias escenas de esta película autobiográfica. Varios episodios mostraron otros modos de usar la *casa*, en este caso para la película una casa señorial adaptada.

Justo al principio, el personaje central João Vuvu, regaña a la sirvienta por quitar el polvo de los libros, diciéndole para no limpiar, para dejar el polvo en paz... *el polvo está en todas partes y no tiene adónde ir*.

Una tarde fuimos a su casa, un primer piso antiguo, subimos y la puerta no se abrió más que una mano. Algo la detuvo. Vimos un cuerpo tirado en el suelo, era su hijo. João explicó a qué habíamos venido, pero el permaneció imperturbable, dijo que estaba viendo una película tirado en el suelo y que solo podía levantarse para abrir la puerta cuando terminara la película. Y ya está, se encogió de hombros, se volvió hacia mí y me dijo, José Manuel, vamos, hay que esperar a que termine la película.

En Barrio Alto, se alquiló esta antigua casa señorial y la escenografía contemplaba también la transformación de algunas divisiones para instalar "su biblioteca", recurriendo al alquiler de muchos cientos de libros. Una vez terminada, observó todo con complacencia y, acercándose, sacó un

libro al azar; mira al autor y, perplejo, me pregunta qué hacía ese señor en su biblioteca. Con una mirada sobresaltada, abrió la ventana y arrojó el libro inmaculado a la calle, repitiendo el gesto varias veces con tantos otros autores que no le dijeron nada y por los que evidentemente no tenía aprecio. Más tarde, sentados los dos de nuevo en "su café", tras un largo silencio, me dice con una mirada perpleja: "José Manuel... ¡no puede ser!... sólo entran en mis películas los que yo quiero". Y la única solución fue sacar parte de su biblioteca personal de su casa. Era verlo feliz entonces, tirado en el suelo, disfrutando de los libros, antes, durante y después del rodaje, ¡invariablemente al son de Shostakóvich!

Durante el rodaje, los técnicos de iluminación con toda la maquinaria, día tras día, casi siempre acababan siendo meros espectadores, confinados en enormes coches llenos de material y aparcados con dificultad en la estrecha calle. Ante múltiples indicaciones del director de fotografía, después de observar y analizar con su serenidad y sagacidad, optó siempre por la luz natural que, según él, era insustituible. Luz, luz, ¡¡¡nada como la luz del sol!!!

En 1980, en la devastada Avenida da República, estaba la Casa de los Elefantes, casi frente al café Galeto. Enorme casa, imponente villa adosada, cuyo interior transformé para la escenografía de *El tío Vania* de Chéjov. Largo trabajo de laboratorio experimental. Partiendo de una especie de patio interior con lucernario, recorriendo algunos muros, descubriendo múltiples vistas a través de puertas, pasillos, ventanales interiores, escaleras y balcones. Instalé al público en lo alto del patio, en un banco que invadía la casa y convertía a los espectadores en *voyeurs* con múltiples perspectivas.

En 1987 disfruté mucho inventando una *casa* para *El contrabajo* de Patrick Suskind en la Fundación. Obra que es una excelente metáfora sobre la vida de un funcionario anónimo, aquí el contrabajista de la orquesta, condenado a hacer siempre las mismas tareas, todos los días, sin desviarse de las normas, sin creatividad, sin autonomía. Longo monólogo donde habla sobre qué hacer para lograr la realización personal, para salir del estancamiento que es la inmutabilidad de la estabilidad laboral en la que se encuentra. La casa inventada era vertical sin ventanas, soledad de un músico subordinado, en tres niveles: el primero, su universo de música, espacio dominado por el monstruo de la casa —la caja del contrabajo—; el segundo, el jardín —nostalgia de la naturaleza por donde entra una

grieta de luz—; y el tercero, el dormitorio. Todos estos niveles conectados por una escalera vertical que le permitirá, al final, en un último acceso de coraje una posible salida por la azotea de la casa. Posibilidad inventada de cómo sería movimiento natural, sin espacio vertical. En este caso, lo hacia el actor. Esta espiral que recorre el espacio es algo que atraviesa muchos de estos inventos. Proviene de la verticalidad olvidada, de una especie de circularidad democrática de públicos y actores.

En 1984, para *El avaro* de Molière, la casa imaginada se acerca de la metáfora universal del avaro: el dinero guardado en la cama. La casa es todo un teatro de raíces isabelinas, basado en un escenario que es un colchón-cama, un espacio simétrico en torno al orificio redondo, que puede ser una tapa de alcantarilla, por el que entra, sale y se arrastra esta figura emblemática de la dramaturgia y de la naturaleza humana.

También en *Auto da Índia* de Gil Vicente (1988), toda la casa, todo el teatro, era una cama que transformaba el suelo del escenario en un "colchón nacional" rodeado por un laberinto de puertas con banderas que se abrían y cerraban para evocar las escotillas de las carabelas. Laberinto de corredores y puertas con banderas que vienen de mi imaginario en las primeras casas donde viví.

En tantos años de creaciones escenográficas, hay algunas obras que me gustan especialmente. Es caso de *El jardín de los cerezos* de Antón Chéjov. Por tres veces realicé esta obra y en las tres de manera tan diferente (1986, 1999 y 2021). Una obra que es una verdadera parábola del mundo, parábola de la crisis por instalarse, obra que anuncia la transformación radical de la sociedad tras la revolución industrial. Siento que he vivido muchas cosas parecidas a lo que pasa en este trabajo. La invención de esta casa y Cerejal, lugares donde se desarrolla este trabajo, evolucionó conmigo y retrató mi visión de la vida. Así que en 1884 los ideales llenos de esperanza creían firmemente en el futuro y la casa resplandecía, toda en un rojo cereza abriéndose poco a poco a un horizonte luminoso. Luego, en 1988, algunas dudas habían comenzado a corroer una esperanza ilimitada. Y así la casa se convirtió en el interior de un barco traslúcido donde los personajes se nos aparecían a veces como fantasmas. A través de las cortinas, el blanco y la niebla lo cubrían todo. Fuera del escenario, al fondo del escenario y a través de cristales ahumados, los actores (como pasajeros extraviados) esperaban a que entraran en escena, jugando tranquilamente al billar. Finalmente, y muy recientemente, 2021, la parábola

es definitivamente la afirmación de la crisis instalada, con toda la acción transcurriendo entre restos de muros, una casa en derrumbe, polvo por doquier, objetos y muebles abandonados, todo entre imágenes desgarradas de bosque milenario. En todas estas versiones, el gran armario es el elemento central. Un gabinete fortaleza, preparado para salvar lo que aún es posible, una especie de Arca de Noé. Walter Benjamin dijo que estos armarios eran como fortalezas medievales. Casa dentro de la casa donde viven los recuerdos que pasaron de generación en generación.

Y así este armario, en la primera versión que hice, donde el viejo guardián (Firs, el viejo mayordomo) se inclinaba a morir al ver que estaba olvidado y que al abrirlo era un armario sin fondo como una ventana abierta al mundo. En la segunda versión, el armario era como un rompecabezas de nueve cubos de vidrio con la maqueta del inmueble, que, al estar desorganizados, servían como bancos de jardín. Chéjov dijo que en el teatro tenemos que mostrar la vida no como es, ni como debe ser, sino como se nos aparece en un sueño y en esta obra sentimos que hay una especie de secreto que todos llevan consigo, porque sentimos que mientras hablan parecen estar siempre pensando en otra cosa. En la tercera versión, el gran armario de la casa es también el lugar donde se guardan el pasado, los recuerdos, los juguetes de la infancia, pero en esta muestra ya no tiene puertas y está envuelto en un árbol de Van Gogh en flor. Ahora parece la caja de la vida, a punto de cerrarse. Un armario sobre ruedas que, errante y lleno de color, circula en medio de una atmósfera en blanco y negro que oscila entre la destrucción y la reconstrucción. Un lugar donde se esconde la sabiduría y la poesía, todo lo que se puede salvar ante la amenaza inminente. Ahora que ya no se hacen armarios como estos, donde todo gravita en torno a la fórmula Ikea, cierto futuro para ese inmueble, al borde de la destrucción, ahora en manos del nuevo rico, su nuevo dueño. Por eso el escenario está desnudo, congelado con restos calcinados de imágenes de bosques en las paredes, forrado de elementos translúcidos como en cualquier obra y un montón de placas de yeso rotas. Los personajes corren de un lado a otro, muchas veces parecen perdidos, solo hay dos huecos, uno de cada lado, todo también en un juego cromático de blanco sucio entre la nieve y el polvo.

Todavía se inventaron algunas otras casas imposibles. Muchas de estas inquietudes surgen cuando estamos buscando una casa. Como en el texto de Teresa Rita Lopes, *Esse tal alguém* (2001), en una sucesión de cuentos, donde en un momento dado un personaje intenta comprar una casa a través de una agencia, un lugar donde puede encontrar objetos o eventos con

geografía. Y donde el vendedor anuncia que ya no tiene ninguna de estas casas, todas fueron vendidas hace mucho tiempo. Para la *Casa de muñecas* de Ibsen (2001), la casa donde Nora se siente prisionera y gritará en rebelión, hice una casa enterrada simbólicamente en la nieve, Para *La prueba de Davis Auburn* (2002), hice una casa melancólica para la soledad de un profesor de la Universidad de Chicago. Una casa inspirada en el cuadro *Summer evening* de Edward Hopper, donde la luz y el color parecen congelar el momento exacto del anochecer. Casa construida en un lugar aislado, con solo vegetación alrededor, universo interior y exterior sumergido en una luz oscura. Para *O que diz Molero* de Dinis Machado (2003) inventé una casa inspirada en su propia casa llena de libros y papeles, una especie de archivo infinito de todas las cosas del mundo.

La casa de los mil archivos, que a otra escala también podía verse en la escena final de *En busca del arca perdida* de Spielberg. Para *El pelicano de Strindberg* (2014), en un espacio íntimo similar al *Intimate theatre* que el autor creó en Estocolmo, realicé una casa en la que el público parece avanzar en un corredor infinito, con una perspectiva acelerada; por lo tanto, claustrofóbica y evocadora la melancolía de los ambientes de Hamershoi. Para *De algún tiempo a esta parte* de Max Aub (2020), que en Portugal se llamó *Gostava de estar viva para vê-los sofrer*, la casa inventada para esta mujer destruida cuya familia entera fue asesinada, obligada a ser empleada doméstica en su propia casa, construí una pequeña isla, una balsa de tablones viejos que se desmoronan verticalmente atravesada por una escalera, que no sabemos de dónde viene ni adónde va y cuya comprensión está más allá de la historia misma.

Y para *O Leitor por horas* de José Sanchis Sinisterra, en el original *Il Lettore a Ore* (2006), inventé una casa dominada por una enorme biblioteca. De hecho, una ciudad-biblioteca en la que las estanterías móviles se convierten en volúmenes esculpidos, fusionando libros, paredes y mobiliario. Un hombre rico y culto contrata a una joven maestra para que le lea libros a su hija ciega Lorena. Toda gira en torno a un íntimo y misterioso ritual de lectura, donde poco a poco emerge el poder imaginario de la literatura. Una casa que comienza y termina en la gran biblioteca donde la acción dramática, a través del poder de la lectura, parece moverse, al igual que toda la casa. A través de Lampedusa, Conrad, Flaubert, Schnitzler, se nos permite viajar a lugares y paisajes en los que nunca hemos estado, descubrir seres diferentes y lejanos, sensaciones ajenas, sentimientos prohibidos, voces irreconocibles, palabras deslumbrantes que nos revelan lo que siempre hemos conocido sin saberlo. ¿Qué hace y deshace en nosotros el

imperceptible acto de leer? ¿Cómo diluye y luego reconstruye nuestros contornos internos? Esta era una de esas casas, toda ella una biblioteca, donde podemos, o incluso queremos, perdernos.

En las casas de mis escenografías, las paredes y las puertas son meras convenciones. Una puerta en una escenografía es ilustración, es redundancia. La problemática interior-exterior es un ejercicio que remito al espectador. La tarea de tomar decisiones se deja al ojo del espectador. De ahí la importancia del tipo de espacio donde se establecerá esta relación actor-espectador. De ahí la ineficacia de la mayoría de la arquitectura teatral, pero ese es otro tema para otra conversación. Y así, con esta aparente liberación, el factor clave se convierte en luz. No la luz que se pone para ver evolucionar a los actores, sino la luz esencial, esa luminosidad que pertenece a lo imaginado, la luz que nos permite ver y descifrar el espacio soñado. Por eso, siempre que puedo, me gusta trabajar con el iluminador desde el primer día.

Terminaré con estas breves notas de 1990, que escribí para el programa del espectáculo *Platónov* de Chéjov, en la Fundación Gulbenkian:

**La casa.**
**Ideas y preguntas para una maqueta**

¿Elementos dispersos de un mismo sistema? ¿O construir una fascinación? Nunca sabremos definitivamente si alguna casa está en el mundo o si el mundo está en ella.
Las demoliciones, especialmente el vaciado de la casa, producen fascinación y estos actos tienen un notable efecto secreto.
¿Qué hace alguien que se apoya contra un pilar de hormigón? ¿Qué pensarás sabiendo como sabes de escombros y fotografías? ¿Qué imagen tendrá cuando en medio de la destrucción aparezca un rayo de luz y la corte infinitamente?
Como en la casa o en la ciudad, también en el teatro, después del cuarto oscuro, cuando por fin se enciende un pequeño proyector, creemos y esperamos ver surgir una imagen que nos reconforte el corazón.

*José Manuel Castanheira*

*Lisboa, 29 de marzo de 2023*

# Fenomenología de espectadores: tópica

## Jorge Dubatti

Buenos Aires, 1963. Es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal e Historia del Teatro 2, en la Carrera de Artes de la UBA. Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) "Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires (1901-1914)". En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido a abrir 84 escuelas de espectadores en diversos países. Desde 2021, se desempeña como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023, es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega).

Fotografía: Gustavo Gorrini

# Fenomenología de espectadores: tópica

Jorge Dubatti
Instituto de Artes del Espectáculo
Programa de Apoyo a la Investigación
de la Facultad de Filosofía y Letras (Filo: CyT)
Universidad de Buenos Aires
Academia Argentina de Letras

Venimos sosteniendo la necesidad de una fenomenología (Carpio, 1995, pp. 377-419) aplicada al conocimiento de las/los espectadores de teatro y artes escénicas. Afirmamos que otras disciplinas (semiótica, sociología, mercadología), si bien realizan sus aportes parciales, son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, qué hacen las/los espectadoras/es con el teatro en sus vidas. Si, según la Filosofía del Teatro, el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad (porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro); si el teatro constituye una ética de la alteridad (Lévinas, 2014), proponemos pensar al espectador como un otro que se revela fenomenológicamente como manifestación ante nuestra conciencia de un mundo existente y dotado de singular complejidad. La expectación es acontecimiento y, cuando trabajamos con espectadoras/es, se despliega una fenomenología de la complejidad del "teatrar" para la elaboración de una filosofía de la praxis de expectación, desde una razón de la praxis (Dubatti, 2020a y 2020b). Hemos destacado los espacios de las 84 escuelas de espectadores hoy en vigencia —integrantes de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores (REDIEE)— como laboratorios de percepción y autopercepción de esa alteridad de expectación en la frecuentación —en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA) realizamos, de marzo a noviembre inclusive, 35 clases semanales, todos los lunes—.

La presente contribución postula otra variante de trabajo para esa fenomenología: la conformación de una tópica. Se relaciona con el Proyecto Filo: CyT FC22-089 "Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)", que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, para el período octubre 2022-octubre 2024. La investigación está radicada en el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino". Su objetivo es componer una historia de la expectación teatral durante los años de la "Época de Oro" del teatro argentino, específicamente en Buenos Aires. Hablamos

de una historia comparada, es decir, territorializada de acuerdo con el Teatro Comparado, disciplina que estudia los acontecimientos teatrales en espesor de mapas inter/supra/intra-territoriales y en procesos de territorialización y des/re-territorialización (Dubatti, 2020a).

La historiografía clásica del teatro nacional (Castagnino, 1968, 1977; Ghiano, 1960; Ordaz, 1946, 1957, 1999, entre otros) abre la "Época de Oro" en 1901, cuando la compañía de José J. Podestá se instala en el Teatro Apolo, y la cierra, con variaciones, en 1910, año de la muerte de Florencio Sánchez, o en 1914, comienzo de la Primera Guerra Mundial, acontecimiento que produce alteraciones en los intercambios de Buenos Aires —en tanto plaza teatral— con Europa. Hemos revisado metacríticamente el origen y los fundamentos de esta categoría historiográfica (Dubatti, 2012) y abordamos el período 1901-1914, sin duda relevante en los procesos históricos, desde nuevas perspectivas historiológicas.

Nuestra investigación persigue salvar una omisión: en la historiografía mencionada y en textos posteriores (Pellettieri, 1990, 2002, 2008; Seibel, 2002; Dubatti, 2012, entre otros) se dedica escasa atención a la problemática del público teatral. No se habla de su composición, comportamientos, concepciones, tradiciones culturales, estrategias de convocatoria, gestión, pedagogía, etc., y dicha problemática es insoslayable en la historia de un campo teatral. Para problematizar el público, recurrimos a la disciplina Estudios de Expectación, fundada en las propuestas teórico-metodológicas de la Filosofía del Teatro, que analiza a las/los espectadores como parte fundamental del acontecimiento teatral y su zona de experiencia y subjetivación (Dubatti, 2020b). El concepto de expectación incluye y excede ampliamente los de recepción y consumo y provee una constelación teórica innovadora.

Aún en sus comienzos, la investigación contempla doce capítulos que, con distribución de temas y roles, son desarrollados por un equipo de diez integrantes (director, cuatro investigadores formados, tres estudiantes y dos colaboradores externos). Los capítulos son: 1) Estudios de Expectación Teatral: principales lineamientos teóricos de innovación; 2) Las/los espectadores en la historiografía teatral/teatrología argentina: estado de la cuestión; 3) Hacia una Historia Comparada de las/los espectadores: herramientas de teoría y metodología; 4) Ubicación del período 1901-1914 en la historia del teatro de Buenos Aires; 5) Espectadores reales, espectadores históricos; 6) Poéticas dramáticas y espectadores implícitos;

7) Espectadores explícitos; 8) Espectador abstracto; 9) Espectadores voluntarios; 10) Espesor de mapas: interrelaciones.

La presente contribución se vincula con el capítulo 3, a mi cargo: allí se elaboran bases teórico-metodológicas para la composición historiográfica, cuya renovación requiere herramientas específicas. En este caso trabajaremos sobre uno de los puntos a tratar en el capítulo: una "tópica de espectadores", repertorio tematológico de "lugares" o núcleos sobre la cuestión estudiada. Hemos rastreado sistemáticamente referencias temáticas a las acciones y concepciones del público disponibles en textos teatrales y no-teatrales, ficcionales y no-ficcionales de la literatura argentina. En las letras nacionales proliferan referencias a los públicos: acontecimientos, reflexiones, proyectos, representaciones poéticas, argumentaciones, etc. Pueden encontrarse tanto en testimonios, memorias, encuestas, programas de mano, cartas de lectores, entrevistas y críticas (corpus no-ficcional), como en dramas, novelas y cuentos (corpus ficcional), e incluso en la poesía (que, según el caso, puede integrar el corpus ficcional o no). Retomando *mutatis mutandis* la Retórica, llamamos tópica de espectadores al repertorio de referencias temáticas que encontramos en los textos, en su diversidad de "términos y materiales" (Guillén, 1985, p. 252). Nos interesa sistematizarlos *a posteriori* por su recurrencia (tópicos o "lugares comunes", en sentido estricto) o por su singularidad (núcleos temáticos de tratamiento infrecuente), en un conjunto de textos de un mismo autor o de diversos autores. Estos textos, por fecha de escritura o publicación, pueden ser coetáneos-sincrónicos al período 1901-1914, o escritos posteriormente y publicados en años subsiguientes pero referidos al período estudiado. Esta búsqueda tematológica no ha sido realizada sistemáticamente hasta hoy y su ejercicio arroja resultados provechosos. Al margen de esta comunicación, en el marco del Proyecto Filo: CyT, hemos procesado con estas herramientas textos de Enrique E. Rivarola, Vicente Rossi, Juan Pablo Echagüe, José J. Podestá y Manuel Gálvez. Los rastreos, inicialmente centrados en cada texto, luego nos permiten cruzar la información hacia una visión de conjunto en/sobre el período.

En esta investigación proponemos, en primer lugar, siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores y su referencia en los textos: espectador real (individuos o grupos de espectadores y sus comportamientos singulares en su complejidad concreta en contexto); histórico (características que transversalizan a la población real de espectadoras/es en un determinado período); implícito (espectador-modelo que se desprende del análisis de las

poéticas de una selección de textos dramáticos o espectáculos); explícito (que se constituye en la construcción verbal-conceptual que sobre las/los espectadores realizan los artistas y agentes del campo teatral); representado (construcciones poéticas del espectador en obras teatrales, literarias, pictóricas, etc.); abstracto (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales); y voluntario (autopercepción de las/los espectadores respecto de su relación con los acontecimientos teatrales). Para un mayor desarrollo de estas categorías, véase Dubatti 2023.

En segundo término, desde este marco, rastreamos metodológicamente referencias a las/los espectadores según un recorrido que incluye los siguientes pasos a aplicar en la lectura de los textos:

1. Ubicar referencias explícitas e implícitas a las/los espectadores
2. Determinar si, en su conjunto, el tema tiene un tratamiento central u ocasional en el texto
3. Definir si propone uno o varios posicionamientos generales
4. Clasificar las referencias según ejes principales: espectador real, histórico, implícito, explícito, representado, abstracto, voluntario
5. Subclasificar internamente por núcleos temáticos
6. Destacar el léxico referido a las/los espectadores
7. Clasificar los núcleos temáticos más relevantes
8. Sistematizar, interpretar y relacionar las referencias (producción de sentido sobre el tema)
9. Armar una tópica o conjunto de núcleos temáticos o unidades tematológicas
10. Identificar núcleos recurrentes o infrecuentes

A manera de ejemplo de rastreo, nos detendremos en la tópica de espectadores que puede encontrarse en *Medio siglo de farándula* (1930)[1], memorias de José J. Podestá: su preocupación central por el tema (que recorre todo el texto), sus mecanismos de observación del público, el léxico que emplea para referirse a las/los espectadores, qué acontecimientos de expectación destaca, cómo caracteriza la composición del público y su transformación en el período 1901-1914, a quiénes llama “enemigos declarados de nuestro incipiente arte; negadores intransigentes de un futuro teatro nacional” (Podestá, 1986, p. 124), etc.

1 Todas las citas se hacen por la edición facsimilar de 1986, que reproduce la paginación de la edición de 1930.

Podemos definir a Podestá como un cabal artista-investigador, un artista que se auto-observa en el hacer teatral para producir un conocimiento que le permite trabajar cada vez en mejores condiciones. El público constituye una de sus preocupaciones evidentes: son escasas las páginas de *Medio siglo de farándula* donde no haya referencias, directas o indirectas, explícitas o implícitas, a las/los espectadores. Afirma que, justamente, le dedica un estudio particular al público: "Muchas veces me situaba en el vestíbulo para observar la heterogénea concurrencia" (p. 121); declara detenerse especialmente a analizar el público. Esto convierte a su libro en un tesoro para nuestra tópica. "Allí empecé a estudiar el sentimiento del pueblo por las cosas de la tierra", sostiene en páginas anteriores (pp. 37-38). Podestá llama "público" o "concurrencia" a todo aquel que se sienta en las butacas de su teatro a ver los espectáculos de su compañía. Usa muy poco la palabra "espectador". Prefiere otros genéricos: "pueblo", "gente". Debemos distinguir, dentro de ese grupo mayor, espectadores-espectadores (aquellos que solo se relacionan con el teatro como público) y espectadores-teatristas (dramaturgos, críticos, empresarios, etc., todos los agentes vinculados al hacer teatral), espectadores-gobierno (como es el caso del inspector del Teatro Roma, pp. 185-189) y espectadores-políticos (Domingo Faustino Sarmiento, Carlos Pellegrini, entre otros). Así, diferencia a los espectadores que terminada la función salen hacia la calle, de los que van a saludar a camarines. Esta distinción es relevante porque Podestá asevera que los dramaturgos empiezan a acercarle obras cuando ven, como espectadores, los resultados escénicos de la compañía. Cuando en 1901 ingresa a trabajar con su equipo al Teatro Apolo, caracteriza al público en su composición como "abigarrado", habla de "heterogénea concurrencia" (pp. 120-121). Ofrece, además, información valiosa:

> El Apolo empezó a conquistarse nombre. Su sala se veía de cuando en cuando honrada por familias distinguidas que asistían por simple curiosidad, pero la concurrencia en general se componía de un público abigarrado, en el que podía contemplarse junto a un compadrito una delicada señorita, al lado de un jornalero sin camisa con pañuelo negro cruzado sobre el pecho, una vieja con gran pamela. (ibidem)

Al respecto, explicita "nuestro proyecto": "El caso era hacer obras grandes, explotar el buen teatro, atraer a los autores entrenados, asegurándose para esas funciones el público distinguido" (p. 124). Sin duda, quiere atraer a su teatro sectores prestigiosos de la cultura, las clases altas y la dirigencia política, la "élite" de Buenos Aires que maneja el poder económico y

simbólico. Y sostiene que debe hacerse cargo de construir un público que no existía en la ciudad, por ejemplo, a través de la creación de ciertos hábitos con los que se propone educarlo:

> En noches calurosas no faltaba quien en camiseta de punto y pañuelo al cuello, con el saco al hombro, entraba muy campante a ocupar su platea. Comprendí que aquello era impropio de un teatro y podía ser motivo de descrédito para todos, y resolví corregir la mala costumbre de cierta clase de gente que por ignorancia iba al teatro con la misma ropa que usaba en el trabajo diario. Para poner remedio a ese mal les dije a los porteros:
> —Desde hoy no dejen pasar a ninguna persona que no tenga camisa o se presente mal vestida.
> —¿Y si trae la entrada, qué hacemos?
> —La mandan a la tertulia.
> —¿Y si protesta?
> —Le dicen que es orden municipal, que la Municipalidad así lo ordena.
>
> El resultado fue que desde entonces no se vio en el Apolo gente sin camisa y mal vestida. Hay mentiras necesarias y eficaces. (p. 121)

Por otra parte, Podestá nos cuenta que debió lograr que determinadas personas se convirtieran en espectadores de su sala, venciendo sus prejuicios y resistencias, los ya nombrados "enemigos declarados de nuestro incipiente arte; negadores intransigentes de un futuro teatro nacional" (p. 124). Reconoce una tradición de actitud depreciacionista contra la producción artística local: tuvo que luchar "contra la perenne duda del arte de los criollos" (p. 133); "¡siempre el reparo a los humildes orígenes!" (p. 122).

Pero con orgullo afirma que triunfó en un proceso de consolidación de su proyecto: "Vimos acercarse poco a poco a las veladas del Apolo hombres de letras, políticos, artistas y prestigiosas figuras sociales que nos alentaban con su presencia y hasta con amables insinuaciones personales" (p. 124). "Como se ha visto en lo que dejamos relatado, día a día, compañía y teatro fueron adquiriendo mayor popularidad y el favor del público" (p. 183). Asegura que "el público había hecho causa común con nosotros" (p. 134).

"Nuestro teatro y sus cultores preocupaban a hombres de preclaro intelecto" (p. 132), escribe Podestá. Se detiene especialmente en la visita del senador Carlos Pellegrini (p. 144) porque valora el rol del teatro nacional en la construcción de la nación. Y aprovecha el episodio para reclamar el apoyo estatal a las compañías de teatro, aunque todavía sin resultado inmediato a favor:

> La noche del 16 de octubre de 1902 el senador doctor Carlos Pellegrini y el presidente de la Cámara de Diputados doctor Benito Villanueva asistieron a la función del Apolo y tuvieron la gentileza de honrarnos con su visita en nuestro democrático camarín.
> La salita estaba materialmente ocupada por personalidades del mundo social porteño, y el doctor Pellegrini, como si fuera un viejo amigo de la casa, se sentó en mi antiguo baúl de cedro colocándome a su lado, y después de ponerme el brazo izquierdo sobre mi hombro y cruzando una pierna me dijo:
> —Cuide la marcha de su teatro, amigo Podestá, no olvide que su responsabilidad es más grande de lo que sin duda usted cree; no se deje marear por los aplausos, siga representando obras que hablen de nuestras cosas, costumbres e idiosincrasia, procure elevar la escena sin apartarse del camino actual con obras como *La piedra de escándalo*, *¡Al campo!* y otras por el estilo.
> —Agradezco sus consejos, doctor Pellegrini, pero necesitamos la cooperación y la buena voluntad de los hombres de letras, y si fuera posible una ayuda oficial para estimular la producción, puesto que nosotros no podemos hacerlo debido a las insignificantes entradas que tenemos.
> —Persevere, amigo; todo eso vendrá. El teatro de ustedes tiene una fuerza de atracción irresistible y han de triunfar en su empresa indudablemente. El pueblo de la república tiene interés común en ver realizada su aspiración de tener teatro propio, fuerte y sano. (p. 144)

Como puede observarse en esta breve muestra del rastreo de tópica, Podestá brinda información invalorable para una fenomenología de las y los espectadores porteños a comienzos del siglo XX. Advierte además un fuerte reclamo del público —que orientará la selección de su programación— por el ascendiente nacionalismo que se impondrá hacia el Centenario de 1910: "nuestras obras requieren nuestra eufonía idiomática, nuestra alma nativa" (p. 124), y destaca las representaciones de Jesús Nazareno y Enrique García Velloso, de 1902, porque "el público deliraba de entusiasmo al percibir íntimamente el arte nacional que surgía incontenible" (p. 128). Podestá considera a las y los espectadores como hacedores del teatro: en diferentes momentos, con distintas perspectivas y argumentaciones, sostiene que el público es el gran responsable del teatro porque este responde a su "fallo" (p. 148) y siempre hay un misterio en su aprobación que no se puede prever (p. 208). El teatro es concebido por Podestá como "del pueblo y para el pueblo" (p. 125), es decir, del público y para el público. En el breve prefacio declara que las y los espectadores son "los legítimos creadores de su Teatro" (p. 5).

Si bien en nuestra investigación nos concentramos en textos referidos al teatro de Buenos Aires entre 1901-1914, la teoría y la metodología que diseñamos pueden ser aplicadas a otros períodos y a otros territorios, de allí nuestro interés en transmitir estas perspectivas para estimular la historia comparada de las y los espectadores en otros contextos. Esperamos que estas reflexiones entusiasmen a más investigadores que puedan trabajar con ellas en otros campos teatrales.

## Referencias bibliográficas

Carpio, A. (1995). "La Fenomenología. Husserl". En su: *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática*, 377-419. Glauco.
Castagnino, R. (1968). *Literatura dramática argentina 1717-1967*. Pleamar.
Castagnino, R. (1977). *Revaloración del género chico criollo*. Universidad de Buenos Aires, Instituto de Teatro.
Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino. Del Centenario a nuestros días*. Biblos-OSDE.
Dubatti, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Gedisa, Colección Arte y Acción.
Dubatti, J. (2020b). "Hacia una Historia Comparada del espectador teatral". En Milena Bracciale y Mayra Ortiz (Comps.), *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*, 8-23. Universidad Nacional de Mar del Plata.
Dubatti, J. (2023). "Siete formas de pensar las/los espectadoras/es". En *Anuario 2022*, Centro Cultural de la Cooperación (en prensa).
Ghiano, J. C. (octubre-diciembre, 1960). "La época de oro del teatro argentino". *Davar*, *87*, 75-91.
Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la Literatura Comparada*. Crítica.
Lévinas, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Arena Libros.
Ordaz, L. (1946). *El teatro en el Río de la Plata*. Futuro.
Ordaz, L. (1957). *El teatro en el Río de la Plata*. Leviatán.
Ordaz, L. (1999). *Historia del teatro argentino. Desde los orígenes hasta la actualidad*. Instituto Nacional del Teatro.
Pellettieri, O. (1990). *Cien años de teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Galerna/IITCTL.
Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: la emancipación cultural 1884-1930*. Galerna/Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.
Pellettieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galena.
Podestá, J. (1930). *Medio siglo de farándula. Memorias*. Imprenta Argentina. Reedición facsimilar: Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Dirección General de Escuelas y Cultura, 1986.
Seibel, Beatriz (2002). *Historia del teatro argentino. Desde los rituales hasta 1930*. Corregidor.

# *El revés de mi sexo*: re-visión de un cuerpo doméstico

## María Milagros Esquivel Roca

Creadora escénica. Escribe, baila, actúa, performa. Se desenvuelve también como docente, gestora de proyectos culturales y madre de familia. Es licenciada en Artes del Espectáculo, Especialidad de Danza, por la Universidad de Paris VIII; así mismo, tiene una maestría en Escritura Creativa por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sus investigaciones y prácticas giran alrededor del cuerpo y sus identidades, partiendo del discurso de lo femenino en su universo cercano. Es practicante de yoga, artes marciales y danzas afroperuanas.

# *El revés de mi sexo*: re-visión de un cuerpo doméstico

María Milagros Esquivel Roca
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

En este artículo, observo y reflexiono sobre lo doméstico y lo cotidiano puestos a disposición de la reconstrucción de mi cuerpo performativo, de mi cuerpo real. Esta instancia produce reverberaciones en el concepto de lo femenino; el cuerpo femenino se vuelve monstruo, falo y vulva, dejando abierta la posibilidad de una nueva posición en el espacio público y en los niveles de (auto)poder.

## 1. Mi cuerpo doméstico. Primer llamado

Yo, Milagros Esquivel, he llegado a observarme, mirarme, sentirme, desde mi acción artística, mi creación escénica. Este encuentro conmigo ha desmantelado y reedificado mi cuerpo mujer, mi *cuerpa*, en su construcción íntima e histórica. Ser un cuerpo, sentirse y amarse cuerpo, empieza por mirarme con los ojos cerrados y tocar la tierra para que las formas muten, la sangre circule y mi estructura ósea me soporte en movilidad. Este cerrar los ojos para dar paso al movimiento, empezó para mí cuando fui madre. La pregunta de dónde estaba mi cuerpo, dónde estaba yo, quién era, me tomó por asalto como un remolino que me obligaba a llegar a algún centro. Ese primer centro fue *El revés de mi sexo*, creación escénica que parimos en junio del 2015. Desde ese momento, he seguido reconstruyendo a través de la escena los distintos estados y procesos que se inscriben en mi cuerpo sujeto-objeto, es decir, en mi cuerpo como subjetividad, como discurso y como soporte del discurso.[1]

[1] Podría decir que en *El revés de mi sexo* hay un juego entre el préstamo del propio cuerpo para la encarnación de un estereotipo de cuerpo de mujer funcional, mujer al servicio de, y el surgimiento de nosotras como sujeto-cuerpo individual, cuando encarnamos, pero desde una "corporización" que atiende a un presente, a nuestro "estar en el mundo" (Fisher-Lichte, 2014, p. 169).

Entre los años 2014 y 2015, siendo madre de una niña de dos años, me reuní con Jackeline Quino, también madre y artista escénica, para imaginar lo que sería nuestra danza de mujeres libres. En lo personal, tenía una gran necesidad de hacer visible mi trabajo doméstico, liberarme de la escoba, deshacerme de ella o convertirla en esa escoba de bruja que te deja volar, para observar desde arriba mi propio cuerpo doméstico y quizás así proveerlo de nuevos significados. También me urgía entender un cuerpo con fronteras difusas, un cuerpo máquina adherido al cuerpo de mi hija, un cuerpo soporte desprovisto de sensualidad o dotado de una sensualidad más bien ajena. Estaba, en definitiva, buscando darle la vuelta a las cosas que me hacían cuerpo; descoserlas, exhibirlas y volverlas a armar, a relacionar en mi estructura móvil.[2]

Construimos, así, la performance *El revés de mi sexo*. Mi acción doméstica, cotidiana, estaba pasando a ser acción escénica sin dejar de ser acción doméstica. Se trataba de permitir la coexistencia entre la materialidad de una acción como barrer y la pluralidad de significados a los que esta acción podía derivar, generando también una "multiestabilidad perceptiva" (Fisher-Lichte, 2014), pues en función a los saltos o cambios en el estado de presencia, las performers accionaríamos desde nuestros cuerpos fenoménicos, pero también jugaríamos a la representación, entraríamos al formato del "personaje". La mímesis buscaría "suscitar la 'aparición', mediante un efecto de repetición lúdica de 'ideas', de lo que debería permanecer oculto: la recuperación de una posible operación de lo femenino en el lenguaje" (Irigaray, 2009, p. 57).

Estrenamos *El revés de mi sexo* en la pequeña sala del Centro Cultural de España (CCE); luego seguirían otros encuentros en espacios muy diversos: la sala de performances de El Galpón Espacio, la explanada del Lugar de la Memoria (LUM), la sala del ICPNA en Miraflores. Cada fecha, cada lugar, a su vez, dio paso a una corporalidad y una textualidad diversas, como un tejido que se amolda y revela ciertas particularidades en cada superficie que ocupa. La búsqueda de la palabra se volvió uno de los ejes de nuestra

[2] La estructura móvil permite a un cuerpo danzar, transformar sus partes, manteniendo una relación entre ellas. Este principio de alineación dinámica, planteado por Bartenieff (Hackney, 2002), puede ser útil también cuando se piensa en el cuerpo y sus realidades subjetivas o corporalidades dialogantes.

performance, planteamos distintos abordajes para que ella se presentara o intentara aparecer. Cada espacio de presentación nos permitió también jugar con estas posibilidades de la palabra. El escenario del CCE, con tan solo 18 metros cuadrados, nos ponía en una relación cercana y frontal con el público; generábamos un acto íntimo, confesional, el texto final de la performance estaba compuesto por palabras que se proyectaban en nuestros cuerpos, como si ellas —las palabras— no encontraran otra superficie para posarse en un metraje tan pequeño. Muy distinta fue la relación espacial en el LUM, nos encontrábamos en una explanada de más de 50 metros de ancho, nuestras acciones se volvían apariciones fugaces, cuerpos a galope en un espacio delineado por un piso de piedras, el cielo, la autopista y luego el mar;[3] las palabras finales de la performance ya no ocuparían nuestros cuerpos, sino que serían sonidos, vibraciones produciendo una atmósfera y un camino hacia el silencio fluido[4] por el que nuestros cuerpos transitarían.

Ensayo en el LUM. Fotografía de Raúl García

[3] El Lugar de la Memoria ha sido edificado en la costa de Lima. Su explanada se encuentra al borde de una autopista y luego de esta, metros más abajo, está el mar.

[4] Sobre el silencio que subyace a las palabras, Beckett (2004) se pregunta si "¿existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución?", y en un intento de respuesta propone un método de juego irónico con las palabras, que tal vez permita "percibir un susurro de esa música última o de ese silencio que subyace a todo" (p. 34).

## 2. Una justificación teórica. Escribir para hacer cuerpo

En paralelo a la gestación de *El revés de mi sexo*, había empezado la maestría de Escritura Creativa en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Sin tal vez proponérmelo, este espacio procuraba ser también un detonador reflexivo para reconstruir y mirar mi cuerpo, apropiarme del lenguaje para nombrarlo y proveerlo de sentidos como superficie de escritura y como escritura misma; generar, en términos de Barthes (1993), un desborde o desactivación de sentidos sobre el uso de mi objeto cuerpo, acercarme a su semántica desde el "distanciamiento espectacular" del teatro, que conlleva a que "el sentido sea separado de alguna manera de la realidad" (p. 250).

Los cursos de la maestría abordaban sobre todo la poesía y la narrativa, había solo un curso de teatro, el cual estaba centrado en la dramaturgia como escritura de textos o producción de obras dramáticas, posibles de análisis como entidades autónomas, en desconexión con su representación o su ejecución espacial. Se nos proponía una investigación sobre nuestros procesos de creación literaria, desarrollando una tesis a partir de una obra literaria construida durante el período de estudios. Yo reflexionaría sobre nuestra performance *El revés de mi sexo*. Pero cómo justificar esta reflexión cuando mi creación no partía de un texto escrito y casi no tenía palabras, sino que más bien había un intento por hablar pero las palabras aparecían fugazmente en un juego aparentemente ilógico, donde no existía un hilo conductor evidente, ni conflicto externo; cómo argumentar que mi performance danzada — plagada de acciones domésticas y de imágenes sugestivas de nuestra sexualidad— era también teatro o gozaba de teatralidad y que su análisis era posible con las herramientas teóricas que veíamos en nuestros cursos y talleres de Escritura Creativa.

Mi primera conexión o justificación "textual" fue encontrada en la poesía concreta: las palabras ocupaban el espacio escénico, se movían, tenían volumen, direcciones, los significados se superponían y delineaban personajes. La poesía es también una danza, la danza es también un poema, con puntos y comas, mayúsculas, minúsculas, con espacios

oscuros, explosiones, curvas, silencios, palabras. La poesía concreta trata de "centrar la atención en el 'ser' físico del poema: la letra, el espacio, el sonido" (De Campos, 1994, p. 232). Intuía que las palabras del poema fluían, hacían cuerpo, se hermanaban con las palabras no dichas en mis acciones danzadas y también con mis espacios hablados. Así, validaba nuestro "lenguaje autárquico que se hunde en la mitología personal ... en esa hipofísica de la palabra" que se conecta con la "biología", con el pasado encerrado en el cuerpo (Barthes, pp. 18-19).

Con este anclaje poético, volqué mi mirada hacia el teatro. Quise entender de una vez por todas qué podía ser mi teatro, una actividad que ejercía hacía más de 25 años, aunque por momentos hubiese sentido que me estaba alejando de eso a lo que se llamaba teatro. Me hice las preguntas de rigor para entender y enmarcar mi discurso dentro de la teatralidad, el teatro, la performance, la danza, el texto, la textualidad, el documento. Concluí que "el ser físico del poema" sería mi corporalidad como materialidad y su "tensión entre ser-cuerpo y tener-cuerpo, entre cuerpo fenoménico y cuerpo semiótico" (Fischer-Lichte, 2014, p. 168); las fibras del poema construido en una página escénica eran ciertamente las del *performance text* (Lehmann, 2013) y sus dimensiones corpóreas, espaciales y sonoras (Fischer-Lichte, 2014).

Desde la formalidad de las palabras y el "discurso académico" podría mirar mi cuerpo doméstico, revisar sus construcciones, repensar sus corporalidades, apoyada en las teorías feministas y en la escritura misma. Podría hablar de la escoba, la vulva, el falo, la cháchara, el parto, la hija, la madre, la puta, el monstruo y todo ese imaginario que había vibrado en cada encuentro performativo-convivial[5] de *El revés de mi sexo*. Recurrir a la mímesis, al juego evidente de la representación, sería una manera de reapropiación o de reencuentro con ese revés o piel interna de nuestros cuerpos.

[5] Acerca del convivio, Dubatti (2016) recuerda que al ser el teatro un acontecimiento de *poiesis* y expectación, en el que se exhiben y cocrean mundos, la función ontológica va más allá de las funciones de comunicación y producción de sentidos (p. 87), yo diría, en todo caso, que en esa ontología los sentidos serían tan múltiples como los mundos que aparecen y las significaciones que cada cuerpo presente —espectador/actor— produce.

## 3. Exhibición de cuerpos. El falo y la falda

En *El revés de mi sexo*:

> Las performers hablamos desde nuestros cuerpos y somos nuestros cuerpos, estos cuerpos intentan mostrarse como cuerpos sexuados, monstruosos, sensuales, maternales, bélicos, cansados, en busca de libertad; se podría decir que la elaboración y evolución de las escenas corresponde a la presentación de esta diversidad de cuerpos construidos sobre nosotras como etiquetas que nos significan: somos lo que se nos ha dicho que seamos, lo que hemos aceptado ser, lo que pensamos que somos, lo que queremos ser, lo que ya hemos sido, lo que vamos a ser, todo eso sucede y se inscribe en nuestros cuerpos como signo para ser leído por el otro. (Esquivel, 2021, p. 75)

Quizás la gran pregunta que nos hicimos al inicio de nuestra investigación fue qué cuerpo hay detrás de los roles asignados que asumimos y que nos definen, de qué manera esa "reiteración forzada [de roles] produce los cuerpos que [nos] gobierna[n]" (Butler, 2002, p. 18), en tanto repetimos y nos resistimos a la realización de la labor. Empezamos a identificar esas funciones adquiridas históricamente por nuestros cuerpos, como barrer la casa, trapear, parir, cargar y amamantar a las hijas; identificamos los objetos-cuerpo de nuestro cotidiano, objetos que funcionan como prótesis o prolongaciones de nuestra estructura orgánica, anexados para cumplir labores de servicio doméstico. La escoba y la falda eran los "órganos prostéticos" (Preciado, 2002) más integrados a nuestras corporalidades, urgía empezar a deconstruir el elemento para resignificarlo. Por ello, en el primer segmento *de El revés de mi sexo* nos ocupamos de desvirtuar y transformar la escoba, y de atravesar las posibilidades que nos daba la falda. El segundo segmento —que no revisaré ahora— se vinculó más directamente a la maternidad.

Empezar a resignificar implica hacer público lo privado. Al performar, nuestros cuerpos de mujeres, madres, amas de casa, se situaban en un acto exhibitorio, y "masculinizábamos" nuestra acción para resignificarla y devolverle —devolvernos— su poder. Vimos en la esfera pública el espacio de reconocimiento (Amorós, 1994); y desde esa aprobación por la mirada del otro, estábamos también volviéndonos a mirar, a adquirir el

poder del falo y de la palabra. Estábamos, sin proponérnoslo, siguiendo a Derrida (2003) cuando plantea que toda deconstrucción —feminista o no— empieza por ahí, por esa "herencia cultural" falogocéntrica (p. 339). Edificamos nuestra "Oda al falo", poema declamado en *off* durante la escena:

Yo falo
Tú falas
Él fala
Ella fala
Ustedes falan
Mi falo me mima
Me ama
Me mama
Mama mima
Memo mimama
Merma mi mama
Me amo la mama
Me amo
Me ama
Me mama
Me mima
Memo mima
Merma mi mama
Me amo la mama
Falo la mama
Mame con falo
Mamemifalo
Mamatufalo

Al hablar, falar o fabular[6] usamos la "facultad de manifestar o de producir uno sus ideas, aunque sea por medio de una sola palabra" (Monlau, 1856, p. 274). En nuestra fábula quisimos vincular fonéticamente el *falar* (hablar) con el falo (órgano masculino), y así empezar a decir que cuando *falo* (hablo) adquiero el poder del falo (órgano). El poema es dicho por nuestra

[6] En castellano antiguo, hablar se decía "fablar", en lengua portuguesa hablar se dice *falar*. A su vez, la palabra hablar proviene del latín *fabula*, que quiere decir conversar, entre otras cosas.

voz grabada, mientras nuestros cuerpos están echados en el piso luego de haberlo barrido incansablemente. Las escobas ahora nos atraviesan las piernas y el palo de la escoba se proyecta en una diagonal alta, dando la apariencia de un gran falo al que primero contemplamos y acariciamos. Descubrir un falo en nuestros cuerpos genera controversias, nos lleva a decir "mi falo me mima, me ama" pero también "me merma la mama", como si este falo adquirido se fuera comiendo una parte del cuerpo como lo concebíamos; tener mamas y un pene en prótesis produce ciertamente una convivencia que se debe aprender a manejar. Por lo tanto, deberíamos separar el concepto lacaniano de pene/falo; y, en busca de una erotización alternativa del cuerpo, migrar hacia el falo lesbiano de Butler (2002). Sin ser lesbianas, reclamamos también el derecho de una erotización y de autopoder: "cuando el falo es lesbiano, es y no es una figura masculinista de poder; el significante está significativamente escindido, porque recuerda y desplaza el masculinismo que lo impulsa" (p. 140).

Dicho esto, la acción enunciada en el poema ya no es "*falar*" sino "mamar", y el falo se vuelve objeto propio mamado por otro. En el espacio escénico, la escoba pasará de ser un pene/falo a un objeto funcional que utilizamos para someternos a una secuencia de abdominales; ya no es el pene, pero tampoco es algo propio, estamos en el ejercicio de búsqueda. Finalmente, decidimos dejar la escoba en el piso, levantarnos y caminar sobre los palos, en un acto de equilibrio que nos permitirá ingresar a otra superficie, a un espacio público o quizás a una nueva privacidad/domesticidad con un falo integrado.

Desde otra mirada, la búsqueda de nuestros cuerpos como "lugares de existencia ... sin falo ni acéfalo... [pero con] una piel diversamente plegada, relegada, desplegada, multiplicada, invaginada" (Nancy, p. 16), nos llevó a transformar nuestras faldas en esas capas de tejido posibles de movilizar para acercarnos a nuestras corporalidades como lugares habitables. La falda se vuelve un capullo, una vagina de la cual emerge el cuerpo de Jackeline para hablar de un "pasado que [le] ha marcado una historia", describir las formas físicas de su cuerpo como ella siente que la dibujan y luego preguntarnos si nos gusta el color de su piel morena. Pero la falda también es un vestido que oculta partes de nuestro cuerpo, las

reduce o las expone; así, llegamos a la farsa de ser mujeres sin cabeza o con las cabezas de dos gallinas, que corren por el espacio, se encuentran, se reconocen, agitan y levantan sus piernas/patas para cacarear y bailar juntas. Nuestras grandes faldas nos han cubierto el rostro y el pecho, solo afloran nuestros antebrazos con unas manitas que se agitan, causando alboroto, parloteando y "hablando hasta por los codos",

> sin embargo, es ese encuentro de dos seres incompletos y titubeantes, ese deambular por el espacio de dos cuerpos bizarros, lo que nos lleva a marcar territorios y construir desde lo no verbal un primer reconocimiento de eso que somos vistas desde afuera: somos unas faldas con patas, somos cuerpos sin cabeza. (Esquivel, pp. 79-80)

Poco a poco iremos mudando de piel y la falda se separará de nuestros cuerpos. Pero antes haremos una foto tipo princesas con las faldas extendidas —los clichés nos persiguen—; luego, al desamarrarlas, no podremos evitar cargarlas como a bebés que amamantamos. Después, las arrastraremos mientras modelamos coquetas —otro cliché—, y enseguida golpearemos el piso violentamente con ellas, sacudiremos el polvo propio y ajeno, el ruido será nuestra palabra, movilizada por una energía propia de nuestra testosterona.

Sin escoba y sin falda queda un cuerpo casi desnudo, cubierto por una pequeña malla que nos vamos a quitar en un aparente estriptís, juego ambiguo para volvernos a transformar en unos cuerpos camuflados, sin rostro, con el ropaje perfecto para delinquir, ser grotescas, pornográficas, ser hilarantes, soltar cualquier convención de la performatividad sexuada, al menos por un momento.

## Referencias bibliográficas

Amorós, C. (1994). Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'. *Feminismo, igualdad y diferencia*, 23-52. Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género.
Barthes, R. (2003). *El grado cero de la escritura.* Siglo XXI Editores.
Barthes, R. (1993). *La aventura semiológica*. Paidós.
Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo.* Paidós.
De Campos, H. (1994). La materialidad del lenguaje. *Cómo se escribe un poema.* El Ateneo.
Derrida, J. (2003). El otro es secreto porque es otro. *Papel Máquina. La cinta de máquina de escribir y otras respuestas*. Trotta.
Fischer-Lichte, E. (2014). *Estética de lo performativo*. Abada editores.
Esquivel, M. (2021). *Textualidad, corporalidad y construcción de significado* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/17555
Hackney, P. (2002). *Making Connections: Total Body Integration through Bartenieff Fundamentals*. Routledge.
Irigaray, L. (2009). *Ese sexo que no es uno*. Akal.
Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Cendeac.
Monlau, F. (1856). Diccionario etimológico de la lengua castellana. https://books.google.com.pe/

# Perspectivas para un Teatro Investigativo

## Mateus Fávero

Actor y dramaturgista, artista-investigador brasileño. Es licenciado en Actuación (2017) y magíster en Artes Escénicas, con la tesis *De la pregunta a la escena* (2022), ambos por la Universidade de São Paulo (USP). Diplomado en Investigación-Creación Escénica por la Cátedra Bergman en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Desde 2017 codirige Tercer Abstracto, programa binacional (Chile/Brasil) de investigación en teatro, presentando las obras *Croma* (2017), *Convenção* (2017), *Tempo* (2018), *Azul* (2020), *Épico* (2021) y *Figura humana* (2022/3). Actualmente, desarrolla su investigación doctoral "Escenificación de la investigación", en la Universidade de São Paulo.

# Perspectivas para un Teatro Investigativo

Mateus Fávero[1]
Universidade de São Paulo/Brasil
Tercer Abstracto[2]/ Chile/Brasil

¿Toda creación artística es una investigación? ¿Toda creación artística desarrollada en el ámbito universitario es una investigación? ¿Son las artes y las ciencias opuestas o complementarias? ¿Es posible que la investigación se desarrolle de forma performativa? ¿Cuáles deberían ser los resultados que presenta una práctica como la investigación? ¿Puede una obra de teatro ser el resultado de una investigación? ¿Las artes generan conocimiento? ¿Qué se entiende por "investigación en las artes"? ¿Cómo investigar en artes? ¿Cómo investigar el teatro?

En relación con lo anterior, desarrollé mi investigación magistral titulada: *De la pregunta a la escena: perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación,*[3] en el Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), guiado por el profesor y doctor Luiz Fernando Ramos. Una investigación teórica sobre el acto de investigar a través de la práctica. Una investigación sobre la práctica como investigación. Sobre la práctica teatral como investigación.

¿Qué entendemos cuando se dice "investigación" en el campo de las artes? ¿O cuando decimos "investigación" entre nuestros colegas de teatro? ¿Cómo investigamos? ¿Cómo practicamos la investigación? Investigar en teatro, principalmente en Brasil y Latinoamérica, no es algo restricto a la academia. Se investiga adentro y afuera de ella. ¿Cómo estas prácticas artísticas investigan? ¿Cómo, por medio de/a través/ en teatro, estos teatreros y teatreras investigan? ¿Podemos aprender de estas prácticas? ¿Podemos aprender algo que altere nuestra propia comprensión de "investigación" o, incluso, nuestra propia forma de investigar el teatro?

---

[1] Para contacto: fmartins.mateus@gmail.com, instagram: @favero.favero.

[2] Para contacto: www.tercerabstracto.com, tercerabstracto@gmail.com, instagram: @tercerabstracto.

[3] En el original: "Da pregunta à cena: perspectivas metodológicas para a práctica teatral como pesquisa". Todas las elaboraciones desarrolladas en este artículo son frutos de esta investigación.

Del problema general de investigación en las artes delimitamos, entonces, tres cuestiones centrales: 1) ¿qué se entiende por práctica como investigación?, 2) ¿cómo se practica la investigación en artes en el teatro?, y 3) ¿qué pueden enseñar las prácticas como investigación para la teoría de la investigación en artes?

Para responder a la primera pregunta, realizamos un levantamiento y estudio de las producciones científicas nacionales e internacionales sobre "investigación en las artes".[4] La inclusión del área de Artes en las universidades, específicamente en los programas de posgrado stricto sensu (maestría y doctorado), abrió una discusión sobre este tipo de investigación que fomentó debates académicos en diferentes países a finales de los noventa y principios de los 2000 (Borgdorff, 2017b)[5]. Sin embargo, en Brasil, este debate ya estaba en curso antes de que las academias internacionales se apoderaran de estas elaboraciones durante los años ya mencionados.

En Brasil, el área de Artes del Consejo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico (CNPq)[6] se oficializó a mediados de los años 80, en un movimiento liderado por Silvio Zamboni[7] para la discusión y sensibilización de los artistas a nivel nacional sobre las posibilidades de investigación en el área. Para contribuir al problema planteado, Zamboni desarrolló su proyecto de investigación doctoral en la USP con la tesis "Investigación en Arte: un paralelo entre arte y ciencia",[8] concluida en 1991.[9]

Zamboni reflexiona que, en términos generales, cualquier investigación realizada en el campo de las artes podría considerarse "investigación en las artes". Sin embargo, dadas las diversas modalidades de prácticas

[4] Entendida aquí también como investigación en las artes o práctica como investigación.

[5] Países como Reino Unido, Países Bajos, Suecia, Canadá, Australia, Finlandia y Sudáfrica (Borgdorff, 2017a).

[6] En portugués, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, que tiene como misión "fomentar la Ciencia, la Tecnología y la Innovación y actuar en la formulación de sus políticas, contribuyendo al avance de las fronteras del conocimiento, el desarrollo sostenible y la soberanía nacional".

[7] Agrónomo de formación, se desarrolló paralelamente como artista multimedia y fotógrafo. Es profesor jubilado del Instituto de Artes de la Universidad de Brasilia.

[8] En el original: "Pesquisa em Arte: um paralelo entre Arte e Ciência".

[9] Cabe señalar que las elaboraciones desarrolladas por Zamboni se refieren a las artes visuales, pero pueden servir de guía para nuestras discusiones en torno a las artes escénicas.

investigativas que contempla este campo, incluidas aquellas que ya albergaban un arsenal de perspectivas metodológicas (Historia del Arte, por ejemplo), Zamboni decide utilizar el término "investigación en las artes" para designar "exclusivamente a las investigaciones relacionadas con la creación artística, que se desarrollan con la finalidad de producir como resultado final una obra de arte, y que son realizadas, ipso facto, por un artista" (Zamboni, 2001, p. 7, traducción nuestra).

El musicólogo holandés Henk Borgdorff[10] (2010), una figura importante en el debate internacional sobre la investigación artística, también discutió posteriormente sobre la relación entre investigación y arte. Él defiende que

> La idea de que toda práctica de arte es por definición investigación puede ser a veces de utilidad para subrayar la naturaleza reflexiva del arte, y puede surgir en la incierta búsqueda que abriga el proceso creativo, pero no es muy fructífera a la hora de traer luz al debate sobre investigación en las artes. Si todo es investigación, entonces ya nada es investigación. (p. 43)

El investigador plantea dos interrogantes principales: 1) si existe un fenómeno como la investigación en las artes, en el que la creación artística es fundamental para la investigación y la obra de arte, y esta, en parte, es resultado de la investigación, y 2) si este tipo de investigación se diferencia de la investigación tradicional, lo hace en cuanto al objeto de estudio (cuestión ontológica), el conocimiento despierto (cuestión epistemológica) y los métodos de trabajo (cuestión metodológica).

Para responder a la primera pregunta, el musicólogo desarrolla una tricotomía: "investigación sobre las artes", "investigación para las artes" e "investigación en las artes" (*ibidem*).

1) La investigación sobre las artes es aquella que tiene como objeto de estudio la práctica artística y, buscando elaborar teóricamente a partir de esa práctica, presenta una separación fundamental entre el investigador y el objeto de estudio.
2) La investigación para las artes no tiene como objeto de estudio el arte o la práctica artística; corresponde a una perspectiva instrumental, una investigación sobre herramientas y materiales necesarios para la creación artística.

[10] Henk Borgdorff es un musicólogo holandés; profesor de "Investigación en las Artes" en la Academia de Artes Creativas y Escénicas de la Universidad de Leiden (Países Bajos), y en la Universidad de las Artes de La Haya (Países Bajos). Miembro de la Sociedad para la Investigación Artística (SAR), fundada en 2010 en Suiza, que tiene como objetivo la difusión internacional de la investigación artística como práctica de producción de conocimiento.

3) La investigación en artes no presenta ninguna separación entre sujeto y objeto, o entre investigador y práctica artística. Esta ausencia de fronteras está presente tanto en la investigación como en el resultado artístico. De hecho, la perspectiva investigativa entiende que no existe una división fundamental entre la teoría y la práctica. Si la investigación artística puede entenderse como una perspectiva interpretativa, entonces la investigación artística podría entenderse como la perspectiva de la acción o de la reflexión en acción. Validando y extrapolando el carácter reflexivo en el arte de las vanguardias artísticas, la investigación en las artes es aquella que trata de articular saberes durante el proceso de investigación y creación y también en el resultado, la obra.

Para responder a su segunda pregunta, si este tipo de investigación difiere de la investigación tradicional, Borgdorff (*ibid.*) trabaja a partir de tres elementos de análisis. La primera corresponde a la cuestión ontológica, o "metafísica", tal como se entiende en la filosofía de la ciencia. Este analizador busca reconocer los objetos de estudio de la práctica como investigación. La segunda corresponde a la pregunta epistemológica, indagando sobre los saberes que emergen de esta práctica. Y el tercero es el analizador metodológico, que busca comprender los métodos - o metodologías - que se practican en este tipo de investigaciones. En cierto modo, las tres preguntas nos conducen al proceso de investigación y creación. El núcleo de la investigación en las artes estaría tanto en el objeto artístico como en el propio proceso creativo, y los conocimientos serían los que se configuran en el proceso y en la obra. Con respecto a las metodologías, Borgdorff, como la mayoría de los autores que abordan el tema, no profundiza en la discusión. Esto sucede, en parte, porque no existe una regla metodológica general para la investigación en las artes, aunque los escritos de Zamboni buscan exactamente llenar este vacío. Por otro lado, es debido a que la investigación en las artes se realiza "desde adentro", por los propios artistas, que presentan una pluralidad metodológica. Cada artista o colectivo podrá orientar una investigación de manera diferente. Sánchez y Royo (2010) señalan que los artistas-investigadores tienen la libertad de elegir entre una diversidad de métodos y herramientas o incluso de inventarlos, según las necesidades concretas de cada proceso de investigación artística. Por ello, nos interesa analizar las metodologías de investigación teatral latinoamericanas para comprender, de manera territorializada, elementos que puedan orientar una práctica investigativa en teatro, un teatro de investigación.

Aunque en Brasil utilizamos mucho el término "teatro de pesquisa" —que se puede traducir de forma literal como "teatro de investigación"—, es muy difícil definirlo. En nuestra bibliometría encontramos pocas elaboraciones sobre el tema y nos dimos cuenta de que el término siempre está vinculado a otros como teatro experimental, teatro de laboratorio, teatro de vanguardia, teatro de grupo, etc.[11] Pensando en la tricotomía propuesta por Borgdorff (2010) —investigación sobre las artes, investigación para las artes e investigación en las artes—, ¿podemos buscar su símil en el campo del teatro: investigación sobre el teatro, investigación para el teatro e investigación en teatro?

Vinculando estas ideas a las de otros autores, en particular Silvio Zamboni y María José Contreras[12] (2013, 2018), podríamos entender que las investigaciones en teatro son aquellas que realizan los propios artistas escénicos en/por medio de/a través de la creación. El teatro de investigación sería entonces ese teatro que practica la investigación, que hace una investigación en teatro. Un teatro que, uniendo arte y ciencia, entiende la creación[13] como investigación. Desde el punto de vista metodológico, en el que nos centramos, el teatro de investigación sería aquel que propone y trata cuestiones que solo pueden ser respondidas a través de la práctica teatral.

Diagnosticamos anteriormente que Borgdorff (2010) no profundiza el tema metodológico cuando aborda la investigación en las artes. En el campo del teatro, o más bien del teatro de investigación, este vacío es aún más grande.[14] Por ello, decidimos estudiar y analizar dos prácticas de

---

11 Véase, por ejemplo: Patrice Pavis, *Diccionario de teatro,* São Paulo, Perspectiva, 2008.

12 María José Contreras es performer chilena, directora de teatro e investigadora. Fue docente de la Pontificia Universidad Católica de Chile y responsable de la implementación del Doctorado en Artes de esta institución.

13 En este punto, es necesario tener una comprensión sobre la noción de investigación: Para Zamboni (2001): "la investigación es la búsqueda sistemática de soluciones, con el objetivo de descubrir o establecer hechos o principios relativos a cualquier área del conocimiento" (p. 43, traducción nuestra). Para el geógrafo Cássio Hissa (2019), investigar es preguntar, es hacer lo que no se sabe y aprender haciendo. Comprendemos que investigar es una práctica, un proceso, un conjunto de actividades en proceso. Y los investigadores son aquellos que, a través de la práctica de la investigación, buscan descubrir algo. Pero descubrir también es inventar, como dice Hissa; es cuestionar la realidad y al mismo tiempo cuestionarse a sí mismo, sumergiendo estas preguntas en teorías que te ayuden y te hagan pensar; es develar, es comprender.

14 A pesar de contribuciones como las del director e investigador Antônio Araújo, en "A Gênese da Vertigem: O Processo de Criação de O Paraíso Perdido" (2002) y "A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo" (2008), por ejemplo.

investigación teatral latinoamericanas, desentrañando sus metodologías de investigación y creación. ¿Podríamos extraer, de la comparación entre ellas, alguna perspectiva metodológica que oriente una práctica artística investigativa, una práctica teatral como investigación, una investigación en teatro, un teatro de investigación, un teatro investigativo?

En relación con lo anterior y buscando contestar nuestra segunda pregunta, ¿cómo se practica la investigación en artes en el teatro?, analizamos las metodologías de Tercer Abstracto (Chile/Brasil) y Buenos Aires Escénica (Argentina). La elección de estas dos prácticas se debió, en primer lugar, a nuestro análisis previo de que ambas presentaban características metodológicas en común. En segundo lugar, porque buscamos construir un conocimiento territorializado, histórico y situado en relación con la práctica teatral como investigación (Dubatti, 2011); en este sentido, era sumamente importante que las prácticas teatrales fueran latinoamericanas. Por último, pero no menos importante, cabe mencionar que soy codirector del Tercer Abstracto, donde me desarrollo como actor y dramaturgista desde 2017.

Tercer Abstracto es, más que una compañía, un programa de investigación en teatro que estudia escénicamente las vanguardias artísticas del siglo XX, friccionando arte y ciencia en sus procesos.

> Tercer Abstracto ... surge en 2012, en Santiago (Chile), con el objetivo de investigar estrategias escénicas para la elaboración de sus obras a partir de las abstracciones de las artes visuales. Desde 2019, el colectivo se define como binacional, transitando su creación entre territorios y cuerpos chilenos y brasileños. Con las premisas de investigar las transformaciones paradigmáticas de las vanguardias artísticas del siglo XX y cruzar el campo de las artes con el de las ciencias, Tercer Abstracto desarrolla dos líneas de investigación: la Serie Abstracto y el Projeto Manifestos [Proyecto Manifiestos]. (Fávero y Atencio, 2021, p. 5, traducción nuestra)

La primera línea, y la más antigua, pretende crear una serie de nueve espectáculos a partir del estudio de nueve artistas visuales de vanguardia del siglo XX. Hasta la fecha, siete obras ya fueron creadas:

> **A** TACAMA (2015) - Mark Rothko (Color field painting)
> **B** ERMUDA (2013) - Lucio Fontana (Espacialismo)
> **S** .U.B...C.E.R.O. (2014) - Kazimir Malevich (Suprematismo)
> **T** EOREMA (2016) - Wassily Kandinsky (Expresionismo lírico)
> **R** OBOT (en proceso) - Jackson Pollock (Action painting)
> **A** ZUL (2019) - Yves Klein (Inmaterialismo)

> **C** ROMA (2017) - Josef Albers (Teoría del color)
> **T** EMPO (2018) - Vladimir Tatlin (Constructivismo)
> **O** (a definir) - Piet Mondrian (Neoplasticismo). (Fávero y Atencio, 2021, p. 5)

El Proyecto Manifiestos, por su parte, consiste en una investigación escénica a partir de manifiestos teatrales que registraron y testimoniaron muchas de las transformaciones de la escena del siglo pasado (*ibid.*). Hasta la fecha, el proyecto ha originado las obras *Convenção* (2017), a partir del "Manifiesto de la Convención Consciente" de Vsevolod Meyerhold; *Épico* (2021), desde las teorías de Bertolt Brecht en su *Pequeño Órganon para el teatro*; y *Figura humana* (2022), desde los postulados de Oskar Schlemmer en "Hombre y figura artística". Todas las obras, de ambas líneas, fueron dirigidas por el director chileno David Atencio,[15] fundador de Tercer Abstracto.

La Compañía Buenos Aires Escénica, dirigida por el argentino Matías Feldman,[16] fue fundada el 2009 en la ciudad de Buenos Aires, Argentina. Desde el 2013 desarrolla el Proyecto Pruebas, que

> busca reflexionar e investigar en torno a la percepción, los modelos de representación, los procedimientos y el lenguaje. Las Pruebas no se conciben tradicionalmente como obras y se sustentan en cuatro soportes: la investigación en laboratorio, la forma escénica que toma la investigación (la obra), las bitácoras (diarios de trabajo que registran el proceso) y los workshops destinados al público, vinculados a cada Prueba realizada. (Teatro Nacional Cervantes, 2022)

En esta perspectiva, el Proyecto Pruebas ha concretizado una serie de siete Pruebas en relación con elementos de la escena, es decir, lo que construye la escena, la teatralidad, "lo escénico". De cierto modo, lo que se pone a prueba en escena —o lo que es investigado a través del teatro— determina los nombres de las obras, como se puede ver:

---

[15] David Atencio (1990), director de Tercer Abstracto, es licenciado en Teatro por la Pontificia Universidad Católica de Chile (2012) y magíster en Artes con mención en Estudios y Prácticas Teatrales (2015) por la misma universidad. Se profundizó en el área de Filosofía de la Ciencia con una especialización en Pensamiento Complejo (2016) y en Ciencias Cognitivas (2018). Es profesor de Vanguardias y Teatro Épico en las Artes Escénicas, en la Escuela de Teatro PUC-Chile desde 2015. Actualmente, cursa el Doctorado en Artes Escénicas de la Universidad de São Paulo.

[16] Matías Feldman (1977) es pianista, actor, director y dramaturgo. Estudió en la Escuela de Música Popular de Avellaneda. Se formó teatralmente con Rafael Spregelburd. También estudió dramaturgia con Mauricio Kartún. Es creador y director de la Compañía Buenos Aires Escénica y del espacio teatral Bravard. Es profesor de dramaturgia en la Universidad Nacional de las Artes (UNA) en Buenos Aires.

*Prueba 1: El espectador (2013)*
*Prueba 2: La desintegración (2015)*
*Prueba 3: Las convenciones (2016)*
*Prueba 4: El tiempo (2016)*
*Prueba 5: El ritmo (2017)*
*Prueba 6: La rima (?)*[17]
*Prueba 7: El hipervínculo (2018)*
*Prueba 8: La traducción (2022)*

Para comprender las metodologías de las dos prácticas, trabajamos a partir de la "Poética Comparada" de Jorge Dubatti. De este modo, entendemos cada proceso de investigación y creación que culminó en obra, tanto de Tercer Abstracto como de Buenos Aires Escénica, como particular y único, como una micropoética. En palabras de Dubatti (2011, p. 126), "la micropoética es la poética de un ente poético particular, de un 'individuo' poético". O sea, en nuestro caso, los seres poéticos, los individuos, son los procesos particulares y específicos de investigación y creación de cada colectivo.

Para estudiar las micropoéticas, nos centramos en los materiales de "pensamiento teatral explícito" producidos por las agrupaciones. Para Jorge Dubatti (2020, p. 23), el pensamiento teatral es "la producción de conocimiento que el artista, el técnico artista y otros agentes de la actividad teatral generan desde/en/para/sobre la praxis teatral". El pensamiento teatral explícito, por su vez, es aquello que producen los artistas sobre su propia práctica, expuesto meta artísticamente.

A partir de la comparación entre las micropoéticas de Tercer Abstracto, buscamos dibujar su macropoética. Y, posteriormente, lo mismo con Buenos Aires Escénica.

> La *macropoética* o *poética de conjuntos poéticos* resulta de los rasgos comunes y las diferencias de un conjunto de entes poéticos seleccionados (de un autor, una época, de una formación, de contextos cercanos o distantes, etcétera). Implica trabajar sobre realizaciones teatrales concretas, sobre individuos teatrales, por lo tanto, requiere de un conocimiento previo de las micropoéticas. En el trayecto inductivo, las macropoéticas significan un paso más hacia la abstracción de los modelos lógicos ... La confrontación de dos o más micropoéticas para el armado de un conjunto es, además, un ejercicio provechoso para el conocimiento de cada micropoética en sí. (*ibidem*, p. 127)

[17] La *Prueba 6: La rima* contó con una etapa de laboratorio, pero aún no se ha finalizado.

Como ya hemos mencionado, la elección de las dos prácticas de investigación se debió a nuestro análisis anterior, previo al proceso de investigación en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas, de que ambas tenían ciertas características en común. Estas características, sin embargo, no corresponden al campo de los espectáculos, de las obras, es decir, a la forma de los espectáculos o sus "lenguajes". Las similitudes observadas entre las dos prácticas corresponden al campo de la metodología de la investigación y la creación, o de la práctica como investigación.

> La metodología es la pregunta sobre cómo hacer. Es la construcción de etapas, caminos, con el objetivo de solucionar un problema. Recordemos lo que escribe el geógrafo Cássio Hissa: "crear, en la investigación —crear la investigación— es crear metodologías" (Hissa, 2019, p. 126). Principalmente en la investigación en las artes, los sujetos de investigación —artistas— pueden y deben inventar nuevas metodologías de investigación. Las metodologías anuncian y llevan consigo el mundo del artista-investigador. Diferente de como suele entenderse, la metodología no es algo rígido, cerrado. Por el contrario, la metodología opera como un norte en el proceso de búsqueda por lo desconocido, construyendo etapas que guían la investigación. No es una secuencia paso a paso. Es un sistema construido, desde el mundo mismo de los artistas investigadores, para ser habitado. En el acto de habitarlo, se puede ir de un punto a otro, pero también se puede regresar. La metodología no es un camino pavimentado que va del punto A al punto B. Por el contrario, la metodología es una red maleable de estructuras firmes que permite diversas construcciones. (Fávero, 2022, p. 77, traducción nuestra).

Entonces, con el análisis de las micropoéticas (procesos creativos investigativos) pudimos construir las macropoéticas (metodológicas) de cada colectivo. Por lo tanto, para reconocer elementos que puedan orientar una investigación en teatro, un teatro investigativo, comparamos las macropoéticas. De esta comparación, destacamos dos campos de observación.

El primero tiene que ver específicamente con la estructura metodológica utilizada por los colectivos para investigar en teatro. En el caso de Tercer Abstracto, David Atencio elaboró su metodología de investigación y creación, con la que trabajamos hasta el día de hoy, durante su magíster en Artes, en la Pontificia Universidad Católica de Chile. El director desarrolló una práctica como investigación que culminó en la obra *Atacama* (2015), tercer espectáculo de Tercer Abstracto, y en su memorial de obra describió su "Metodología de Abstracción" (Atencio, 2015). Para el director,

> el fundamento de llamar este plan de trabajo como "metodología de abstracción" corresponde a la definición misma del término 'abstracción'. De modo muy esquemático tenemos un material – la cosa, que comenzamos a mirar desde diversas perspectivas para dividirla en partes. Teniendo cada parte, le dirigimos una acción – estrategia de escenificación –, y sobre el resultado de esta operación volvemos a reorganizar las partes – construcción espacio-temporal. (*ibidem*, p. 33)

De este modo, la cita tomada del memorial de obra no solo presenta la perspectiva de Atencio en relación con la abstracción, sino también modela la metodología a partir de este concepto. Abstrayendo la noción misma de abstracción, el director destaca tres etapas de la metodología: 1) La primera etapa, en la que se define un material, la cosa (los artistas o manifiestos), para estudiarlo de diferentes perspectivas y dividirlo en partes. Esta etapa se denomina "Estudio de Materiales"; 2) La segunda etapa, en la que se ejerce una acción sobre las partes divididas. Esta acción se denomina "estrategia de escenificación". Por lo tanto, la segunda etapa se denomina "Laboratorio de Estrategias de Escenificación";[18] 3) La tercera etapa, en la que las partes se reorganizan en la creación de una obra. Esta etapa se llama "Construcción Espacio-Temporal".

Durante la primera etapa del "Estudio de Materiales", de carácter teórico, se desarrollan dos acciones principales: la selección de un artista como objeto de investigación y el posterior estudio de sus postulados y etapas de producción; y la definición de una pregunta de investigación. En el "Laboratorio de Estrategias Escenificación", de carácter teórico-práctico, primero se crean "juegos" escénicos a partir de la teoría estudiada y, segundo, se elabora una estrategia de escenificación. Y en la etapa de "Construcción Espacio-Temporal", de carácter práctico, la primera acción es una estructuración espacio-temporal, un montaje, y, como segunda acción, se ensaya y se repite hasta las funciones.

---

[18] El profesor e investigador chileno Andrés Grumman dice que: "Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro ... La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias ... para poner en escena una obra" (2010, p. 193). En estos términos, toda escenificación necesita de decisiones artísticas intencionales —estrategias— para su articulación. Así, podemos decir, alineados con la investigadora chilena Coca Duarte (2011), que las estrategias de escenificación son decisiones —de la dirección o del colectivo— que asignan sentido a todos los elementos de la escena, de manera transversal. Estas decisiones entrelazan "un proyecto estético con uno ideológico" (p. 64). Estética en el sentido de que determina la forma del espectáculo y su relación con el público. Ideológico en el sentido de que lleva una perspectiva política en relación con el proceso y la escena. Tercer Abstracto comprende la estrategia de escenificación como un operador, un verbo, que determina la formación de la escena.

Diferente de Atencio, Matías Feldman o Buenos Aires Escénica no han producido un material textual acerca de su metodología de investigación y creación, a pesar de diferentes charlas ministradas por el director acerca del Proyecto Pruebas o de las siete bitácoras escritas por Juan Dasso, dramaturgista de la compañía, acerca de cada proceso particular. Sin embargo, a través de estos materiales de pensamiento explícito existentes, junto con otro forjado por nosotros (entrevista con Feldman), hemos podido dibujar, esbozar la macropoética metodológica del Proyecto Pruebas.

Observamos que cada proceso que se convierte en espectáculo del Proyecto Pruebas, de forma abstracta, también se desarrolla en tres momentos. El primero corresponde al estudio e investigación teórica que, entre otros tópicos, se centra en el concepto-procedimiento que será probado en escena. El segundo momento corresponde al Laboratorio, en el que este procedimiento es puesto a prueba, en la materialidad del teatro, y en la consolidación de una escritura dramatúrgica. Y finalmente, la etapa de organización del material en espectáculo, montaje. Estas etapas son relativamente estables a pesar de ciertas variaciones en relación con procesos particulares, como por ejemplo la Prueba 3 y la Prueba 7, en los cuales la escritura dramatúrgica fue el laboratorio mismo. Para Feldman (*apud* Fávero, 2022), este esquema funciona como su metodología madre. Este término nos parece interesante, pues devela lo que discutimos anteriormente, de que una metodología no significa un paso a paso. Por el contrario, Feldman es enfático en la necesidad de crear nuevas formas de trabajar según cada proceso y cada material que está siendo probado. Lo mismo aparece en Tercer Abstracto, dado que la Metodología de Abstracción orienta la investigación y creación, pero no determina exactamente lo que va a ocurrir en los procesos. Cada investigación exige demandas distintas, teóricas y procedimentales, pero la metodología se encuentra siempre presente —a veces de forma más consciente, otras menos—, operando como una brújula para la investigación de lo desconocido.

En ese sentido, comparando las metodologías de investigación y creación de los colectivos, en fricción con las teorías de la "práctica como investigación", llegamos a algunas conclusiones. La base de las metodologías de ambos colectivos latinoamericanos radica en la relación intrínseca entre teoría y práctica. En la práctica investigativa de este Teatro Investigativo, como lo nombramos, la teoría y la práctica se retroalimentan constantemente: una teoría que informa la práctica, y que, con la retroalimentación, informa la teoría (Fávero, 2022). De forma abstracta y esquemática,

diseñamos un sistema resultante de la comparación de las etapas metodológicas de investigación y creación de los colectivos:

1. Etapa teórica
2. Etapa teórico-práctica
3. Etapa práctica

El sistema buscó visibilizar la relación intrínseca entre teoría y práctica, que atraviesa todo el proceso de investigación y creación. Delimitar los términos "teórico", "teórico-práctico" y "práctico" ayuda a identificar el orden de los principales elementos que componen cada etapa, aunque de estos se derivan otros, siempre en la relación dialéctica teórico-práctica, práctico-teórica. En la *Archipoética de un Teatro Investigativo* (*ibidem*, p. 216), optamos por nombrar estas etapas como:

1. Preguntas/Preguntar
2. Laboratorio/Laboratoriar
3. Escenificación/Escenificar

Luego volveremos a estas etapas que, de forma dialéctica, crean una unidad entre teoría y práctica. Por mientras, vayamos al segundo campo de análisis que se desprende de la comparación entre las macropoéticas. De esta vez, observaremos elementos que, de forma transversal, cruzan las macropoéticas metodológicas de Tercer Abstracto y de Buenos Aires Escénica, y que pueden servir para orientar nuestras prácticas investigativas en teatro.

## 1. La pregunta como motor y guía de la creación

Ambas prácticas no inician sus procesos con preguntas, pero llegan a ellas para iniciar el período de laboratorio. Lo que impulsa la práctica de laboratorio no es algo que ya conocen, que ya saben hacer; no es un tema en el que se centrarán para crear una obra; no es algo que "quieren decir". Cuántas veces escuchamos esto en el teatro, especialmente al comienzo de los procesos: "¿qué queremos decir con esta obra?", como si una obra fuera un discurso; no es algo que "quieran contar" o que "quieran narrar"; no es un texto dramático, una dramaturgia, lo que pretenden escenificar. Lo que mueve los procesos de investigación y creación de ambos colectivos son cuestiones pertinentes al trabajo teatral, metodológico y procedimental. Como dice Contreras (2013), la pregunta delimita

el ámbito de acción performativa de la experimentación. Como en toda investigación científica, la pregunta delimita un recorte, un foco. Y, como dice Hissa (2019), las preguntas de investigación movilizan de por sí, en cierto modo, un enfoque metodológico, un camino a seguir. En ambas prácticas latinoamericanas resaltadas, las preguntas se constituyen en torno al "cómo": "¿cómo materializar el tiempo?", "¿cómo desintegrar el realismo?", etc. Estas preguntas presentan ciertos caminos para la investigación (materializar, desintegrar), pero dependerá de la práctica para que puedan ser contestadas. El "cómo" invita a la acción, a la reflexión en acción, al hacer. El "cómo" invita a la construcción de caminos, a la experimentación a través de la práctica. Estas preguntas de investigación, que solo pueden ser respondidas a través de práctica, no solo guían la creación, sino que también le dan un carácter extremadamente investigativo.

## 2. La creación de una serie de espectáculos y la no repetición de formas entre ellos

El quehacer teatral investigativo, que parte de un gran problema, anuncia, de inmediato, que un solo espectáculo es incapaz de dar cuenta de toda la dimensión del problema. En este caso, una serie de procesos que resultan en diferentes obras se desarrolla para investigar las variables que componen este campo problemático. Como vimos anteriormente, tanto Tercer Abstracto como Buenos Aires Escénica operan en esta clave. Cuando se trabaja con un gran problema y con una serie de procesos/espectáculos, se delinea un programa de investigación. La secuencia de procesos materializa y da vida a este programa. Las obras resultantes de estes procesos no se relacionan entre sí desde la perspectiva temática. Eso sí puede ocurrir, pero no es lo mismo que, por ejemplo, crear una trilogía en torno al mismo tema. Además, lo que une un proceso con otro no es la "investigación del lenguaje", como suele decirse en el teatro, cuando un grupo crea, por ejemplo, a partir de teatro de animación, *site specific*, danza-teatro, etc. La relación establecida entre los procesos de una serie, o proyecto, reside en la apuesta programática de investigación, en el gran problema. Y, como vimos anteriormente, estos problemas conciernen al teatro: la creación de nuevas estrategias escenificación basadas en el estudio de las vanguardias artísticas, visuales y escénicas, y la práctica con procedimientos escénicos que se centran en la materia del teatro y que permiten la construcción de un espectáculo centrado en la percepción del espectador. En este sentido, cada espectáculo es el resultado de un proceso autónomo, pero vinculado a un problema mayor. Profundizan-

do en cada objeto de estudio y pregunta específica de investigación, los resultados formales, escénicos, son completamente diferentes de un espectáculo a otro. En este caso, la forma escénica no viene a priori, antes de la experiencia del proceso de búsqueda. La forma escénica final no es la ideal, sino que es el resultado de un proceso de investigación, guiado por una pregunta.

## 3. La dimensión laboratorial

Los laboratorios teatrales transformaron el quehacer teatral en el siglo pasado, principalmente en países europeos. Hoy, Tercer Abstracto y Buenos Aires Escénica llaman a la segunda etapa, o momento, de sus prácticas de investigación de "laboratorio". Mirella Schino (2012) apuesta por conceptos como "laboratorialidad" o "dimensión laboratorial" para tratar de englobar todo lo que ocurre en los laboratorios teatrales, a pesar de las diferencias entre los de la primera y la segunda mitad del siglo XX. Para la investigadora, la "dimensión laboratorial" creó un horizonte mental para las personas de teatro, siendo esta "la razón por la cual el teatro todavía está presente en el siglo XXI, cuando de otro modo podría ser considerado un género en lucha contra el tiempo", dándole un nuevo uso y propósito (*ibidem*, p. 246, traducción nuestra). Estamos a un siglo de los primeros laboratorios teatrales europeos, observando dos prácticas latinoamericanas que abordan y exponen —a través de sus materiales de pensamiento explícito— la dimensión laboratorial. ¿Qué tienen en común estas dos prácticas? ¿Cómo pueden contribuir a la teoría? En las dos prácticas destacadas, el laboratorio se constituye como el momento central de la investigación, o de la práctica como investigación. La dimensión del laboratorio determina que no será una idea previa —en general de la dirección— la que conducirá toda la creación. Por el contrario, el laboratorio permite que el propio equipo descubra y se sorprenda con el proceso de investigación. Esta investigación, a su vez, es dirigida. Las pruebas están dirigidas a tratar de cubrir las preguntas o conceptos que se investigan. En otras palabras, hay una conciencia del problema, diferente de lo que Zamboni (2001) llama "experimentar": "hacer para ver qué pasa". Hay experimentación en ambas dimensiones laboratoriales y este es un recurso fundamental, sin embargo, son siempre revisitadas desde la teoría, que las reorganiza según el enfoque realizado, según el problema propuesto. Hay una constate observación de lo que se practica. La práctica genera nuevas teorías que determinan las experimentaciones posteriores. Es el laboratorio que brinda la posibilidad de crear e inventar nuevos sistemas,

nuevos códigos, en lugar de reproducir o trabajar sobre los preexistentes. Es en la etapa de laboratorio que tanto Tercer Abstracto como Buenos Aires Escénica se enfrentan a lo desconocido, reflexionando en la acción, preguntándose sobre el quehacer teatral y sobre lo que están haciendo en la práctica. Y es en este momento en que la teoría y la práctica operan dialécticamente de una manera más radical: la práctica informa la teoría, que, a su vez, retroalimentada, informa la práctica.

## 4. La organización de la investigación; estrategia de escenificación y estatuto de pertenencia

Zamboni (2001) entiende que la Investigación en las Artes es una investigación realizada por artistas y que culmina en una obra. Para la mayoría de las autoras y autores de este campo, la atención al proceso es un elemento fundamental de la práctica como investigación, sin olvidar, sin embargo, de la organización del material obra. En este sentido, no hay una pugna en relación con la construcción de una "obra cerrada", sino en relación con las condiciones de producción —en contraposición, por ejemplo, a las de un teatro comercial— y a las intenciones creativas —la existencia o no de una intención epistemológica de investigación—. Tanto en la práctica de Tercer Abstracto como en la práctica de Buenos Aires Escénica, la construcción espacio-temporal, en el caso del primero, y el montaje, en el caso de la segunda, constituyen un momento, una etapa metodológica de la investigación y creación. En otras palabras, la investigación no se concluye sin la organización de los conocimientos provenientes del período de laboratorio en obra/espectáculo.

La noción de "estrategia de escenificación" no está presente en el vocabulario de Buenos Aires Escénica. Sin embargo, creemos que este operador, practicado por Tercer Abstracto, ayuda a comprender la práctica argentina. Si en Tercer Abstracto, definimos una estrategia escenificación que guiará toda la etapa de montaje, es decir, el montaje se articulará a través de este operador, en el Proyecto Pruebas este operador está definido desde el principio. Los espectáculos de Buenos Aires Escénica llevan, en sus títulos, las grandes estrategias de escenificación investigadas en el laboratorio y que determinan sus montajes (el espectador, la desintegración, las convenciones, el tiempo, el ritmo, la rima, el hipervínculo, la traducción). Pensando en estos sustantivos como verbos, podemos comprender la operación que realiza el director en cada espectáculo.

Y, si la noción de estrategia de escenificación, derivada de la práctica de Tercer Abstracto, sirve para Buenos Aires Escénica, el término "estatuto de pertenencia", procedente del segundo, sirve para el primero. En el momento de organizar el montaje, la estructura final, la construcción espacio-temporal, ¿qué materiales sirven?, ¿qué materiales deben permanecer?, ¿qué materiales deben salir? El estatuto es el que juzga, el que sirve de base para juzgar, por qué un material debe o no estar en la estructura final, en el espectáculo. En ambos casos, los materiales escénicos buscan dar cuenta de una investigación, y no huir de ella. "¿Esto responde a mi pregunta?" o "¿qué procedimiento está operando en esta escena?" son preguntas compartidas por ambos grupos.

Estos elementos metodológicos y creativos permiten que la obra sea una organización de la investigación para el público o, en otras palabras, que el espectáculo sea la escenificación de la investigación. No se trata de hablar de algo o de montar una obra a partir de materiales interesantes que surgieron en el ensayo, sino crear una experiencia para que el público pueda vivir/fruir/conocer de la investigación realizada por el colectivo. El elemento espectador/a es fundamental para organización de la investigación en espectáculo, porque las acciones estarán dirigidas hacia él/ella. El montaje es la organización espectacular de la práctica como investigación.

## 5. Percepción y espectacularización

Matías Feldman define que la investigación principal de Proyecto Pruebas, el gran problema, es la percepción. En este sentido, la percepción que está en juego no es la del colectivo que crea (actores, actrices, director, etc.), sino la percepción de los espectadores y espectadoras. Probar procedimientos que "forman, transforman y deforman la escena",[19] materialmente, tiene como fin último organizar una experiencia para el público. Feldman nos dijo en entrevista: "lo que más nos importa es el espectador" y "el teatro tiene lugar en el choque del espectador con el objeto. Es allí donde se desarrolla el teatro. Entonces, ¿cómo no voy a pensar el espectador?" Este mismo pensamiento guía la práctica de Tercer Abstracto. Cuando escribí, en 2019, el manifiesto de nuestro programa de investigación, "Tercer Movimiento Abstracto", presenté como último de los doce puntos sobre nuestra práctica "purificar las puertas de la percepción", en alusión a la frase del poeta y pintor romántico William Blake, que se complementa con: "El teatro es una experiencia para el espectador, democrática, que no

[19] Aquí hacemos una alusión a las elaboraciones de David Atencio acerca de nuestro actual proceso de investigación, *Figura humana.*

depende de la comprensión de signos" (Fávero, 2020). Hoy, comparando la práctica de Tercer Abstracto con la de Buenos Aires Escénica, podemos decir que la percepción es una noción, una perspectiva, relevante para la práctica teatral como investigación.

Acerca de la espectacularización, Luiz Fernando Ramos teje un análisis en "Mímesis performativa" (2015), a partir de la *Poética* de Aristóteles, que nos puede ayudar a comprender el movimiento de los colectivos. El investigador afirma que hay una lectura sesgada de la obra de Aristóteles, en la que el filósofo priorizaría la trama sobre la materialidad del espectáculo. Dice, basándose en estudios más contemporáneos, que esta interpretación es insostenible. Para el investigador, la *Poética* no es un tratado sobre lo dramático, sino sobre el fenómeno del espectáculo trágico. En esta perspectiva, la *Poética* juega un papel fundamental, un avance para su época y para la nuestra, en la comprensión del fenómeno teatral. Esta afirmación proviene de la división hecha por Aristóteles de los elementos que componen el fenómeno, destacando el *mythos* (trama) y la *opsis* (espectáculo), entre otros. Luiz Fernando Ramos, construyendo su teoría de la "mímesis performativa", describe que está "interesado en situar la tensión entre ver el espectáculo como un despliegue escénico, pero prescindible, del mito y pensarlo como articulación objetiva y directa de la *opsis*" (Ramos, 2015, p. 27, traducción nuestra). Esto lleva a Ramos a la conclusión de que, tanto al leer a Aristóteles como en la "escena moderna" y en el teatro contemporáneo, el *mythos* y la *opsis* nunca estarán disociados, incluso cuando uno es hegemónico sobre el otro, habrá un vínculo inquebrantable. A pesar de ello, para Ramos, la relación entre estos dos elementos, la alternancia entre sus hegemonías constituye una clave para la comprensión del fenómeno teatral. En el siglo XX, la escena moderna europea construida en la búsqueda de una autonomía del espectáculo en relación con la literatura dramática, buscando construir principios y leyes para este teatro autónomo. Ramos (*ibid.*) señala que desde Appia y Craig se puede pensar en una "poética de la escena" o en una "dramaturgia de la escena", que altera el paradigma aristotélico, proponiendo la *opsis* como elemento central, en detrimento de la "poética de lo dramático". Desde entonces, podemos pensar en la primera mitad del siglo XX en artistas como Vsevolod Meyerhold y Oskar Schlemmer, y en la segunda mitad en "Artaud y Brecht, pero principalmente Beckett y Kantor", sin mencionar los experimentos escénicos y performativos de las vanguardias artísticas, que actualizaron esta "autonomía potencial del espectáculo en relación con el drama" (*ibidem*, p. 30). En este sentido, Ramos plantea la hipótesis de que

cierto teatro en la contemporaneidad sigue trabajando desde el rechazo del drama y la mimesis, compartiendo la herencia moderna de alejarse de lo dramático, de los mitos, proponiendo un teatro en el que la *opsis* sea el elemento central, sabiendo, sin embargo, que siempre quedará un *mythos* residual, inseparable de la *opsis*. Este es el contexto de las prácticas de Tercer Abstracto y Buenos Aires Escénica. El aspecto espectacular, las materialidades de la escena, son objeto de investigación y experimentación en la etapa de laboratorio, tal como se describe anteriormente, y, por lo tanto, guían los montajes. Lo que es investigado, y que luego busca ser escenificado, no es del orden de lo dramático, del *mythos*, sino de la *opsis*. A pesar de las diferencias entre las prácticas de investigación en torno a la escritura dramatúrgica, ambas buscan articular una experiencia para espectadores y espectadoras, relacionadas con la percepción, a través de las materialidades de la escena y del espectáculo. En el vínculo entre arte y ciencia, entre el teatro y la investigación, al fin y al cabo, como dice Feldman, lo que la investigación en el teatro trata de dilucidar son cuestiones concretas acerca de la teatralidad y a la percepción (*apud* Fávero, 2022).

## 6. Registro y divulgación científica

Aunque el espectáculo organice la investigación en una experiencia para el público, no es capaz de difundir todo el conocimiento producido en el proceso. Por lo tanto, es necesario crear estrategias para compartir los descubrimientos. Buenos Aires Escénica, por ejemplo, trabaja sistemáticamente con bitácoras y, también, al final de cada proceso, después de la conclusión y temporada del espectáculo, el equipo realiza un taller, abierto a la comunidad, con el objetivo de trabajar prácticamente sobre los procedimientos levantados en el proceso. Tercer Abstracto desarrolla una serie de tácticas para compartir que varían según las condiciones de producción de cada proceso y obra. Cabe destacar la citada "Memoria de obra de *Atacama*", producida por David Atencio en su maestría; la monografía "Convención: una investigación escénica en busca de lo real", desarrollada por el autor como proyecto final del pregrado en Artes Escénicas; el libro de cartografía de proceso, la bitácora y el documental audiovisual sobre el proceso de *Azul*; un minidocumental de proceso de *Tempo*; un micro documental sobre el proceso de *Épico*; artículos académicos, como "Épico: proceso creativo en pandemia sobre el teatro épico de Brecht", publicado en la revista *Urdimento*;[20] entrevistas, como la realizada por la investigadora Rosyane Trotta y publicada en la

[20] Disponible en https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20508

revista *Cena*, titulada "La Investigación en Artes Escénicas por Grupo Tercer Abstracto";[21] videos de YouTube que buscan exponer la práctica de investigación del programa, así como la Metodología de la Abstracción; aperturas de proceso; además del Archivo Tercer Abstracto, que organiza materiales de diferentes naturalezas, de todos los procesos creativos, en una página web.[22] Creemos que esta perspectiva de registrar y compartir procesos no solo contribuye a la construcción de críticas genéticas y de archivo, sino que también opera en clave de "divulgación científica" o "popularización de la ciencia", es decir, como aquellas prácticas utilizadas por la ciencia para difundir el conocimiento a una audiencia amplia que no está especializada en los temas. De esta manera, contribuye a una práctica de sistematización, difusión y socialización de saberes planteados entre las cuatro paredes de una sala de ensayo

## 7. Indisciplina, teoría y práctica

Este será el último punto abordado en este campo de análisis, pero no por ello menos importante. De hecho, consideramos la relación entre teoría y práctica un pilar, si no el pilar fundamental, de lo que estamos analizando. Para María José Contreras (2013), la práctica como la investigación es un antídoto contra el disciplinamiento del conocimiento. En primer lugar, para la unificación de la teoría con la práctica. En segundo lugar, porque en el campo de las prácticas se relativizan los dominios disciplinarios. En la misma línea, José Antonio Sánchez (2009) escribe que "el acto indisciplinar conduce a un ejercicio transdisciplinar" y que, por tanto, "es en este lugar donde debe situarse la investigación sobre el proceso creativo" (p. 330). Tercer Abstracto y Buenos Aires Escénica, principalmente en las figuras de David Atencio y Matías Feldman, abordan la investigación y la creación desde una perspectiva indisciplinar. Esta indisciplina no se refiere a lo que coloquialmente nos referimos como una falta de comportamiento, respeto o de límites en relación con algo. Tanto los colectivos como los directores, en este aspecto, son disciplinados. Por el contrario, la indisciplina se refiere a la falta de límites relativos a un campo de estudio específico; en este caso, el teatro. Una negación de la disciplina, una in-disciplina. Feldman, por ejemplo, es músico, y por su labor escénica, relacionada con el montaje y composición de las escenas,

[21] Disponible en https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/117854/65281

[22] El Archivo Tercer Abstracto y todos los materiales mencionados anteriormente están disponibles de forma gratuita en la página de Tercer Abstracto: www.tercerabstracto.com

utiliza herramientas de la música. Este interés también lo llevó a desarrollar una obra completa en relación con el "ritmo", construyendo también la dramaturgia como una partitura musical. Además, es de la Filosofía de donde Feldman extrae la mayor parte de sus intereses y fundamentos, como la relación con la percepción y el Sentido (desde la perspectiva del filósofo argentino Eduardo del Estal). Atencio, por otro lado, se relaciona con las Artes Visuales. Su magíster estuvo orientado en esta disciplina, a pesar de la realización de una obra teatral como conclusión de la investigación. Además, las Artes Visuales fueron el interés, no temático, para la creación de Tercer Abstracto y de la Serie Abstracto. Las Artes Visuales se convierten en teorías, en modelos, en herramientas para la construcción de la escena. Pero, además, la música fue la disciplina que entregó las herramientas para la construcción dramatúrgica y escénica de *Tempo*, mientras que *Atacama* fue completamente influenciado por las teorías de la Física. Además, ambas las prácticas tienen en común un vínculo con la ciencia. Esto garantiza una práctica que no solo es creativa, sino investigativa, interesada en descubrir nuevos principios relativos al teatro, así como a la realidad. Al investigar en el teatro, en esta disciplina y sus especificidades, acabamos conociendo más sobre el teatro mismo y sobre la realidad, no disciplinar, que nos rodea. Pero, como dijimos, la práctica como investigación es un antídoto contra el acto de disciplinar el saber, contra el "disciplinar" de conocimiento, no solo por la indisciplina, sino por la relación entre teoría y práctica, que, al final, caminan juntas. Es en el vínculo dialéctico entre la teoría y la práctica que se fundan las metodologías de Tercer Abstracto y Buenos Aires Escénica. Hay una teoría, una forma de ver y preguntar sobre la realidad y sobre el teatro; esta teoría se trabaja en el espacio del laboratorio, espacio guiado por la práctica. Del laboratorio surgen nuevas teorías a partir de la práctica. Estas nuevas teorías modifican la práctica. Estas nuevas teorías afectan la práctica. La conclusión es la creación de una nueva práctica que, a su vez, producirá nuevas teorías.

Organizando los dos campos de análisis, podemos determinar perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación. En esta Archipoética de un Teatro Investigativo, los artistas de la escena trabajan sobre grandes problemas relacionados al campo del teatro, sin perder, sin embargo, la indisciplina que conduce a una práctica inter o transdisciplinar. En la primera etapa se seleccionan y focalizan los grandes problemas, que por sí mismos sugieren una serie de procesos de investigación

para buscar su solución. Este recorte consiste en la elaboración de una o más preguntas de investigación, o preguntas conductoras, que orientarán la investigación teatral. La segunda etapa propone la dimensión laboratorial de la investigación teatral, explorando, experimentando, ensayando con las materialidades del teatro (sean estas relacionadas con la dramaturgia, la escenificación, la actuación, etc.). En esta etapa metodológica, la teoría y la práctica se retroalimentan constantemente. Las preguntas, teorías —formas de observar y preguntar sobre la realidad— y elaboraciones de la fase anterior guían las prácticas dentro del laboratorio. Estas prácticas son observadas, analizadas y conceptualizadas por los propios artistas-investigadores, produciendo nuevas teorías a partir de la práctica. Estas nuevas teorías, a su vez, sirven para interferir, intervenir y transformar la propia práctica. A través de diversos métodos, no se busca crear materiales escénicos (escenas a montar), sino jugar, experimentar con la escena y su materialidad. La práctica se orienta hacia la materialidad del teatro, hacia el "cómo", y no hacia los temas y el "por qué". La tercera y última etapa tiene como objetivo escenificar la investigación, utilizando los conocimientos descubiertos en la etapa de laboratorio. Lo que guía el montaje es el trabajo con una "estrategia escénica" (Fischer-Lichte, 2011; Grumman, 2010; Duarte, 2011), un operador conceptual teórico-práctico. Este operador determina, junto con la pregunta de investigación, la forma del espectáculo escénico y el estatuto de pertenencia de las escenas en la estructuración del montaje final. Esta etapa está completamente dirigida, pensada y practicada, para el público —espectadores y espectadoras—. En este caso, la organización de la investigación en la obra —en general las escenas, pero entendiendo este término en un campo expandido— es fundamental para la propia investigación teatral, para el teatro investigativo, ya que es cuando se ofrece al espectador una experiencia de fruición sensible y racional.

Finalmente, comprender este sistema nos ayuda no solo a brindar perspectivas metodológicas para la práctica teatral como investigación, como también nos ayuda a contestar nuestra tercera pregunta, ¿qué pueden enseñar las prácticas como investigación para la teoría de la investigación en artes? Nuestros objetos de estudio demuestran un vínculo irreductible entre teoría y práctica. Este hecho nos hace cuestionar el término mismo "práctica como investigación". La Archipoética presentada anteriormente demuestra que la teoría y la práctica van de la mano, a pesar de la posibilidad de desentrañarlas en un sistema lógico, en etapas, a veces más

"prácticas", a veces más "teóricas". En este Teatro Investigativo, la teoría y la práctica se retroalimentan constantemente. Hay una unidad dialéctica entre teoría y práctica, hay una *praxis*. En términos marxistas, la *praxis* es lo que "marca las condiciones que hacen posible el paso de la teoría a la práctica y asegura la íntima unidad entre una y otra" (Sánchez Vásquez, 1977, p. 4, traducción nuestra). Entonces, con eso, proponemos empezar a pensar, en lugar de "práctica como investigación", la noción de *praxis artística como investigación*. En el caso del teatro, *una praxis teatral como investigación*.[23]

[23] Dándole continuidad a esta investigación, mi doctorado en curso se centra exactamente en este punto, la *praxis teatral como investigación.* El proyecto "Escenificación de la Investigación", inscrito en el Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, tiene como tutora a la directora teatral y profesora Dra. Cibele Forjáz

## Referencias bibliográficas

Atencio, D. (2015). *Memoria de obra "Atacama" : metodología de abstracción en torno al color field painting de Mark Rothko* [Tesis de maestría]. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de Ciencias de la Danza,* (13), p. 25-46.

Borgdorff, H. (2017a). O conflito das faculdades: sobre teoria, prática e pesquisa em academias profissionais de artes. Trad.: Daniel Lemos Cerqueira. *Opus, 23* (1), 314-323.

Borgdorff, H. (2017b). ¿Dónde estamos hoy? El estado del arte en la investigación artística. *Entre Diálogos, 3* (3), 102-113.

Contreras, M. J. (2018). La práctica artística en la formación de postgrado: Polémicas, transferencias y diálogos. En A. C. Mundim *et al* (Eds.), *Múltiplos olhares sobre processos descoloniais nas artes cênicas,* p. 93-113. Paco Editorial.

Contreras, M. J. (2013). La práctica como investigación: nuevas metodologías para la academia latinoamericana. *Poiésis,* (21-22), 71-86.

Duarte, C. (2011). Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral. *Cátedra de Artes, 9,* 58-76.

Dubatti, J. (Coord.) (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: Una Filosofía de la Praxis Teatral*. ENSAD.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.

Fávero, M. (2022). Da pergunta à cena: perspectivas metodológicas para a prática teatral como pesquisa. Dissertação de Mestrado, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. doi:10.11606/D.27.2022.tde-29112022-120351. www.teses.usp.br

Fávero, M. (2022). *Tercer Movimiento Abstracto*. Tercer Abstracto. Disponible en: https://tercerabstracto.com/sobre_es

Fávero, M. y Atencio, D. (2021). Épico: Processo criativo em pandemia sobre o teatro épico de Brecht. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas, 2* (41), 1-31.

Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.

Grumann, A. S. (2010). Chile de complejidad y coexistencia: El + y el – de la relación política entre el teatro y los medios/media. *Revista Teatro/CELCIT,* (37-38), 192-202.

Hissa, C. E. V. (2019). *Entrenotas: Compreensões de pesquisa*. Editora UFMG.

Teatro Nacional Cervantes (2022). La Traducción (Prueba 8)–Proyecto Pruebas. Dramaturgia y dirección de Matías Feldman. http://www.teatrocervantes.gob.ar/obra/la-traduccion-prueba-8/

Ramos, L. F. (2015). *Mimesis performativa: A margem de invenção possível*. Annablume.
Pérez Royo, V. y Sánchez, J. A. (2010). La Investigación en Artes Escénicas: introducción. *Cairon. Revista de Ciencias de la Danza,* (13), pp. 05-14.
Schino, M. (2012). *Alquimistas do Palco: Os Laboratorios Teatrais na Europa*. Perspectiva.
Sánchez, J. A. (2009). Investigación y experiencia. Metodologías de la investigación creativa en artes escénicas. *Estudis Escénics. Quaderns del'Institut del Teatre,* (35), 327-335.
Sánchez Vásquez, A. (1977). *Filosofia da praxis*. Editora Paz e Terra.
Zamboni, S. (2001). *A pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência*. Editores Associados.

# La investigación: casa y refugio. Ensayo autobiográfico de una investigación circular y expandida

## Estefanía Ferraro Pettignano

Artista e investigadora en artes escénicas. Se dedica a la docencia, la actuación, la dramaturgia y la dirección de puestas en escena de obras teatrales y performáticas. Graduada de la Facultad de Artes y Diseño de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Se formó como psicodramatista y coordinadora de grupos. En 2021, se diplomó en Creación-Investigación Escénica en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Actualmente, está realizando su doctorado a través de una beca otorgada por el Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet-Incihusa). Estudia las prácticas artísticas que se dan en los espacios sociocomunitarios para adolescentes, en la provincia de Mendoza.

# La investigación: casa y refugio. Ensayo autobiográfico de una investigación circular y expandida[1]

Estefanía Ferraro Pettignano[2]
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas-
Instituto de Ciencias Humanas, Sociales y Ambientales
Universidad Nacional de Cuyo/Argentina

*Para una simple imagen poética, no hay proyecto,*
*no hace falta más que un movimiento del alma.*
*En una imagen poética el alma dice su presencia.*

Gastón Bachelard

## 1. Investigarme mientras investigo lo que investigo

Antes de comenzar con este ensayo, me preguntaba cuál sería la manera más adecuada de compartir una experiencia que en un comienzo solo tuvo la intención de generar un espacio de encuentro grupal y creación artística con las y los usuarios de una institución de salud mental. En el camino de recordar el proceso de dicha creación, encontré *sentidos* en los que no había reparado, por lo menos de manera consciente. A medida que exploraba la experiencia seleccionada encontré y pude integrar otros nuevos *sentidos*. Redundo en la palabra *sentidos,* porque a través de este recorrido investigativo, pude *sentir* qué importante es reflexionar y crear en mí un espacio de indagación sobre la práctica artística que vengo realizando en diferentes campos.

Desde hace algunos años estoy vinculada con la investigación. Al principio me interesaba estudiar los procesos creativos de otras personas, y si bien sus temáticas me tocaban fibras íntimas y personales, no dejaban de ser experiencias ajenas. Mi mirada se posaba sobre otros recorridos, era una mirada observadora de un proceso ajeno —así lo sentía antes—, pero resonante en mí. Esto a veces me posicionaba en un espacio contradictorio

[1] Este texto se originó a partir del Taller de Escritura Académica a cargo de Didanwy Kent, realizado en el marco del Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica (UNAM, 2021).

[2] Becaria interna doctoral en Conicet-Incihusa. Licenciada en Arte Dramático de la Universidad Nacional de Cuyo (UNCuyo). Contacto: eferraro@mendoza-conicet.gob.ar

de la investigación: por un lado me sentía muy cerca, pero a la vez separada de eso que estaba investigando, justamente ajena. Tal vez porque hasta hace algunos años no lograba integrar esto de ser artista que investiga o ser investigadora que crea. No es que el presente traiga más claridad al respecto, pero sí considero que hoy me animo a posicionarme como artista e investigadora, aunque me falten caminos por recorrer en este sentido.

En línea con lo que comparte Jorge Dubatti (2020),

> Cuando hablamos de artista-investigador, nos referimos al productor de conocimiento desde todas las actividades vinculadas con el arte/el teatro: el gestor artístico investigador, el docente de arte-investigador, el técnico-artista-investigador, el productor artístico-investigador, el espectador-investigador, el crítico teatral-investigador, etc. ... Llamamos artista-investigador al artista (incluido el técnico-artista) que produce pensamiento a partir de su praxis creadora y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general. (p. 28)

Fui descubriendo, entonces, que eso que estudiaba o indagaba en otros recorridos no podía ser ajeno o extranjero a mi posición como artista. Aquello que indagaba también me correspondía, solo que en otras maneras. Comprender esto también me reveló la importancia que tiene poder investigarme en mi propia práctica artística. Por ello, a través de este texto, quisiera compartir algo del recorrido que vengo realizando. Esta posición reflexiva de investigarme en mis propias prácticas me llevó un tiempo asumirla, fue una construcción de años. No me era sencillo —ni lo es aún— hablar sobre mis creaciones. Tal vez parezca falsa modestia, pero realmente me es difícil hablar de lo que hago sin sentirme demasiado autorreferencial. O tal vez sea que hablar sobre mis prácticas o recorridos me coloca en un espacio de riesgo y vulnerabilidad abismal. Cuando investigo muestro algo de mi ser y parte de este ensayo desnuda lo que soy en un sentido muy profundo y sensible. Este ensayo representa para mí un esbozo afectivo —y un tanto peligroso— de animarme a investigar uno de mis procesos creativos, el cual no es un recorrido personal, sino que deviene de un espacio construido colectivamente, por ello me implica una mayor responsabilidad con lo investigado.

Como una flor de cactus que crece lentamente, muy cada tanto y con una duración efímera, ensayo por medio de estas palabras abrir poco a poco las percepciones y sensaciones sentidas a lo largo de esta investigación.

Abrirlas a través de una ficción creada para poder hablar de lo que siento cuando investigo lo que investigo. Tomo esta ficción como un recurso estilístico (Kent, 2022) posible para compartir los espacios sensibles que me atraviesan como investigadora; la ficción como espacio creativo y vital dentro de la investigación. Es decir, esta ficción importa porque crea esta investigación, o bien se podría decir que esta ficción importa porque "importa qué materias usamos para pensar otras materias; importa qué historias contamos para contar otras historias; importa qué nudos, qué pensamientos piensan pensamientos, qué descripciones describen descripciones, qué lazos enlazan otros lazos. Importa qué historias crean mundos, qué mundos crean historias" (Haraway, 2020, como se citó en Kent, 2022, p. 264).

Desde el inicio de mi profesión sentí mucha afinidad y resonancia con el trabajo sociocomunitario y sobre todo con el vínculo que existe entre el arte escénico, la comunidad y la salud mental. Por eso me capacité y relacioné con diversas disciplinas, estudios y experiencias que se ubicaran en los bordes, las periferias y liminalidades (Diéguez, 2007) de estos campos. Si bien he realizado recorridos en otras áreas temáticas, mi desempeño profesional actualmente se vincula a la práctica como tallerista de teatro en espacios sociocomunitarios, artísticos y de salud mental.

En este ensayo autobiográfico comparto justamente las percepciones y sensaciones que me circularon durante la escritura académica de una investigación que realicé entre el 2019 y el 2022. En ella describo una experiencia de creación artística grupal que se llevó a cabo en el taller de teatro de un centro de día[3] para jóvenes y adultas/os. Este dispositivo pertenecía a una institución neuropsiquiátrica privada ubicada en la ciudad de Mendoza, Argentina. En esta institución fui tallerista de teatro durante tres años, del 2017 al 2020, ya que la institución cerró debido a los efectos socioeconómicos que provocó la pandemia por covid-19.

[3] En Argentina se denomina "centro de día" a los espacios públicos o privados que ofrecen una variedad de actividades para promover el cuidado y autonomía de las personas, así como fortalecer las redes comunitarias/familiares. El centro de día en el que se trabajó está destinado a personas que requieran asistencia y tratamiento por razones de salud mental. Se trataba de un dispositivo asistencial de salud mental privado para adultas/os, en el cual las personas realizaban tratamiento psicológico, consultas médicas y nutricionales, y actividades diversas a través de espacios de taller. Los talleres de arte (artes visuales, literatura, teatro, yoga) y las actividades deportivas eran parte del tratamiento que proponía la institución. La propuesta de atención sobre las diferentes situaciones de sufrimiento psíquico se basaba en un abordaje interdisciplinario e integral de la salud, basado en los lineamientos que propone la Ley Nacional de Salud Mental N.° 26 657 en Argentina. La asistencia era semanal, de lunes a viernes en la mañana. Era un espacio que además de acompañar los tratamientos individuales de cada persona, se proponía generar un espacio de socialización que fomentara en las usuarias y los usuarios mayor estima de sí, para incentivar la revinculación social en la comunidad de pertenencia.

A partir del proceso creativo realizado con las y los usuarios, se elaboraron tres materiales audiovisuales de cine mudo. Para llegar a la producción final se utilizaron técnicas específicas provenientes de las artes escénicas, tales como la improvisación teatral, con variantes propias de esta, y algunos recursos del teatro del oprimido. El proceso creativo se realizó hacia finales del 2019 y tuvo una duración de dos meses y medio.

En la investigación realizada me propuse hacer un estudio de caso sobre la experiencia seleccionada (Stake, 1998). Los materiales que utilicé fueron: mi bitácora personal del proceso creativo, los registros de relatos de las y los usuarios durante la experiencia y posteriormente a ella, los guiones de trabajo de cada encuentro y las entrevistas a las y los usuarios que realicé durante el 2022. En el caso de este ensayo, abordé la escritura desde metodologías artísticas y performáticas, basadas en el imaginario de "construir una casa para la investigación", a partir de la fenomenología de la imaginación que plantea Gastón Bachelard en su libro *La poética del espacio* (2000). Este abordaje fue guiado por la Dra. Didanwy Kent en el taller de escritura académica realizado en el marco del Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica de la Universidad Nacional Autónoma de México, durante el 2021.

Gastón Bachelard (2000), en la introducción al libro, dice que "una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante" (p. 12). En línea con esto, el abordaje fue realizado en este espacio formativo con la intención de poder encontrar la propia voz en la escritura académica. Desarrollamos indagaciones grupales guiadas por Didanwy Kent, en las cuales nos propusimos, entre otras cosas, vincularnos con el contenido inconsciente que atraviesa a una investigación a partir de este imaginario de "construir la casa de nuestra investigación".

Según Bachelard, "la novedad esencial de la imagen poética plantea el problema de la creatividad del ser que habla. Por esta creatividad, la conciencia imaginante resulta ser, muy simplemente, pero muy puramente, un origen" (p. 13). Es así como la posibilidad de habitar y caminar imaginariamente la investigación, como si esta fuese una casa, fue un viraje necesario que enriqueció la investigación que realizaba hasta ese momento, y que sin duda le devolvió corazón y conciencia imaginante (Bachelard, 2000) a lo que estaba indagando. Coincido con Bachelard en que la imagen es antes que el pensamiento y que una imagen poética puede desnudar

el alma de una investigación y, desde mi perspectiva, también el alma de quien investiga. Este imaginario transformó la forma de habitar mi investigación, pero también la forma en la que me habito cuando investigo.

El proyecto inicial presentado en el diplomado comenzó con una idea muy amplia. Me propuse indagar y reflexionar sobre las prácticas artísticas que realizaba desde el 2011 en diversos contextos sociocomunitarios como tallerista de teatro. Me interesaba poder observar principalmente si las prácticas artísticas inciden y colaboran en el vínculo social/comunitario, en los casos en los que las personas se encuentran aisladas por algún tipo de sufrimiento psíquico. El camino de focalizar las preguntas y objetivos de la investigación fue arduo, sinuoso, lleno de contradicciones y con varios desvíos no del todo esperados. Pero también fue un recorrido intuitivo, de mucho placer, deseo y confianza casi ciega.

En uno de los tantos desvíos y umbrales de angustia que me trajo esta indagación me sentía muy desconectada afectivamente de mi propia investigación, había en alguna parte de mí un espacio de mucha distancia y frialdad con respecto a la experiencia que estaba investigando. Me sentía "sin corazón dentro de la investigación" y ni siquiera sabía cómo había llegado a ese punto. El episodio me trajo conmoción y desconcierto. Después de algunos días de silencio me fui abriendo, casi sin saberlo, a la investigación desde un lugar más intuitivo, sensible, con más corazón. Dejé que me hable, que me cuente hacia dónde ir. Justo en esta etapa es que aparece la propuesta del taller de Didanwy Kent a través del texto de Bachelard (2000).

Como mencioné en párrafos anteriores, la consigna principal fue indagar nuestras investigaciones a través del imaginario poético, de "construir un plano/croquis imaginando cuál es la casa de nuestra investigación". Literalmente nos pusimos a hacer bocetos de esa casa, y fue a partir de ese imaginario poético que pude acceder al contenido inconsciente de lo que estaba investigando. Trabajamos durante una semana en conjunto con Didanwy y mis compañera y compañeros del diplomado, y más tarde de forma individual. En total fue un trabajo de un mes aproximadamente. A partir de la propuesta fui arribando al texto académico pedido como consigna para finalizar el taller, que fue la semilla de este ensayo. En mi caso, sigo transitando esta casa hasta el día de hoy, aun habiendo construido otras y en plena planificación de algunas por venir.

En ese dejarme hablar por la investigación, en ese proceso de crear y habitar mi casa de la investigación, es que apareció un nuevo llamado: *¿cómo me atraviesa a mí esta experiencia?* Con el tiempo comprendí que este "nuevo" llamado estuvo desde el comienzo de mi propuesta; estuvo de forma tímida, esperando a ser escuchado. Era un llamado fuerte y presente desde las primeras ideas. De hecho, revisando el archivo del proceso, encontré un germen en una de las primeras consignas realizadas durante el diplomado. Escuchar este llamado me permitió regresar al corazón de mi investigación para poder expresarme desde la artista e investigadora que soy.

El texto que sigue a continuación es, al decir de Bachelard (2000), una repercusión del tiempo que pasé caminando mi casa. En la introducción a su libro, el autor hace una distinción entre resonancia y repercusión con la que me siento muy cercana. Él comparte esta distinción en referencia a la poesía y dice que

> las resonancias se dispersan sobre los diferentes planos de nuestra vida en el mundo, la repercusión nos llama a una profundización de nuestra propia existencia. En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro. La repercusión opera un cambio del ser. Parece que el ser del poeta sea nuestro ser. La multiplicidad de las resonancias sale entonces de la unidad de ser de la repercusión. Más simplemente dicho, tocamos aquí una impresión bien conocida de todo lector apasionado de poemas: el poema nos capta enteros. (p. 12)

En un mismo sentido, esta fenomenología de la imaginación, basada en la construcción de una casa para la investigación, se manifestó para mí en un momento en el cual me era necesario comenzar a ser consciente, como artista e investigadora, de las repercusiones que estaba provocando en mí esta investigación. Repercusiones más que resonancias según Bachelard (2000), porque esta investigación me permitió profundizar intensamente en mi propia existencia. Cambió mi ser. Tanto que en un momento dado no supe quién estaba investigando, es decir, si era yo la que indagaba esta experiencia o la experiencia me estaba indagando a mí. Al igual que en el relato chino de Zhuang Zu:

> Zhuang Tzú revoloteaba alegremente; era una mariposa muy contenta de serlo. No sabía que era Zhuang Tzú. De repente despierta. Era Zhuang Tzú y se asombró de serlo. Ya no le era posible saber si era Zhuang Tzú que soñaba ser una mariposa, o era una mariposa que soñaba ser Zhuang Tzú. (Paz, 2017, p. 31)

Sin poder responderme esta incógnita aún en mi presente, me animo a decir que no importa tanto quién investiga a quién, sino el movimiento de ida y vuelta que esto supone. *Esto es a lo que llamamos investigar*.

### 1.1 Coordenadas de lectura

Quisiera dejar expresadas algunas coordenadas que permiten acceder al texto de manera más completa. Si bien me interesa metaforizar esta investigación, creo que es necesaria una breve explicación para que quienes accedan al texto no sientan que atraviesan uno encriptado o con grietas poéticas. Sin más preámbulo, las coordenadas para su lectura son:

- **Coordenada 1:** cada vez que hablo de mi casa, me estoy refiriendo a la investigación realizada. Es decir, a través de este texto plasmo y ensayo una ficción en la cual la investigación estará en ocasiones expresada a través del imaginario de la casa, como así también en otros momentos utilizaré la palabra investigación. La invitación a través de esta coordenada es hacer el ejercicio mental de intercambiar una palabra con la otra; es decir, que en cada momento que aparezca una u otra palabra, se juegue a que son las mismas (*casa = investigación* o *investigación = casa*).
- **Coordenada 2:** las referencias poéticas que acompañan el texto también me acompañaron durante este recorrido como investigadora/anfitriona. Denominé a estos recortes "textos-mantras", ya que, frente al riesgo que me provoca investigar, me guiaron y me acompañaron en este recorrido. Por esta razón, quería dejarlos plasmados en este ensayo a modo de agradecer el tiempo compartido.
- **Coordenada 3:** el imaginario de la casa fue explorado en un espacio grupal formativo a cargo de Didanwy Kent. En este sentido, quiero mencionar que esta propuesta surge de la invitación de la docente y del trabajo grupal acontecido. Si bien cada cual pudo construir su propia casa, es decir, crear su propia ficción, el intercambio generó movimientos de ida y vuelta que enriquecieron las casas = investigaciones de cada una y uno.

Este es un ensayo que relata mi sensibilidad como artista e investigadora, es decir, lo que siento cuando estoy investigando lo que investigo. También es un mapa que me sirve para transitar el territorio de mi investigación. Entonces, intentaré compartir, afectivamente, este ritual que acontece cuando investigo y lo que significó para mí recorrer esta investigación, que además es casa y también refugio.

## 2. Mi casa: variaciones poéticas de una investigación

*Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo.*

Jorge Luis Borges, "La casa de Asterión"

*¿Cómo me atraviesa esta experiencia?* Comienzo con la pregunta que le devolvió corazón a lo que estaba investigando y que me permitió tomar conciencia de la repercusión afectiva que esta investigación tenía para mí. *¿Cómo me atraviesa esta experiencia?* Quise desarmar esta pregunta, desarmarla para intentar comprender algo de la experiencia de investigar. Empecé por buscar las raíces de las palabras experiencia y atravesar. En una primera búsqueda rápida encontré que la palabra experiencia es: cómo *hago algo*, cómo lo *conozco,* cuánto *acumulo de ese algo.* Seguí en la búsqueda y en una conferencia de Jorge Larrosa escuché que

> la experiencia es *eso que me pasa* [énfasis agregado]. Experimentar implica ser transformado. No es solo comprender algo o saber algo, sino que tiene que ver con aquello que no está pautado, que involucra la incertidumbre, y a su vez ese proceso innovador me transforma. *Lo que me pasa* [énfasis agregado] tiene que ver con un movimiento de ida y vuelta; la experiencia implica una exteriorización, y además supone que es un movimiento que tiene efectos en mí, en mis saberes, en mis creencias, en mis pensamientos. (Larrosa, 2020, minuto 12)

Según el filósofo y pedagogo, ese *algo que pasa* es ajeno al sujeto de la experiencia; un acontecimiento lo atraviesa y deja huellas. Por otro lado, la etimología de la palabra experiencia es prueba, ensayo, es arriesgar, intentar.

Luego, en la indagación de la palabra atravesar encontré que es *pasar a través de algo*, interesarse, *mezclarse con ese algo.* En relación con esto último, comprendo que esa mezcla, ese *pasar a través de*, es una interrupción, es también arriesgarse. En el encuentro de estas dos palabras —experiencia y atravesar— y sus significados, descubro un espacio vinculado con mi proceso de investigación: que no es más que una investigación donde también me investigo. La pregunta inicial que motivó este texto: *¿cómo me atraviesa esta experiencia?*, surgió de un ejercicio corporal en el cual estábamos buscando focalizar en nuestra temática. Nunca imaginé que esta pregunta iba a transformar por completo la forma en la que venía investigando.

Disiento en uno punto con Larrosa (2020), cuando refiere a que *eso que pasa* es ajeno al sujeto de la experiencia. Lo que nos sucede, nos pertenece. De hecho, sucede como escenificación de eso que soy o que puedo ser a través de la experiencia que me atraviesa. Esa manera externa que se presenta e irrumpe, jamás podría ser ajena o extranjera al ser, a lo que somos.

Este ensayo autobiográfico es precisamente una interrupción, un espacio de riesgo, de prueba en esta investigación. Es por esto por lo que escribo sobre mi casa, sobre mis percepciones y sentires de lo que investigo, para acercarme a lo que me atraviesa de esta experiencia y a su vez dejar que esta experiencia me atraviese. En mi casa está contenida toda la potencia de lo investigado. Escribo sobre mi casa para mirarla, ya no como ajena o extranjera, sino para verla desde adentro de mi ser, y a través de ella, mirar mi ser.

Mi casa tiene un gran centro. Es el cuarto del silencio, la contemplación y el vacío. Hay un árbol muy grande, donde me gusta trepar cuando no hay respuestas o cuando necesito una aventura. Hay un zafu para meditar o mirar hacia ningún lugar, sin ninguna intención. Hay una cascada que deviene en lago. A veces escucho el agua correr, moverse. Hay mucho verde, enredaderas, un jazmín que en primavera florece tanto que a veces lloro de emoción. Durante la noche puedo ver las estrellas, la luna y la lluvia, porque diseñé un techo transparente o de vidrio para poder ver el silencio de la noche.

A ese espacio central dan todas las habitaciones de la casa; tiene puertas-ventanas. En verdad, toda la casa las tiene. Son puertas corredizas; transparentes o de vidrio. La elección de este tipo de puertas tiene dos razones de ser: una es mundana, material, concreta y palpable. Es decir, son de vidrio porque de esa manera no necesito abrirlas para mirar lo que me rodea, solo abro los ojos para mirar y ahí está mi casa circular y expandida. La segunda razón es filosófica, tiene que ver con la sensación de ruptura y continuidad. Esto tiene un sentido, porque

> siempre me fascinaron los espacios de vida japoneses y sus puertas corredizas que, deslizándose suavemente sobre raíles, rehúsan hender el espacio. Cuando abrimos una puerta hacia adentro o hacia afuera, transformamos los lugares de manera bien mezquina. Coartamos su plena extensión e introducimos en ellos una brecha imprudente a fuerza de malas proporciones. Pensándolo bien no hay nada más feo que una puerta

> abierta. En la habitación en la que está, introduce una suerte de rotura, un parásito marginal que rompe la unidad del espacio. En la habitación contigua, engendra una depresión, una grieta abierta y estúpida, perdida en un trozo de pared que hubiese preferido permanecer entero. En ambos casos, perturba el espacio sin más contrapartida que la licencia de circular, la cual puede sin embargo garantizarse mediante otros procedimientos. La puerta corrediza, por el contrario, evita los escollos y magnifica el espacio. Sin modificar su equilibrio, permite su metamorfosis. Cuando se abre, dos espacios se comunican entre sí sin ofenderse mutuamente. Cuando se cierra, devuelve a cada uno su integridad. La puesta en común y la reunión se realizan sin intrusión. La vida en los espacios japoneses es un tranquilo paseo, mientras que en otros se asemeja a una larga serie de fracturas. (Barbery, 2011, pp. 167-168)

La elección de colocar este tipo de puertas corredizas en mi casa, es también un conjuro para poder seguir transitando con fluidez este espacio investigativo. A veces es un espacio que se hace palpable, otras, es muy sutil. Reconozco que tiene rupturas y continuidades. Asumo que en un movimiento algo se conecta, se comunica, y en otro, algo puede sentirse separado, discontinuado o incomunicado, pero eso no altera el equilibrio de la totalidad.

De ese centro silencioso, contemplativo y vacío, se ramifican rizomáticamente (Deleuze y Guattari, 2004) varios cuartos o habitaciones conectadas entre sí por puertas corredizas más pequeñas. Las habitaciones son completas en sí mismas, pero forman parte de una misma constelación. A su vez, cada una de ellas, además de estar conectada a ese centro, tiene una puerta del lado opuesto que mira hacia un paisaje. Un espacio expandido que varía según el cuarto en el que estamos. Para darse una idea de la magnitud de esas puertas que expanden, a veces se siente que se está adentro y afuera al mismo tiempo. También, en ocasiones, sucede que no sabe a ciencia cierta si existe un adentro y un afuera.

Como es circular, no hay un cuarto antes que otro, pero voy a comenzar por el de las ideas cósmicas. Este cuarto mira hacia el centro y luego hacia el universo, por la ventana puedo ver a Saturno, Urano, Plutón y Neptuno que viajan lento, muy lento. También suelo ver a Júpiter, sobre todo cuando toca el eje de Virgo-Piscis o el de Cáncer-Capricornio. Veo también cómo las estrellas se van muriendo. En este cuarto hay libros, una biblioteca grande, un telescopio, una pelota del tamaño de mi cuerpo, computadoras, parlantes, un *double bass*, partituras, una pizarra, objetos-amuletos y una "canción-mantra" de Facundo Cabral que dice:

> Hay una forma de saber tu casa y es la misma forma de saber tu patria, hay una forma de saber tu patria y es la misma forma de saber el mundo, hay una forma de saber el mundo y es la misma forma de saber el cosmos, hay una forma de saber el cosmos y es la misma forma de saber tu alma, hay una forma de saber tu alma y es la misma forma de saber tu casa. Sabe tu casa, no más, y lo sabrás todo. (Cabral, 2020, minuto 21)

También hay bocetos de otras casas, un piso de goma para practicar yoga, un lapicero, un potus (*epipremnum aureum*) y un símbolo de antahkarana. En este espacio hay ideas cósmicas que inician, hay también ideas que se están pensando. Hay tareas específicas, la mayoría muy concretas y realizables: revisar la bibliografía, volver a ver el archivo, leer a Diéguez, etc. Este es como un cuarto-horno, donde se cuece lo que ya mezclé en la cocina.

El espacio de la cocina está en construcción permanente, tiene su puerta-ventana que da a una extensión de campo, y su protagonista es una montaña alta, muy alta. La acompañan otras más realizables, aún sin mucho entrenamiento. También en el piedemonte se ve una huerta en la que cultivo mi alimento sin agrotóxicos. Esta cocina es amplia, tiene mucho espacio para cocinar y utensilios que necesito para preparar algunas ideas. También hay un espacio-altar donde coloco una vez a la semana un alimento y le agradezco por existir; esta semana coloqué una palta.[4] La cocina es un espacio que me muestra todo el desafío que es para mí ser anfitriona/investigadora. Acá hay ansiedades y miedos muy presentes, pero también hay algunos ingredientes que me traen calma. Como la idea de que somos capaces de *producir lo que nos sana* o que *una experiencia se produce colectivamente,* que *no existe producción que podamos realizar, sin la repercusión de otras personas o especies.*

El cuarto que sigue es el cuarto de los juegos. En él me dedico a la exploración sin límites y a la diversión. Si comienzo por el paisaje que miro, veo que a un lado hay un río donde dejo que las ideas destilen y sean arrastradas por la corriente. Gracias a este río estoy disponible para dejar que se vaya aquello que ya no es parte de la investigación, porque sé que va a estar de otra manera, como todo lo que viaja en el agua. En él confluyen corrientes e ideas que vienen de diferentes lugares. Frente al río hay una laguna de agua muy helada, alimentada por corrientes subterráneas. Por eso su temperatura alcanza grados bajo cero. Allí nado de vez en cuando, sobre todo cuando siento que algo se estanca o cuando estoy adormecida

[4] La palta es un alimento que en otros países puede conocerse como aguacate o avocado.

por un pensamiento que no me conduce a ningún lugar. Entre la laguna y el río, hay una manta con un picnic siempre preparado. Sobre la manta una botella de agua, un mate, algunas frutas y un libro de mitología.

Cuando ingreso al cuarto hay muchos juegos de mesa, algunos son de roles, otros de gestión de recursos, y los cooperativos, que son los que más me gustan. Hay también algunos juguetes de la infancia, sobre todo los juguetes-miniaturas que son los que más me ayudan con la ansiedad. También hay un sillón para conversar de "cosas superficiales" y una mesita con almohadones al piso para sentarse a dibujar, pintar o solo sentarse. En un rincón cerca de la puerta del centro-jardín, está la cama de imaginar historias y relatos posibles. También tengo una pelota que uso para estirar mi cuerpo, sobre todo si estuve mucho tiempo quieta. En este espacio suelo divertirme, dejar que las preocupaciones de la investigación estén, pero sin tanto protagonismo.

Construí también una habitación que me desafía y fascina al mismo tiempo. Es la habitación del ensueño y los sueños profundos. En ella está todo dispuesto y preparado para el descanso, el disfrute y el encuentro. Acá no hay blancos y negros, hay grises indefinidos y colores suaves. En la cama hay un cosmos de experiencias que me atraviesan y transforman. Hay un altar diferente al de la cocina, en este altar agradezco, pero también hago pedidos desde el alma. En este cuarto suelo colocar las acciones que más me entusiasman y me hacen sentir creativa. De hecho, este ensayo proviene principalmente de esta habitación. También hay plantas. Es la única habitación donde las hay, además del centro-jardín donde habitan el gomero y las enredaderas. La puerta-ventana da al mar. Desde ella miro una playa. Uno de mis rincones favoritos es el del sillón y el tocadiscos. Suelo recostarme cuando empieza a bajar el sol, pongo algún disco y la música me lleva a lugares que desconocía en mí.

La casa no está aún toda habitada, no hay tareas o acciones a realizar en todos los espacios. Uno de los espacios poco habitados es el del baño. Siento que este espacio podría considerarlo guardilla, pero lo cierto es que puede ser guardilla y sótano a la vez (Bachelard, 2000). Su salida es a un laberinto donde a menudo suelo perderme, como también se perdía Borges:

> Cuando escribo algo yo siempre sé el principio y siempre sé cuál es el fin. Lo que me toca descubrir a mí es el camino intermedio, y ahí, por ejemplo, puedo equivocarme. Puedo tomar un camino falso. Puedo tener

> que desandar lo caminado, pero yo siempre tengo esos dos términos seguros. El principio y el fin. Creo que en la idea del laberinto hay un nido de esperanza también. Porque si supiéramos que este mundo es un laberinto, entonces nos sentiríamos seguros. Pero posiblemente no sea un laberinto, es decir, en el laberinto hay un centro, aunque ese centro sea terrible, sea el Minotauro. En cambio, no sabemos si el universo tiene un centro. Posiblemente no sea un laberinto, sea un caos. Entonces sí, estamos perdidos. (Canal Acequia, 2016, minuto 18)

El laberinto de mi casa contiene algunas acciones que me aburren. Hay lecturas atrasadas y bitácoras olvidadas. En ocasiones, cuando estoy entusiasmada recorriendo el laberinto y perdiéndome un poco, aparece un lugar que yo creo que tiene que ver con el centro del laberinto. En ese lugar, a pesar de estar distraída, florecen las sombras que no quería mirar, eso me angustia y me aterra también. Son las sombras de mi investigación. Pero hace poco descubrí que la sombra es un espacio de posibilidad, es la oportunidad para dar lugar a aquello que es diferente de esta investigación. Es, además, "dejar la puerta abierta a lo desconocido, la puerta que da a la oscuridad. Es de ahí de dónde vienen las cosas más importantes, de donde venimos nosotros mismos y también a donde iremos" (Solnit, 2022, p. 8).

Otro de los cuartos sin habitar es el de la fiesta. En verdad lo habito de vez en cuando, pero solo para bailar sola. Este cuarto lo reservo para el momento del festejo de la investigación. Acá imagino que saldré al mundo a mostrar lo que quiero decir o los misterios descubiertos. Lo imagino y siento que es un cuarto que me gustaría habitar más seguido. ¿Por qué no festejar cada paso que doy con la investigación? Tal vez en este intento de relatarlo me estoy permitiendo entrar, me estoy permitiendo compartirlo.

En el cuarto de la fiesta puse unas guirnaldas de tela y unos focos de colores. Hay mucho espacio para moverse y bailar. Un rincón con sillones para los besos y los abrazos. Los parlantes son enormes para que no haya duda de que se está de festejo. El rincón de la música es movible, puede estar en diferentes lugares. La protagonista del espacio es una bola de boliche muy grande que deja ver infinitos arcoíris por toda la habitación. La salida de esta habitación da a un campo plano. Hay días que en este campo se extiende una planicie de pasto verde, muy verde, y algunos árboles distanciados. Otros días transcurren con un paisaje de desierto, un desierto-laberinto, en el que a veces también me pierdo.

> Perderse, una rendición placentera, como si quedaras envuelto en unos brazos, ido, absolutamente absorto en lo presente de tal forma que lo demás se desdibuja. Según la concepción de Benjamin, perderse es estar plenamente presente, y estar plenamente presente es ser capaz de sumergirse en la incertidumbre y el misterio. Y no es acabar perdido, sino perderse, lo cual implica que se trata de una elección consciente, una rendición elegida, un estado psíquico al que se accede a través de la geografía. (Solnik, 2022, p. 10)

A ciencia cierta, no sé cuál es el fenómeno que provoca tales cambios paisajísticos, pero los días en este cuarto transcurren así, entre la quietud y el movimiento, el verde y el desierto, la fiesta y el vacío.

## 3. Algunas reflexiones afectivas

*A veces parece*
*que estamos en el centro de la fiesta.*
*Sin embargo*
*en el centro de la fiesta no hay nadie,*
*en el centro de la fiesta está el vacío.*
*Pero en el centro del vacío hay otra fiesta.*

Roberto Juarroz, "20"

Ensayar por medio de esta ficción poética de la casa, esta investigación, ha desplegado un universo sensible que dormía en el inconsciente de lo que estaba investigando, que es también mi propio inconsciente. El contenido que no había escuchado hasta cierto momento en este recorrido es el que me permitió focalizar esta indagación y encontrar maneras afectivas de habitarla, más allá de lo que en la superficie estaba siendo contado. El imaginario poético de la casa de la investigación me mostró cuán cerca estamos de lo que investigamos, cómo nos define eso que investigamos. Pero, también, cómo hay partes que todavía están bocetadas, borrosas e indefinidas, partes aún no terminadas o en proceso. Poder ficcionar la investigación me permitió sentir cuánto me acompaña mi investigación en mi día a día —mucho más de lo que podría imaginar—, y cómo mi cotidiano alimenta lo que investigo y viceversa.

No obstante, no podría aseverar que esta ficción sea para todas las personas que investigan, pero sí que es un camino posible y válido, sobre todo cuando lo que investigamos tiene que ver con la creación artística. Es acá donde reconozco que es una metodología posible para quienes hacemos e investigamos en artes.

Inspirada por Deleuze (2013), y él a su vez inspirado por Spinoza (2011) y su tratado de la ética, una de las frases que me acompañan desde los inicios de mi profesión: "somos maneras de ser en el ser" (p. 70), vuelve a aparecer también en este recorrido investigativo. Siempre me inquietaron las síntesis que hizo Deleuze sobre el concepto de potencia en la obra spinozeana. Este recorte es sin duda el que más me provoca y me inquieta, porque desde mi razón comprendo los significantes de cada palabra por separado, y a su vez del conjunto de palabras; pero —y acá surge lo inquietante— es tan infinito el universo de posibilidades que esta reflexión encierra, que me es imposible comprenderla del todo.

La contradicción aparece cuando, sin importar si comprendo o no racionalmente lo que Gilles Deleuze (2013) quiso decir con esto de que "somos maneras de ser en el ser" (p. 70), lo comprendo, aun sin comprender. Es entonces que algo de esta reflexión me repercute corporalmente, me atraviesa, y ya no son necesarias las explicaciones desde la razón. Me repito, casi como un mantra, que "somos maneras de ser en el ser" y ya no necesito explicarme más nada, porque mi ser,[5] o según Bachelard (2000) mi alma, comprende.

Deleuze y su reflexión sobre Spinoza me repercute en varios sentidos, pero si tengo que situarla en este ensayo, podría decir que esta investigación me permitió descubrir que *soy* esto que investigo y no solo *soy* lo que investigo, sino que también *soy* maneras de ser en este recorrido investigativo.

Esta investigación, como suele pasar, ha tenido sucesivas variaciones, espacios de mucha incertidumbre, luces y sombras, cambios de perspectivas. Enfoques y desenfoques. Caos, mucho vacío. Calmas que antecedieron huracanes. Hibridaciones. Momentos de silencios. Momentos de poco entendimiento. Momentos de focalizar. Hubo creación, espacios fértiles, encuentros, escucha, bailes. Construí una casa para mi investigación, luego se derrumbó y sobre eso volví a construir.

Hoy mi casa es una casa expandida. Un círculo donde lo que está en el centro se despliega en la periferia, pero de otras maneras. En mi casa el centro es hacia adentro. Mi casa es resonante y me repercute. Es materia, vibración y paisaje. Es protón, neutrón y electrón. De hecho, se parece

[5] En esta oportunidad no me extenderé en este ensayo explicando o significando desde donde hablo del "ser", porque no corresponde a este texto. Quizá esto puede ser la semilla de futuros ensayos. Pero no me explayo en este punto, sobre todo, porque me interesa dejar abierto el significante a gusto de quien se acerque a leer.

a una célula. Mi casa es vital. Es guardilla y sótano que se polarizan y en ocasiones se integran. Conviven con la máxima distancia y cercanía. En mi casa todo ocurre al mismo tiempo, el silencio y el caos, el terror y la fascinación, la muerte y la vida.

Describir cómo es la casa de mi investigación no solo es un ejercicio poético, es también un desahogo, un espacio donde muestro una porción de mi ser o alma (Bachelard, 2000). Describir esta casa/investigación es una manera más de interpelarme como artista e investigadora: *¿es así como me atraviesa esta experiencia?, ¿esta es una forma sensible de contar lo que siento por lo que investigo?, ¿hay maneras afectivas de investigar?, ¿cuánto de esto atraviesa mi investigación?, ¿las palabras alcanzan para describir lo que acontece?*

Esta investigación es mi casa y refugio. Por el momento se me presenta así, como una metáfora, un imaginario poético/ficcional que es circular y que a su vez se expande. Esta viene siendo, aunque puede cambiar. Lo mismo que pasa con una célula, una resonancia, un paisaje, un sótano, una distancia o cercanía. Lo mismo que pasa con una vida.

## Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2000/1957). *La poética del espacio.* Fondo de Cultura Económica.
Barbery, M. (2011/2007). *La elegancia del erizo.* Seix Barral.
Borges, J. L. (1995/1971). La casa de Asterión. Alianza Editorial.
Cabral, F. (26 de septiembre de 2020). Entrevista a Facundo Cabral en 2001. *Facundo Cabral.* YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=cEwjoOPMWi8&t=0s
Canal Acequia (11 de noviembre de 2016). Conversaciones en el laberinto - 1. Borges y los mitos (Liliana Bodoc). *Canal Acequia*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=TuOgYsGclZI
Deleuze, G. & Guattari, F. (1985) *El antiedipo. Capitalismo y Esquizofrenia.* Paidós.
Deleuze, G. (2013/1980). *En medio de Spinoza.* Cactus.
Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Atuel.
Dubatti, J. (2020). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis. En Dubatti, J. (Ed.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimientos desde la escena. Una Filosofía de la Praxis Teatral. Tomo I*, pp. 19-45.
Haraway, D. (1995/1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres La reinvención de la natural*eza. Ediciones Cátedra.
Juarroz, R. (1958). *Poesía vertical*. Ediciones Cátedra.
Kent, D. (2022). Intuiciones analógicas entre el teatro-matriz y la tiburona de Groenlandia. En Dubatti, J. y Lora, L. (Eds.). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*, pp. 261- 285.
Larrosa, J. (13 de mayo del 2020). La experiencia-Parte 1. *La pedagogía que vendrá*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=7kRamPWp1as. Conferencia ofrecida el 2007.
Paz, O. (2017). Zhuang Tzú. Biblioteca de Ensayo Siruela.
Solnit, R. (2022). *Una guía sobre el arte de perderse.* Latingráfica.
Spinoza, B. (2011/1987). *Ética.* Alianza Editorial.
Stake, R. (1998). *Investigación con estudio de casos*. Morata.

# Las formas del recuerdo y sentidos de la experiencia del teatro escolar

## Nancy Franco Rendón

Artista escénica, educadora de teatro y directora de teatro especializada en proyectos hechos con y para niños. Licenciada en Teatro de la Universidad de Antioquia y magíster en Educación de la Universidad de la Sabana. Tiene más de 15 años de experiencia en ámbitos escolares y universitarios. Investiga sobre la incidencia del teatro en la persona según las experiencias de artes escénicas vividas durante la infancia y la adolescencia, en entornos escolares formales y no formales.

## Felipe Cárdenas-Támara

Antropólogo, doctor en Antropología, con una Maestría en Ciencias en Desarrollo Rural, homeópata puro, profesor asociado de la Universidad de la Sabana, director del grupo Observatorio Iberoamericano de Sociopolítica, Cultura y Ambiente. Director de la Escuela de Campo Ambiental Centir (La Cordillera, Colombia).

# Las formas del recuerdo y sentidos de la experiencia del teatro escolar

Nancy Franco Rendón
Universidad de La Sabana/Colombia

Felipe Cárdenas-Támara
Universidad de La Sabana/Colombia

## 1. Introducción

La experiencia se guarda en el cuerpo, en los rincones de la mente, en el inconsciente y fija pautas de reflexión y acción en las dimensiones de la memoria. La experiencia es la que incita o impide acciones, movimientos y cambios en lo que hemos denominado las formas del recuerdo. Marca y después reposa, se decanta. En ella nacen los imaginarios, se generan formas de vida que hacen contrapeso a la hora de tomar decisiones. Esta investigación es una invitación a recorrer la experiencia vivida en el teatro durante la infancia y la juventud de quienes hoy como adultos, nos permitieron adentrarnos a explorar las huellas profundas y superficiales de los diversos momentos, situaciones e instantes del proceso de montaje y puesta en escena de los musicales del colegio que impactaron sus vidas.

Las formas del recuerdo hacen referencia a la reconstrucción de los sentidos que ha tenido el acontecimiento teatral en la vida de numerosas personas que han hecho parte de vivencias teatrales, particularmente en su edad escolar. El trabajo de investigación se desprende de una tesis de maestría en Educación desarrollada por Nancy Franco (2023) en la Universidad de La Sabana, dirigida por el profesor Felipe Cárdenas-Támara. El objetivo del trabajo fue identificar la incidencia del acontecimiento teatral en la experiencia de vida de sus participantes, identificando posibles efectos existenciales en la historia de vida de adultos que de niños o jóvenes participaron en los proyectos musicales del Colegio Campoalegre durante los años 2007 y 2018.

El presente texto que es derivado del proyecto de investigación analiza de manera sintética cómo el teatro escolar puede ser pilar de vida de las personas y del teatro en general. Para hacerlo, se concentra en el concepto de acontecimiento teatral desarrollado por Jorge Dubatti (2007), y se relacio-

na con la noción de las *estructuras de acogida* del antropólogo catalán Lluis Duch (2005). El primero parte de que "el teatro se manifiesta como una estructura-matriz de acontecimiento en la cultura viviente capaz de albergar inserciones o de entablar relaciones periféricas y construir espacios de comunidad con las otras artes y con la vida" (Dubatti, 2007, p. 31). El segundo se refiere a cómo el hombre, quien nace desvalido, depende del acogimiento de quienes lo rodean, y que la calidad de esa acogida determina "su construcción como persona, su agregación en un cuerpo social y su capacidad de vivir la realidad como parte integrante de ella" (Duch, 2006; Castellanos, 2014, p. 146).

La investigación conjugó la experiencia de la autora/investigadora como directora de teatro y la de los estudiantes participantes en un proyecto de más de diez años de duración en el Colegio Campoalegre, en relación con su actividad actual como profesora de teatro de preescolar y primaria en el Colegio The Victoria School. Y se nutrió con los aportes académicos del profesor doctor Felipe Cárdenas-Támara, que, en calidad de director de la tesis de grado, contribuyó en la reflexión académica, teórica y metodológica de manera permanente desde el inicio del trabajo en la modalidad de investigación profesoral.

Se reflexiona sobre la experiencia de las vivencias, lo que se puede definir como las formas del recuerdo, el carácter noético, en el sentido del despliegue de la conciencia de los participantes y la dimensión que tiene el teatro como metadiscurso, es decir, como discurso que va más allá del discurso, dada la combinación de medios y recursos artísticos que le permiten al teatro incluir todo tipo de posibilidades artísticas, propiciando de esta manera un espacio y tiempo único para la experiencia de vivencias muy significativas. Entre los hallazgos relevantes está que "los instantes de mayor impacto son efímeros, que se requiere de maestros, sembradores de artes vivas, entrenados y dispuestos para detectarlos porque son casi imperceptibles y aun así tienen un alto impacto en la vida de las personas" (Franco, 2022), que, para ello, el tomar la estructura del acontecimiento teatral como punto de referencia de planeación pedagógica puede generar una mayor disposición y consciencia de la experiencia de los maestros y los estudiantes.

Este texto fue escrito para educadores teatrales, artistas dedicados a la docencia y educadores interesados en usar el teatro como estrategia educativa. En este se destaca el uso de las artes, principalmente escénicas

en la educación; permitiendo ver que el acontecimiento teatral, en sus distintas fases, permite incorporar procesos de formación desde el aula de clase hasta la puesta en escena de obras en la que participan muchos de los miembros de la comunidad educativa. La experiencia, en el sentido de las formas del recuerdo, se constituye en un valioso argumento para evaluar y argumentar sobre el papel del acontecimiento teatral en la educación y en su posible expansión y reconocimiento a lo largo y ancho de los sistemas escolares, tanto públicos, como privados.

## 2. La experiencia teatral con sentido desde la metáfora del equilibrio

El teatro es una experiencia de vida. Como parte de la vida, la metáfora del equilibrio se constituye en uno de los referentes para comprender el alcance y envergadura que tiene en el trayecto vital de quienes participan en el denominado acontecimiento teatral. El teatro marca la experiencia de vida de todos los participantes. Ya en la puesta en escena, durante una obra de teatro, el equilibrio se percibe solo en algunos instantes, el público asiste a ser testigo y parte del juego de esa búsqueda. Para Flores de la Lama (2018):

> En el teatro existe una relación de fuerzas en equilibrio entre el foro y la sala, entre el público y actores, es una relación paradójicamente íntima a pesar de la distancia. Y nada hay de pasivo en el espectador, como en los actores, que participan de ese proceso, pues son sus recuerdos, su imaginación y su sensibilidad lo que los conectará con esa "ficción" que en algún nivel de su conciencia será un poco suya. Aún inmóvil, el espectador es mucho más un inerte receptor, es parte esencial de la representación y la energía recibida será regresada en una relación circular. (p. 19)

Esto se cumple en el teatro profesional, aficionado y también en el escolar, en el que además el público está estrechamente ligado a los jóvenes y niños en escena. Ese equilibrio se puede representar como una cuerda elástica que se sostiene entre dos montañas rocosas mientras una persona cruza de un lado al otro, el funambulista moderno. Donde confluyen la tensión de la cuerda, el equipo del caminante, su actitud en la cuerda, el entrenamiento, como durmió en la noche, los sonidos del ambiente, el paso anterior y el posterior, los brazos que acompañan la respiración, la mirada, el pánico, el miedo, la tranquilidad, el silencio, el amigo, el reto, la razón para hacerlo. En palabras de Lluís Duch y Joan-Carles Mèlich (2005):

> Una tensión que tiene como función asegurar un tipo de equilibrio inestable de todo el universo, el cual es percibido como una mezcla de elementos diversos y dispares, y que, sin embargo, a la vez ve garantizada su unidad y cohesión gracias a una simpatía universal que reina en todo y que todo lo penetra. (p. 57)

Se constata que la imagen metafórica del equilibrio, con todas sus posibilidades en términos de la generación de formas de vida y experiencias con sentido, son expresiones del acontecimiento teatral escolar. El papel y la importancia del teatro en la edad escolar no es del todo reconocida a nivel estatal ni gubernamental, como tampoco en la inmensa mayoría de instituciones escolares. Se propone a partir de la falta de reconocimiento que tiene el teatro como herramienta y cosmovisión educativa, pensar el teatro en la escuela como un motor-dinamizador noético de la *equilibración*, haciendo uso de un concepto desarrollado por Piaget (1975), quien lo define como:

> La tendencia del sujeto a desarrollar un control creciente sobre la experiencia ... La forma más común de entender el equilibrio es el de incorporación de nueva información en esquemas previamente formados, o en otras palabras es el mecanismo que permite que los niños nivelen nueva información en esquemas ya existentes. La idea de equilibrio sugiere que requiere del balance entre los procesos de asimilación y acomodación. (Vergara, 2022)

La referencia al trabajo de Piaget, desde el horizonte de la psicología evolutiva permite reconocer el papel fundamental de la experiencia, como categoría fundante que proyecta escenarios educativos que dejan huellas de larga duración en el trayecto existencial de los participantes en procesos formativos y educativos mediados por el acontecimiento teatral. Son huellas de sentido que dan forma a los recuerdos y no simplemente experiencias acumuladas como parte de la educación escolar. Se constata, que los participantes de lo que se ha definido como el acontecimiento teatral, tienen esos recuerdos y experiencias de sentido en sus cuerpos, mentes y corazones. Esas semblanzas no están en quienes no han participado en la puesta en escena o en quienes solo han vivido simples ejercicios de carácter formativo teatral. John Dewey propuso, hace ya varias décadas, que había que compensar el desequilibrio que se da cuando las artes son consideradas como algo para ser 'apreciado, percibido y disfrutado', antes que 'producido o creado', pues consideraba que 'tener una experiencia' era lograr una unidad orgánica, holística con cualidades individualizadoras y autosuficientes (Dewey citado en Jay, 2009, p. 187-193).

En esta investigación, la experiencia va más allá que la acumulación de vivencias. Las formas de recuerdo, obtenidas como expresión del trabajo investigativo, permiten a su vez afinar el concepto de experiencia, en el sentido de precisar que el teatro, en su expresión escolar, afirma y reafirma profundos sentidos experienciales en los participantes, quienes están en capacidad de recordar sucesos biográficos en relación con el teatro en su edad escolar que sucedieron treinta o más años atrás.

Desde este contexto, la pregunta de investigación que estructura este escrito es: ¿cómo incide la experiencia del acontecimiento teatral en los efectos existenciales identificados en las historias de vida de adultos que de niños o jóvenes participaron en experiencias de teatro escolar?

Uno de los referentes teóricos fundamentales para darle foco y posible respuesta a dicho interrogante, fue el trabajo de Jorge Dubatti, filosofo e investigador de teatro argentino. Para él, "el teatro es un ente complejo que se define como acontecimiento, un ente que se constituye históricamente en el acontecer; el teatro es algo que pasa, que sucede gracias a la acción del trabajo humano" (2017, pág. 26). Sucede porque se unen tres factores clave: la *poiesis*, comprendida como la construcción poética en la que se unen los diferentes lenguajes, el cuerpo, el accionar, la palabra, el sonido, las luces y demás artificios de la escena; la expectación, que es la presencia de un observador y un observado, los roles son claros y los determina en gran medida el espacio; y el convivio, "la reunión, de cuerpo presente, sin intermediación tecnológica, de artistas, técnicos y espectadores en una encrucijada territorial cronotópica (unidad de tiempo y espacio) cotidiana (una sala, la calle, una casa, etc., en el tiempo presente)" (Dubatti, 2017).

Desde otro horizonte teórico, se visualizan otros tiempos y espacios para reconocer el papel del teatro en la generación de experiencias educativas con sentido. Por ejemplo, reconocer el cuerpo, *in-corporarlo* en la medida que se permite habitarlo en una experiencia de búsqueda de equilibrio, porque se está y a la vez se transgreden los límites, se depende de los sentidos, la relación con los objetos y la imaginación. Los conceptos anteriores son ampliamente desarrollados por Lluis Duch y Joan-Carles Mèlich (2005), quienes se refieren a la relación que hay entre la "técnica del cuerpo" y la crisis escolar:

> El "fracaso escolar" se debe en gran medida —evidentemente, no de manera exclusiva— a la inoperancia en términos sociales y pedagógicos de

> las "técnicas corporales". Si realmente se deseara superar la actual crisis pedagógica de nuestra sociedad, especialmente en el ámbito escolar, sería imprescindibles recomponerlas, es decir, tendría que darse nueva vida a las formas concretas y cotidianas de escuchar, hablar, sentarse, relacionarse, andar, dialogar, etc., de padres, alumnos y maestros. (2005, p. 203)

En palabras de Dubatti (2007): "El teatro necesita participar de la realidad y separarse de ella para ser" (p. 33). Si partimos de que la educación es en primera estancia aprender viendo lo que se modela alrededor, vale la pena considerar también que "no es la vida humana la que imita el teatro, sino que, propiamente, el teatro es un trasunto de la vida humana" (Duch & Mèlich, 2005, p. 21), en la medida que se tenga en cuenta que la palabra teatro etimológicamente significa "lugar para ver", entonces se puede asumir que en origen, es una herramienta que permite tomar distancia, a la vez que probar diferentes alternativas para buscar soluciones a los conflictos cotidianos. Si regresamos a la metáfora del funambulista, es el observador que se detiene en la mitad de un cable para ver con otra perspectiva y retomar el impulso para seguir caminando. El teatro trasciende el aula, modela el mundo en una dimensión educativa disruptiva, lugar para ver, aprender y divertirse. Así trascienden los postulados que fundamentan los modelos instruccionales y de adoctrinamiento tan comunes hoy en el campo de la educación que pareciera que vive condicionada por modelos pedagógicos conductistas interesados solo en medir y evaluar el aprendizaje, como si este fuera una función producto de algoritmos didácticos sin mediación reflexiva o experiencial por parte del alumno, el educador o la comunidad educativa.

## 3. Búsqueda y encuentro de un paradigma del Teatro en la Escuela

En el 2015, el investigador y pedagogo teatral croata Vlado Krušić escribe el artículo "¿Drama Theatre Pedagogy: A Different History?", en el que expone de manera condensada su tesis doctoral sobre los paradigmas de la educación del teatro en Croacia. Dicha visión es trasladable a los diferentes enfoques que se han dado en el mundo y en el caso de Colombia, un país que como Croacia ha vivido periodos de guerra largos y sangrientos, estos resultan apropiados y aplicables. Sería de sumo interés poder realizar el paralelo histórico correspondiente, sin embargo, la clase de teatro ha sido parte del currículo en Croacia y de los referentes bibliográficos citados por el autor, ese no es el caso en Colombia. De tal manera que, algunos de los paradigmas expuestos se han dado de manera empírica en nuestro territorio, y si bien en algunos casos son respuesta al entorno

político existente, no son fácilmente identificables, ni son generalizados. A continuación, una síntesis de esos paradigmas:

1) Paradigma filosófico o antropológico (que lo abarca todo):
- Capacidad dramática como característica/valor humano básico (la calidad humanizadora de "como si fuera" de Richard Courtney).

2) Paradigmas pedagógicos:
- El juego dramático para niños como valor en sí mismo (Child's Drama-Peter Slade, Brian Way).
- La actividad dramática como medio de aprendizaje y enseñanza (Dorothy Heatcote, Gavin Bolton, Drama in Education (DiE), procesos de drama en el aula).
- El teatro como valor en sí mismo (tradición predominantemente francesa y alemana).
- El teatro como ejercicio (desarrollo personal, aprendizaje, adquisición comunicacional y de habilidades expresivas).
- El teatro como producción (expresión y postura de un individuo o de un grupo).
- El teatro como expresión y confirmación de un grupo o comunidad social (teatro comunitario).
- El teatro como medio de aprendizaje y enseñanza.
- Teatro para la enseñanza de los espectadores (Youth Theatre, School Theatre, Bertolt Brecht).
- Teatro de enseñanza de los actores participantes (Theatre for Children and Youth, Theatre in Education, Bertolt Brecht).

3) Paradigmas ideológicos:
- Teatro para el desarrollo y el cambio social (Bertolt Brecht, teatro políticamente comprometido y Augusto Boal).
- El teatro como expresión y confirmación de un grupo o comunidad social (teatro comunitario).

De los paradigmas expuestos, esta investigación se sitúa en gran parte en el filosófico-antropológico, porque ve las experiencias del teatro en la escuela como el lugar donde se siembran las semillas de comportamiento frente a la cultura en la edad adulta, además de ser un entorno propicio de observación del mundo para fortalecer a los estudiantes en su capacidad de decisión frente a su actuar individual y colectivo en general. Además, la vivencia teatral siempre actuará como una reminiscencia del

pasado, actualizando la vida presente y dotando de sentido la vida de sus participantes.

En cuanto a los paradigmas pedagógicos, debe considerarse que el teatro debe ser valorado por sí mismo, en su capacidad noética (despliegue personal y espiritual), en la medida que a partir de su vivencia florecen todo tipo de emociones que generan comprensiones profundas en la persona, que van más allá de la racionalidad. Por su carácter metadiscursivo, el teatro integra y necesita de todas las artes para la creación, además de ser generador de diálogos con otras disciplinas, en suma, el teatro viene a ser como la fotografía de gran formato analógica, en la medida en que incorpora múltiples dimensiones, pero también se presta para la digitalización de los paradigmas mencionados donde todo cuenta y todo vale como expresión del acto creativo. Incluimos también el paradigma del teatro para enseñanza de los espectadores, porque consideramos que allí radica la sostenibilidad de los artistas y del teatro mismo, un público deseoso de arte, inquieto y crítico es clave para el desarrollo de las artes.

Las herramientas escénicas, al igual que el juego escénico son sumamente útiles para la enseñanza de los lenguajes, desde la óptica del poema de Loris Malaguzzi (2001), "Los 100 lenguajes del niño", en el que plantea que el niño como investigador innato usa todos sus sentidos para comunicar y comunicarse, para comprender el mundo. El juego en sí, planteado desde la clase de teatro, no solo como juego dramático, abre el espacio para abordar complejidades y procesos, más allá de ser solo una estrategia didáctica.

Ahora bien, sin duda el teatro como la educación es político, mas no por eso debe ser un paradigma ideológico el que lo movilice en la escuela; la epistemología de la palabra: "lugar para ver", es para ver con diferentes lentes, enfoques y visiones, ya que es por excelencia un lugar de exploración donde se es permitido pensar cómo piensa otro, jugar a ser otro para decidir con mayor claridad quien se quiere ser. Los docentes escolares deben hacer un esfuerzo por evitar que los montajes y ejercicios teatrales sean politizados o moralistas, ambos lugares históricamente teatrales. Se coincide con el planteamiento de Teresa Torres de Eça (2016), que llama a los educadores artísticos a generar espacios activistas, que aborden

> el arte en conjunto con otras disciplinas para explorar espacios de ciudadanía crítica y preparar ciudadanos capaces de construir democracias

> participativas a partir de procesos de arte colaborativo, anónimo y de intervención donde los rituales colectivos del cotidiano se transforman en formas de arte que propician el debate sobre los derechos humanos. (p. 22)

En una visión más generalizada de la educación teatral, metodológicamente el trabajo se centró en procesos de carácter constructivista en la medida que se proponen procesos colectivos donde la atención está en el paso a paso, la participación comunitaria y el fin no está predicho. El educador colombiano Francisco Cajiao (2005) resalta el enorme valor de la experiencia tanto de los maestros, como de los estudiantes:

> Cada nuevo aprendizaje realizado por una persona modifica de algún modo todo lo que ya sabía anteriormente y le permite nuevas experiencias que a su vez transforman, de manera que las cosas que se van aprendiendo en la vida tienen en cierto modo el poder de trazar una especie de camino o de mapa tan individual como las huellas digitales, pues difícilmente dos personas tienen el mismo recorrido de experiencias y por lo tanto es casi imposible que aprendan las mismas cosas del mismo modo. (p. 74)

## 4. Foco teórico-metodológico de la investigación

La investigación navegó sobre dos singularidades inspiradas en el planteamiento del maestro Mauricio Kartun, definidas como i) *teatrar* y ii) *docenteatrar.* Con base en ellas se buscó encontrar pistas que lograran demostrar la relevancia del teatro como generador de experiencias con sentido. El referente de las actividades de *teatrar* y *docenteatrar* fueron los niños desde el horizonte de trabajar en función de su desarrollo social y mejoramiento personal. Así, el carácter noético de las experiencias teatrales de los niños, en tanto despliegue espiritual de ellos, en el sentido de la proyección de su interioridad psíquica y corporal se tornó relevante y fundamental. Por lo tanto, también es fundamental la experiencia personal del docente que ejerce el *docenteatrar* y así el campo de las percepciones, transportadas en la memoria, se constituyen en las vivencias que compartimos con los estudiantes tanto en su vida escolar, como en sus experiencias ya como adultos.

El reconocido historiador Martin Jay (2009), en su texto *Cantos de la experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal,* resalta aquello que solo puede ser expuesto, compartido y revelado en el compartir de la experiencia propia. Cita a Peter de Bolla (2001), quien desde la estética hace un llamado a comprender el movimiento profundo que genera el arte y

la naturaleza y el valor de experimentarlo, «lo que se ha llamado el mutismo, el encuentro inicial con el arte, la 'sensación de quedarse sin palabras, de no saber cómo ni por dónde empezar a hablar frente a la obra artística'» (Jay, 2009, p. 168). Desde el horizonte de Dewey (1958) vivir el arte implica que:

> Experience in the degree in which it is experience in heightened vitality ... because experience is the fulfillment of an Organism in its struggles and achievements in the world of things, it is art in the germ. Even in its rudimentary forms, it contains a promise of that delightful perception which is esthetic experience. (p. 19)[1]

Es así como, la ruta metodológica de esta investigación fue cualitativa de carácter fenomenológico y hermenéutica. Desde la teoría fundamentada, se reconoció como "la realidad se construye a partir de prácticas discursivas, que generan los sentidos colectivamente mediante el lenguaje y la interacción social ... esto implica que todas las dimensiones de las relaciones persona mundo surgen de las prácticas conversacionales cotidianas" (Grass Kleiner, 2011, p. 78).

Se hizo un análisis basado en la interpretación apoyado en el software Atlas ti versión 9, vinculado estrechamente a la creación y desde allí se pretendió ahondar en la intersubjetividad de los entrevistados y la entrevistadora, y así, comparar y contrastar las experiencias y recuerdos de las vivencias compartidas. "La forma de transmisión de las artes tiene que ver más con la relación uno a uno y con la tutela de un maestro" (*ibidem*, p. 37).

## 5. Experiencias con sentido, formas de la memoria y representaciones teatrales

Las presentaciones teatrales son generalmente momentos importantes en las comunidades educativas en las que se hacen montajes, sea porque son parte de una celebración o porque son una pausa de la cotidianidad, con ellas se genera un espacio para contar a los padres y al exterior lo que se hace al interior de la institución. Al ser momentos de valiosas reminiscencias, se da por hecho que todos los participantes deben tener un alto nivel de compromiso, que son un espejo de los proyectos educativos y que

[1] "Experience in the degree in which it is experience in heightened vitality ... because experience is the fulfillment of an Organism in its struggles and achievements in the world of things, it is art in the germ. Even in its rudimentary forms, it contains a promise of that delightful perception which is esthetic experience" (traducción nuestra).

son necesarios para que los niños desarrollen habilidades y sentidos. Una vez una institución hace una obra, es como una bola de nieve, para el año siguiente, todos esperan una nueva presentación que mínimo iguale a la anterior o mejor aún, la supere. Este tren hace que se descuiden momentos claves de los procesos creativos y se les reste importancia a momentos que son cruciales para los estudiantes.

Hacer referencia a las vivencias corporales fue reiterativo en los entrevistados cuando hablaron sobre las obras en las que trabajaron personajes que eran animales o plantas, independiente de si eran personajes principales o secundarios. Consideramos que esto se da por la *incomodidad* que este reto implica, hay una alta necesidad de investigar y reconocer el cuerpo cuando hay que observar la naturaleza para imitarla. Este ejercicio hace que se revelen musculaturas, se desdibujen creencias mentales y se creen nuevas conexiones neuronales. Por ejemplo, los avestruces del montaje de *The Lion King* (2012) en el colegio Campoalegre son de alta recordación, los actores requirieron comprender la relación del peso con las piernas y el cuello de manera muy distinta a la relación que hay en la naturalidad del cuerpo humano. La corporalidad implica procesos introspectivos como a los que se refiere Eugenio Barba (2013). En sus palabras:

> Una parte del cerebro, del sistema crítico, debe descubrir el silencio; la otra trabaja sobre secuencias microscópicas como si estuviese frente a una sinfonía de detalles de vida, impulsos, descargas, dinamismos físicos y nerviosos, pero en un proceso aún despreocupado de representar y narrar. De este silencio vibrante emerge un sentido inesperado, tan profundamente personal que es anónimo. (pp. 65-66)

Representar la animalidad es una integración entre las artes plásticas, la danza y el teatro. El deseo de generar credibilidad en el público lleva al cuerpo al límite, de tal forma que, las sensaciones en la escena se hacen memorables. En el caso de los adolescentes, surgen además retos adicionales como los cambios abruptos en el tamaño y forma de su cuerpo, entre que se hacen las medidas para el vestuario y la ropa llega para ser usada, puede haber dos o tres tallas de diferencia. Es la oportunidad de aceptar, comprender e inclusive reconciliarse con su cuerpo, habitarlo. Varios de los adultos entrevistados cuando hacen referencia a sus vivencias como estudiantes, recuerdan estos detalles como confrontaciones o descubrimientos:

> Recuerdo de bailar, un cuerpo con otro cuerpo, sin ninguna pretensión. Uno entendiendo ese cuerpo en esa etapa de la adolescencia que es cómo ¡ahhh! De repente, ¿cómo así? Tengo un cuerpo distinto, huelo distinto, los otros me huelen distinto, me muevo distinto. (Entrevistado 6)[2]

El caso más impactante e inesperado es el descrito por uno de los estudiantes que representó un gorila. Con catorce años, él se vio frente al espejo con un traje de gorila con el pecho destapado, su pecho era diferente al de todos los demás, así que se vio enfrentado a su mayor temor, ¿Qué van a decir cuando me vean? En su relato comparte que sabía que podía contar con los adultos, que tenía la opción de decir que no quería usar el traje, sin embargo, estando solo en el baño, con miedo y a la vez navegando en el ambiente de *juego serio*, cuenta:

> Nunca le dije nada a nadie. Porque había algo de 'yo tengo que estar aquí presente, y tengo que tragarme mi orgullo, porque yo no estoy encima de la escena mostrándome a mí, estoy mostrándome siendo un gorila. Yo soy el gorila y a el gorila no le importa que lo vean desnudo, porque el gorila es un gorila'. Primera escena de *Tarzán*, yo estaba en frente, pecho al aire, y dije 'aquí fue', este fue el momento en que perdí todo el miedo, todos los nervios, toda esa carga con la inseguridad corporal. (Entrevistado 7)

Tomó aire profundamente y se deslizó por la estructura que simulaba la selva en el escenario, usó toda la energía e ímpetu que ser gorila le daba para desafiarse a sí mismo. Ese día encontró el coraje cuando se llena de alegría. Fue el impulso de la inteligencia narrativa, de la que habla Mauricio Kartun (2021), lo que le llevó a generar un símbolo que aún hoy es la imagen que le acompaña en su vida cuando se siente inseguro. En palabras del estudiante que caracterizó a Poncio Pilatos en *Jesús Cristo Superstrella* (montaje del colegio Campoalegre, 2007): "entonces descubrí que tal vez sí podía actuar y, tal vez, que muchos de los límites que tenemos están basados en miedos absurdos" (Entrevistado 19).

Trabajar el cuerpo es parte de construir una identidad. Permitirse navegar por mundos imaginarios, distintas edades, épocas y emociones lleva a encuentros personales profundos y a tomar decisiones sobre las inclinaciones personales, desde pequeñeces como "si tendré barba o no", hasta cruciales como "la manera en que permitiré o no ser tratado por alguien más". Hay obras de teatro que enfrentan a los estudiantes a situaciones escénicas donde deben representar circunstancias conflictivas y agresivas,

[2] Cuando se hace referencia a "entrevistado" se trata de exalumnos que ahora, siendo adultos, rememoraron la experiencia.

como fue el caso de *Oliver* (montaje del colegio Campoalegre, 2013), en la que el maltrato era parte fuerte de la temática de la obra. Este tipo de obras pueden ser la oportunidad de aprender a ver distintas perspectivas de la vida cotidiana, de reforzar creencias o establecer unas nuevas, de ensayar para la vida. Entonces, el performance cumple con una labor de distancia reflexiva para tener pensamiento crítico y poder tomar mejores decisiones en la vida real, como lo expone Terry Gunnell (2022). O en palabras de los estudiantes, "entonces es aprender a vivir, así que se juega todo el tiempo, entender que la vida es un juego, y tú puedes ser muy feliz siempre" (Entrevistado 7); "uno se vuelve observador, aprende a observar muy bien" (Entrevistado 2).

De igual manera es cuando los estudiantes deben representar personajes que tienen rasgos de personalidad distintos a los suyos. Dos de los entrevistados (Entrevistados 12 y13) se refirieron a un estudiante muy tímido y temeroso que tomó el riesgo de asumir el papel de Enjolras en la obra *Los Miserables* (montaje del colegio Campoalegre, 2014), el líder de los estudiantes revolucionarios. Inclusive los adultos del equipo directivo también rememoraron los cambios en la personalidad de ese estudiante al tener que asumir corporalmente la movilización de muchos niños en el escenario, la credibilidad de la escena dependía de su manera de cargar y entregar la bandera y las armas, del uso de la voz y su seguridad corporal para cantar y pronunciar palabras que inspiraran a sus compañeros de escena y al público, que para ese momento ya tenía más de dos horas de estar sentado viendo la obra. Por supuesto, la persona que empezó haciendo Enjolras no fue la misma después de encarnarlo, encontró una voz y un cuerpo que lo llevaron a otro nivel de relacionamiento y de sueños por cumplir en su vida. Como lo resume otro de los exalumnos entrevistados: "Entre más conoce uno su cuerpo, mejor lo habita" (Entrevistado 2).

Conviene notar que los juegos escénicos que se usan para establecer las relaciones entre los personajes o el entendimiento de los conflictos propios de la obra son decisivos porque son instantes de profundas comprensiones. Generalmente los más significativos son los que ocurren cuando se trabaja en escenas muy puntuales y en grupos reducidos. Los recuerdos son nítidos, inclusive citan frases que fueron dichas o movimientos específicos que resultaron impactantes. Una de las estudiantes entrevistadas de aquel entonces (2014), describió un juego en el que debía sentir la presencia de su compañero con los ojos vendados, además de percibir su deseo de estar cerca o lejos de él; debían encontrar la conexión

energética, el deseo de dos enamorados que a toda costa quieren romper la distancia que los separa. "Tener energía quiere decir para un actor saber cómo modelarla. Para tener una idea y vivirla como experiencia, debe modificar artificialmente los recorridos, intentando esclusas, diques, canales" (Barba, 2013, p. 85). Fue para ella tan impactante que a partir de este ejercicio se desencadenó una secuencia de eventos que inició en hacer su monografía de grado sobre la física cuántica, para luego estudiar artes escénicas con énfasis en somática, y después complementarla con psicología. Otro adulto, a partir de un recuerdo afirma que "desde ahí se generó y se ejercitó ese músculo" (Entrevistado 2), refiriéndose a la capacidad de comprender el origen de las emociones y el cómo poder sentir emociones contradictorias en un mismo instante.

## 6. Conclusiones

Además de ser un viaje retrospectivo, esta investigación ha tenido un impacto fundamental en el quehacer diario en el aula de clase. Se hace evidente la necesidad de mantener el tema vivo en todo momento, para estar alertas a las señales casi imperceptibles, de las que hablan los exalumnos, hoy ya adultos. Ubicarse en el acontecimiento teatral, aplicado como un todo o concentrarse en alguno de sus elementos, para encontrar hacia donde navegar en las clases, y así estar más presente y atentos.

Una y otra vez surgió el cuestionamiento de ¿cómo es el teatro diferente de cualquier otra clase? Se vislumbraron varios caminos en busca de la respuesta, siempre se llega al mismo lugar: lo que lo hace única la experiencia teatral escolar es la intensidad de la experiencia vivida y el deseo por culminar algo grande a nivel individual y grupal; la satisfacción de superar obstáculos, para demostrarse de que se es capaz. Eso es lo que lo hace único. Lo anterior aplica a las personas, como también a las comunidades o instituciones entendidas como un ser en sí. Porque las manifestaciones teatrales son puntos de giro en las historias de vida, se convierten en referentes, en marcas sobre la línea de tiempo, donde las instituciones educativas no son plenamente conscientes del impacto y valor que tiene el teatro en la vida de las personas.

Hemos comprendido que en el teatro las conquistas requieren paciencia y escucha, como dijo el gestor cultural holandés Ronald Kox (2022). Hay que aceptar los espacios que se tienen en la escuela y en las comunidades sin desprecio, sino como oportunidades de brillar. Darse a la tarea de

dirigir la mirada del público para desmitificar técnicas como el teatro de calle, las estatuas humanas, el performance y el circo. Abrir a las familias a descubrir otro tipo de espectáculos, lo que, a mediano plazo, genera que se valore más la labor de los artistas.

En todo caso, pensamos que la clave está en darle sentido a todo lo que se hace en la clase de teatro, evitar el hacer por hacer. Avivar el deseo de creación porque el teatro puede ser una verdadera respuesta para una sociedad muy patológica, dominada por imágenes y representaciones de consumo y bienestar exclusivamente; así las representaciones se tornan fundamentales ya que "representation may become more important than the reality behind it"[3] (Academy of ideas. Free Mids for a Free Society, 2023). Existe la creciente necesidad de afianzar el pensamiento crítico, reflexivo y creativo de los niños y jóvenes, despertando la consciencia de que somos parte de una sociedad en vez de seguir pensando la educación exclusivamente para el mundo laboral, enfocada en el desarrollo de competencias (Cárdenas, 2023).

Los recuerdos más vívidos y contundentes están atados a vivencias corporales integradas al pensamiento, incluyen la confrontación de algo que era observado frente a como se estaba viviendo. Hacer teatro es aprender a ser y hacer con el otro, lo que puede contrarrestar el impacto de las redes sociales en las que "the other becomes an image for me-and I an image for the other"[4] (Stanghellini & Sass, 2021). El teatro puede ser una opción para despertar de la pasividad en la que nos ha envuelto un mundo panóptico dominado por pantallas, celulares, y redes sociales. El teatro hace comunidad y favorece el trabajo con las estructuras de acogida (Duch, 2006).

Resulta acertado, desde este lugar, ver el teatro en la escuela como lo propone Terry Gunnell (2022), como una manera para comprender e interpretar la vida, para ser conscientes de que la cotidianidad y las interacciones humanas a todo nivel son un performance. Apoyarnos en la posibilidad de crear una realidad sobre otra realidad en la que se es actor y espectador al tiempo. En palabras de Peter Brook (2019):

---

[3] "La representación puede volverse más importante que la realidad detrás de ella" (traducción nuestra).

[4] "El otro se convierte en una imagen para mí, y yo en una imagen para el otro" (traducción nuestra).

> El evento teatral puede ser similar o idéntico a un evento de la vida, pero gracias a ciertas condiciones y técnicas que existen en él nuestra concentración es mayor. De manera que el espacio y la concentración son los dos elementos inseparables. (p. 225)

Consideramos que el mayor desafío es el de cambiar el estatus del profesor de teatro del colegio ante el entorno teatral, el de la clase de teatro ante las instituciones, el del teatro dentro de las artes y las políticas de educación. Para ello, el camino es revelar y visibilizar el impacto de la experiencia del teatro, como lo que es, único e irrepetible. Como sembradores de artes vivas tenemos que encontrar los acontecimientos teatrales que inspiren a construir de otras maneras nuestro territorio, habitarlo mejor. A la vez tenemos que valernos, con profunda humildad y estado autocrítico, de que quienes brillan son los niños, la puesta en escena brilla por ellos y no por la puesta mismo. No se debe perder de vista que de entrada la mirada de los padres sobre sus hijos es de admiración, no importa lo que hagan, es muy difícil pedirles que sean objetivos o que no se concentren en la obra final. Quienes podemos dar el ímpetu a los procesos teatrales somos los sembradores de artes vivas, ya que las experiencias más valiosas están justamente ubicadas allí. En términos de la producción de sentido (semiosis), lo que la presentación final de la obra marca resulta fácilmente detectable para quien es estudiante en ese momento. En otras palabras, los pequeños errores, las contingencias de momento, el pánico escénico o las escenas retadoras son memorables tanto para el actor, el director y sus familias. Sin embargo, en el tiempo esos recuerdos se van alimentando y resignificando con las vivencias, emociones y percepciones del proceso mismo y del transcurrir de la vida, es eso lo que acciona a la persona en sus decisiones de vida, donde la *deconstrucción* (en el sentido dado por Kartun)[5] del recuerdo del acontecimiento teatral decanta, transfigura e ilumina la experiencia y las formas del recuerdo en los participantes.

[5] Mauricio Kartun de manera metódica deconstruye sus obras una vez que se encuentra con el público, dándose a la tarea de comprender el proceso de creación.

## Referencias bibliográficas

Barba, E. (2013). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral.* Trad. de R. Skeel. Artezblai.

Cajiao Restrepo, F. (2005). El universo de las prácticas escolares. En *Instrumentos para escribir el mundo*, pp. 72-124). Editorial Magisterio.

Cárdenas Tamara, F. (2023). Competencias ciudadanas: alteridad, otredad o colonialismo cultural. *Observatorio de la Universidad Colombiana.* https://www.universidad.edu.co/competencias-ciudadanas-alteridad-otredad-o-colonialismo-cultural-felipe-cardenas-enero-23/

Castañeda Iturbide, J. (verano de 2016). Nuevos Paradigmas Educativos. *Estudios , 14* (117), 153-164. https://biblioteca.itam.mx/estudios/117/000268777.pdf

Castellanos, R. (enero-junio de 2014). La educación como estructura de acogida: su crisis y su función. Reflexiones en torno al pensamiento de Lluis Duch. *Revista Ciencias de la Educación, 24* (43), 144-160. Universidad de Carabobo.

Dewey, J. (1958). *Art as an experience.* Capricorn Books.

Dubatti, J. (2017). Principios de Filosofía del Teatro. *Cuadernos de Ensayo Teatral, 24.*

Dubatti, J. (Coord.) (2020). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral.* Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I.* Atuel.

Duch, L. (2006). *Estaciones del laberinto. Ensayos de antropología.* Herder.

Duch, L. y Mèlich, J. C. (2005). *Escenarios de la Corporeidad.* Trotta.

Flores de la Lama, I. (2018). *Apuntes en torno a la invisibilidad del drama.* Paso de Gato.

Foltz, B. V. (2014). *The Noetics of Nature.* Fordham University Press.

Franco, N. (2022). *Incidencia del teatro en la dinamización de procesos educativos. El valor de la experiencia.* Universidad de La Sabana.

Grass Kleiner, M. (2011). *La investigación de los procesos teatrales.* Frontera Sur Ediciones.

Gunnell, T. (7 de Julio de 2022). The Study of Performance is the Study of Life–Past and Present. *9th Conference of IDEA (International Drama Education Association) DRAMA 4ALL*. Reikjavik, Islandia.

Jay, M. (2009). *Cantos de la experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal.* Paidós.

Torres de Eça, T. (julio-diciembre de 2016). Del arte por el arte a las artes comprometidas con las comunidades: paradigmas actuales entre educación y artes. *Pensamiento, Palabra y Obra*, (16), 14-23.

Vergara, C. (21 de noviembre de 2022). ¿Qué es la equilibración según la teoría de Piaget? *Actualidad en Psicología*. https://www.actualidadenpsicologia.com/que-es-la-equilibracion-piaget/

# La formación de director: ¿sistema o método?

## Alejandro González Puche

Condecorado con la Orden del Mérito Cultural del Ministerio de Cultura de Colombia. Magíster y doctor en Estudios Hispánicos Avanzados por la Universidad de Valencia, España. Egresado con honores del Instituto Estatal de Arte Teatral de Moscú (GITIS). Profesor titular del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, Cali, Colombia, y coordinador de la Maestría en Creación y Dirección Escénica. Dentro de sus publicaciones se encuentran: *16 lecciones de actuación y otros materiales*; *Pedro de Urdemalas, la aventura experimental del teatro cervantino.* Ha realizado puestas en escena en Colombia, Brasil, Rusia, China, Chile y México.

# La formación de director: ¿sistema o método?

Alejandro González Puche
Universidad del Valle/Colombia

Uno de los procesos más complejos en la educación teatral lo encontramos en la preparación de un director o directora; primero, porque cualquier metodología debe procurar la formación de un profesional con un perfil completamente diferente a los maestros que intervienen en su proceso; además, este debe iniciar y culminar con preguntas y metodologías creativas propias, con recursos y un repertorio completamente diferente al abordado en su plan de estudios. En fin, la preparación de un director/a debe perfilar la formación de un individuo único; una personalidad artística. Las estrategias para la formación del director son tan complejas como las de los actores, pero se diferencian, entre otros aspectos, en que el actor termina acatando las pautas de su maestro, que dispone los elementos de preparación en un contexto grupal.

Los actores se educan dentro de proyectos de creación, donde intervienen factores como la composición del grupo, el proyecto o dramaturgo elegido, y la capacidad de crear un mensaje colectivo, entre otros. El grupo es la única instancia que posibilita su crecimiento; los procesos individuales no funcionan en actuación, porque se precisa de la retroalimentación constante de los compañeros y el maestro. Por ello, los actores terminan, finalmente, haciendo lo que su maestro prefiere.

En cambio, el estudiante de dirección debe encontrar en la retroalimentación los mensajes y formas de sus ejercicios, de acuerdo con su individualidad artística. A un estudiante de dirección, el grupo le sirve para diferenciarse y muchas veces termina, paradójicamente, haciendo todo lo opuesto a lo que su maestro le indicó, puesto que su objetivo va más allá de convertirse en asistente de su maestro.

Tenemos que concebir la formación de directores en el marco de un gran sistema que involucre diferentes saberes, reflexión artística y humanística, formulación de preguntas certeras, análisis de textos, antropología, observación social y artística. En ningún caso se debe confundir con la formación en aspectos exclusivamente técnicos como: diseño de luces,

composición musical, escenografía o producción. La dirección va más allá de resolver los asuntos formales de la puesta en escena. Evidentemente, son saberes indispensables y debemos dominarlos, pero es necesario mantener un equilibrio entre las preguntas teóricas y las técnicas para la construcción del gran sistema del director. En ese sentido, tenemos que construir un *sistema* de formación y no un método. El director construye una gran composición efímera, un edificio con muchos ambientes, que se elabora en las mentes de los espectadores a partir del tiempo, el espacio, la perspectiva dramática y los personajes.

Claro que la educación universitaria nos exige la descripción de currículos y metodologías, pero en el caso de la dirección es vital la particularización de los contenidos programáticos e incluso la improvisación constante. Estos son algunos de los retos de los programas académicos para la formación de directores.

¿Cómo preparar a un director en un espacio de laboratorio colectivo? ¿Es requisito ser un actor formado para prepararse como director? ¿Una persona proveniente de otros campos del conocimiento y que quiera expresar algo a través del teatro puede aspirar a la formación como director? Estas son algunas de las premisas o preguntas que nos hemos planteado desde la Maestría en Creación y Dirección Escénica de la Universidad del Valle, que contra todo pronóstico va ya por su tercera cohorte en las ciudades de Cali y Bogotá, Colombia.

Nuestra maestría intenta perfilar una metodología que intercambie varias tradiciones de la dirección contemporánea, profesión con un poco más de un siglo, y que desde su nacimiento ha estado en constante crisis por la delimitación de su campo de acción, debido, entre otros aspectos, a los innumerables prejuicios que persisten sobre su significado y funciones en la creación escénica. La dirección se asocia, por ejemplo, dentro de una escala jerárquica y de poder contrario a las metodologías colaborativas.

Como un importante antecedente en la configuración de este arte en Colombia, tenemos la creación del primer programa de pregrado en dirección que se abría en nuestro país; iniciativa que realizamos con el director teatral polaco Pawel Nowicki, el director y pedagogo colombiano Epifanio Arévalo, y la profesora Ma Zhenghong, egresada, como yo, del Instituto Estatal de Arte Teatral, el GITIS de Moscú. Todo eso ocurrió hacia 1992, en la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), ahora Facultad de Artes de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

Un prejuicio al que debimos enfrentarnos fue la edad. ¿Cómo un joven, sin mayor experiencia, podía educarse en la dirección? ¿Acaso no es una profesión para actores experimentados? Las discusiones fueron muchas, pero pudimos convencer al medio artístico y académico de que no necesariamente un actor experimentado es un buen director, porque son formas compositivas completamente diferentes. Mientras que la unidad de estudio para un actor es la escena, el personaje; para un director es el espectáculo. Si bien el actor debe ser consciente de la totalidad del espectáculo, su unidad compositiva es particular. Como dice la leyenda de los actores: si el espectáculo tiene problemas, que tu escena sea contundente. Resolver una escena para el actor significa que pase algo, que tenga al menos un suceso, una línea de pensamiento, interacción, juego; y el personaje debe tener un súper objetivo, y una acción transversal que articule todos sus actos y propósitos, en fin, tener una resolución. La literatura respecto a la preparación de un actor es bastante amplia y permite tener referentes al respecto.

El director, en cambio, debe componer un espectáculo en su totalidad, lo que quiere decir, establecer y crear un complejo sistema de interacciones, para lo cual debe prepararse en diferentes campos, entre los que podemos mencionar principalmente: dominar el análisis y la interpretación de la obra, articular los súper objetivos de todos los personajes, definir los lenguajes del espacio, la música, y dominar varios saberes de la escena. Como si esto fuera poco, es mejor si sabe actuar. Sí, el director debe saber pasar la información por su cuerpo, comprender la acción de manera práctica, para que cuando trabaje con los actores intuya cómo abordar los personajes desde diferentes estrategias; es el gran asunto de la dirección.

Continuando con el tema de la edad, en el GITIS en Moscú, la mayoría de estudiantes éramos jóvenes, solo alguno que otro había sido actor a nivel de técnico (educación profesional de dos años), y el programa disponía empezar, desde un inicio, a formular las preguntas esenciales de la dirección. Ciertamente, algunos estudiantes provenían de diversas profesiones universitarias; en mi caso, tenía estudios de antropología, y también había un filósofo y un par de músicos. Piotor Fomenko, el maestro de Ma Zhenghong, se había formado como violinista. Pero no necesariamente los postulantes debían provenir del humanismo o las artes: mi maestro Anatoli Vasiliev provenía de la química. Un requisito extraño en el GITIS, en su complejo programa de admisión (escena en prosa, en verso, monólogo, canto, movimiento, improvisación, ensayo escrito y muchas

preguntas), era que fuéramos afinados, preferiblemente que tocáramos algún instrumento y que tuviéramos conocimientos de géneros musicales. El presupuesto que expresaba mi primer maestro, Boris Golubovski, era: "el director debe saberlo todo y ser afinado". Por supuesto que el saberlo todo es imposible, pero se convertía en el súper objetivo para enfrentar un proyecto escénico.

Si bien es cierto que en la historia del teatro colombiano hay un reconocimiento a la *tejné* del director, para 1992 el desconocimiento sobre la dirección como profesión llegaba a las instancias gubernamentales. Cuando traté de homologar el diploma soviético de Director de Teatro Dramático, la dependencia del Ministerio de Educación Nacional encargada del procedimiento me entregó un título colombiano como Director de Escena, profesión que tampoco existía en nuestro país. Les explique que ser director de escena era otra profesión, muy importante, pues es el responsable de la coordinación de los técnicos de tramoya, las luces, el sonido y, en fin, del espectáculo. Con muchas prevenciones, logré por fin que reconocieran el título en el que nos formamos y que pretendíamos impulsar en Colombia.

Paralelamente a la validación de nuestros estudios, seguíamos en las discusiones sobre la apertura del programa en Artes Escénicas, que el Instituto Distrital de Cultura proponía que fuese solo de actuación. Cuando el fantasma de la educación tardía de la dirección fue exorcizado y el programa fue abierto, empezaron otras prevenciones respecto al papel del director en un país donde la creación escénica había sido liderada por el grupo, donde las decisiones en general se asumían colectivamente. El referente principal, por no citar otros, lo teníamos en los dos grupos más representativos de Colombia: La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, donde los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura eran directores e investigadores que habían construido no solo un amplio repertorio creativo, sino las bases del teatro moderno colombiano a partir de una metodología grupal. Cabe señalar que en ese modelo también existían tensiones, y que a veces importantes proyectos de estos dos entrañables directores requerían de un complejo trámite interno de diálogo y discusión, hasta lograr el beneplácito colectivo. El director en este modelo se encontraba ante la paradoja de contar con un grupo creativo que impulsaba y daba carne a sus proyectos, pero tener que acoplar sus iniciativas a las particularidades del grupo en cuanto a reparto, mensaje y condiciones de la puesta en escena. Evidentemente, esta ventaja para algunas creaciones se podía convertir en una limitante para otras.

El proyecto de consolidar un teatro nacional moderno en Colombia priorizó la creación dramatúrgica, con textos escritos desde la escena, por el grupo o individualmente. Santiago García en su Taller Permanente de la Corporación Colombiana de Teatro, donde participé varios semestres antes de viajar a estudiar dirección, nos provocaba afirmando que el estreno de una obra de dramaturgia nacional era equiparable a estrenar una decena de puestas del repertorio universal. Así, el maestro Santiago, con su característico humor, nos impulsaba a construir un teatro colombiano desde la escritura más que desde la dirección. Esta idea se ha mantenido durante varias generaciones.

Comparto el deseo de constituir y definir un fortalecido decálogo de las obras más importantes de nuestra dramaturgia, un referente común del teatro colombiano, que ojalá se convierta pronto en un centenar. ¿Pero este privilegio hacia dramas nacionales no nos hace descuidar a la dirección como un arte de interpretación, de apropiación de la dramaturgia universal a nuestra cosmovisión? ¿Acaso realizar una puesta en escena de Shakespeare, Cervantes, Tennessee Williams, no es un proceso de territorializar esos dramas a nuestro entorno, según el concepto ampliamente expuesto por Jorge Dubatti?

Partamos del hecho de que la dirección moderna no es un arte equiparable al concepto de traducir el papel a la escena, sino que como directores realizamos un proceso de apropiación a nuestro tiempo y contexto. Por ello, la dirección es partícipe de la formación de un teatro propio que promueve la interpretación local de los clásicos universales.

Por ejemplo, uno de los teatros más interesante y dinámicos de la escena mundial es el de Georgia. Son reconocidos Sandro Akhmetel, que paralelamente al gran movimiento del nacimiento del teatro ruso se inmortalizó con su puesta en escena de *Los bandidos* de Schiller; Mijaíl Tumanishvili, uno de los más grande pedagogos de la dirección, y célebre por sus puestas en escena de *Don Juan* de Moliere y *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder; o Robert Sturua, que se ha destacado a nivel mundial por *Romeo y Julieta* y *Hamlet* de Shakespeare, entre otras puestas en escena. Lituania no se queda atrás, la lista de directores es enorme y de gran influencia en los escenarios del mundo. Hemos podido apreciar algunas puestas en escena de Eimuntas Nekrošius como *Las tres hermanas* y *El tío Vania* de Chéjov, *Pisosmani, Pirosmani* y *Cuadrat*; o de Rimas Tuminas, como su *Edipo Rey* de Sófocles o *El tío Vania* de Chéjov. Hablamos de dos teatros de gran fuerza en

el mundo a partir de la dirección escénica, de los cuales apenas se conocen dramaturgos lituanos o georgianos. Eso no ha sido un obstáculo para que se posicione un teatro de arte y con identidad propia.

El origen de la dirección moderna se atribuye a Stanislavski, pues con la puesta en escena de *La gaviota* de Chéjov en 1898, comprendió que la tarea del director trascendía a la transcripción del texto literario a la escena, y recondujo los postulados iniciados por el duque Jorge II de Sajonia-Meiningen con su compañía, y por André Antoine con su Teatro Libre. Stanislavski introdujo un diseño del espectáculo vinculando nuevos conceptos como subtexto, atmósfera, tempo-ritmo y cuarta pared. Con la posterior apertura del primer y segundo estudio en el Teatro de Arte de Moscú (TAM), las preguntas y postulados sobre el director tomaron gran vigencia y diversidad de tendencias. La educación formal para directores solo se inició en 1922, con un curso reunido por Meyerhold en el GITIS, que en su página web[1] señala:

> puede considerarse legítimamente la primera institución de educación superior que sentó las bases para la formación profesional de directores de teatro en todo el mundo. A principios de la década de 1920, habiendo decidido que la profesión de director requería una formación especial, Meyerhold regresó a su alma mater para sentar las bases de la enseñanza de la dirección. Fue Meyerhold quien ideó un nuevo nombre en 1922: GITIS, y que condujo a la posterior apertura de diversas facultades de dirección muy reconocidas.

Es decir que la formación académica de un director apenas cuenta con un poco más de cien años. En el GITIS, el modelo de educación para directores tiene varias especificidades. Los estudiantes no entran a un programa igual todos los años, entran a una *masterskaya* (conducida por un maestro), que podemos traducir como *atelier*, en el sentido renacentista de estudiar al lado de un maestro y de los proyectos de esa autoridad artística; en nuestro idioma: taller. Ese *atelier* está conformado por un reconocido maestro de dirección acompañado de su equipo, que incluye docentes de dirección, actuación, cuerpo y voz escénica. El *atelier* es el que realiza las admisiones a la institución, a la que no se pasa solamente con el puntaje del examen de estado, y escoge, literalmente, a los alumnos que se les dé la gana, en un complejo sistema de selección que dura casi un mes. Los aspirantes preparan *études*, escenas, ensayos teóricos, y sostienen encuentros privados y colectivos con los maestros. Los seleccionados se convierten en parte de ese *atelier* durante cinco años, y prácticamente

[1] https://gitis.net/education/faculties/rezhissyerskiy

es imposible cambiar de maestro. Si la relación es fluida y creativa, pues todo resulta de maravilla, pero si no lo es, muchas veces conduce al abandono de los estudios.

Un *atelier* es como una institución, los directores se presentan como egresados de tal *masterskaya*, y después dicen el nombre del centro académico; por la especificidad de los maestros y su considerable edad, finalmente nunca superan las 4 o 5 cohortes. Cuando el maestro muere, no se cambia por otro de la misma *masterskaya*; la institución llama a otro gran director, no necesariamente egresado, y este se encargará de reunir un nuevo equipo de docentes para su nuevo *atelier.* Hay algunas excepciones, como la legendaria *masterskaya* de María Ósipovna Knébel, discípula directa de Stanislavski y quien sistematizó el análisis activo; tuvo varias promociones y, al morir ella, la continuó su discípulo Leonid Heifetz, quien mantuvo a los docentes auxiliares y el espíritu de su maestra, pero al fallecer en el 2022, la *masterskaya* desapareció. Los maestros generalmente son directores artísticos de un teatro en la ciudad, por lo que gran parte de las clases transcurren en otros escenarios y son apoyadas por el equipo técnico y artístico de cada institución.

Otra característica es que los cursos son compartidos con actores; la proporción es para siete directores y unos quince actores. Los actores son elegidos por el maestro pensado ya en futuros espectáculos; puede ser injusto el ingreso de algún postulante destacado, pero el maestro prefiere no admitir a dos alumnos similares, se inclina por tener algunos expresivos, tímidos, altos, flacos, gordos, en fin, de carácter diverso. Este grupo de actores, a su vez, se gradúa con espectáculos independientes de los estudiantes de dirección y bajo la tutela de uno de los docentes auxiliares o del maestro principal. Gracias a esta distribución, un joven director siempre tiene alumnos actores para realizar sus ejercicios y también debe actuar en los de sus compañeros del grupo actoral.

Una modalidad similar respecto a los cursos compartidos, la establecimos en el programa de pregrado de la ASAB y, a veces, hay actores que terminan siendo mejores directores y viceversa. Sin embargo, en el GITIS también hay facultades de actuación sin directores, donde los estudiantes son formados dentro de una metodología completamente diferente. En el GITIS, el programa de estudios de actuación dura cuatro años y el de dirección cinco, pero prácticamente los dos últimos años se trabaja en teatros profesionales, que siempre están muy abiertos a recibir a jóvenes

directores. Este modelo educativo tan intenso y concentrado en un solo maestro y sus docentes, tiene la característica de que finalmente el director egresa muy marcado por el estilo de su maestro y las consideraciones estéticas de su *masterskaya*. Lo cual, en parte, no corresponde a los ideales de la formación del director. Tienen que pasar varias puestas en escena hasta que los egresados podamos olvidar al padre, aunque la formación es muy consistente.

En Colombia no es de buen recibimiento estudiar en la universidad con un maestro durante cinco años del pregrado, por ello cada semestre se cambia de docente; los estudiantes se preparan dentro de un currículo similar. Con esta metodología se garantiza mayor pluralidad en la preparación, pero se pierde la observación de un maestro dentro de todo su largo proceso. Así, el programa tiende a instrumentalizarse, tornándose más en un método que emplea las mismas tareas y progresión para todos los cursos. Esta característica de que cada *masterskaya* defina el programa de formación del director es muy positiva en términos de consistencia, pero ha impedido, incluso en Rusia, constituir una pedagogía común para la formación de directores, y la reflexión es diversa, diseminada e incluso contradictoria.

Otro elemento que personalmente me dificultaba una reflexión sobre una didáctica de la dirección obedece a que en la Unión Soviética ocurrió una particular atomización e incluso desconocimiento del sistema de Stanislavski. Sí lo conocían y citaban permanentemente en todas las instituciones de formación y teatros, pero la Unión Soviética utilizó el sistema como una especie de manual para la producción de espectáculos y la formación teatral. El Teatro de Arte de Moscú (TAM) era el modelo interpretativo, conceptual y de producción, para todo un país teatral, desde Vladivostok a Brest, o desde Lviv a Tashkent.

Tenemos que recordar que Stanislavski abandonó la actuación desde el infarto que sufrió en 1928, celebrando los 30 años del TAM interpretando a Vershinin de *Las tres hermanas* y con Stalin en el palco. Como describe Anatoly Smelyansky en una serie televisiva para la celebración del 150 aniversario del nacimiento de Konstantín Stanislavski, el fundador del TAM se mantuvo retirado en su casa de la calle Leontev, donde creó su sistema.[2] Pero el TAM embebido por el éxito y el apoyo del gobierno no se

[2] Авторская программа Анатолия Смелянского к 150-летию со дня рождения К. Станиславского. Телеканал Культура, 2013. Programa de Anatoly Smelyansky para el 150 aniversario del nacimiento de K. Stanislavsky. Canal de TV Cultura, 2013. https://www.youtube.com/watch?v=5zjC_LOpCCc

interesó por poner en duda los elementos del primer sistema y se mantuvo indiferente de su maestro, que jamás volvió a poner sus pies en él. Esta relación afectó también los centros de formación académica. A decir verdad, mi contacto con el sistema en el GITIS fue similar, una trasmisión anecdótica, inconexa y poco reflexiva.

Sin embargo, voy a relatar algunas fracturas que se presentaron para el restablecimiento de los postulados del sistema de Stanislavski. En 1986 un suceso conmocionó a la Moscú teatral, se inició la rehabilitación de Mijaíl Chéjov con la edición, en dos volúmenes, de sus obras completas. Después de una feroz cola en la Casa del Libro, pude adquirir mis dos ejemplares, que literalmente devoramos con mis compañeros; con una importante introducción de María Ósipovna Knébel, su contemporánea, donde comparaba el método de Stanislavski con el de Mijaíl Chéjov. Estos artículos ya los hemos traducido al español.[3] Los ejercicios, de por sí sugerentes, abrían preguntas y una historia hasta el momento casi proscrita. La aparición oficial de estos libros dinamizó el ejercicio del teatro; de un momento a otro, todos empezaban a citar esta tradición. Empecé a hacerme el mapa conceptual que no había recibido en las clases. Ese mismo año aparecieron los determinantes *Diarios* de Stanislavski en dos tomos, donde las reflexiones sobre las acciones físicas abundaban.

En 1988, cuando estaba en el segundo año de mis estudios de dirección, se realizó un importante evento en la Casa del Actor, un edificio cercano a la Plaza Pushkin que ardería a los pocos meses debido al inicio de la especulación inmobiliaria. El evento celebraba los 50 años de la muerte de Stanislavski. Yo pensaba para mis adentros que hacía relativamente poco había muerto Konstantín Sergéevich, es decir, que muchos de los presentes pudieron haber conocido en persona al maestro. En el encuentro, recuerdo la participación de Oleg Yefremov, director del Teatro de Arte de Moscú; de Mark Zajarov del Leninski Konsomol; del temido Andrey Goncharov, decano de la Facultad de Dirección del GITIS y director del Teatro Mayakovsky. Las intervenciones resultaban también anecdóticas, fragmentadas, un poco más de lo que ya había recibido en mis clases; cuando de pronto llegó la intervención de Juri Lyubimov, el director del Teatro Taganka, exiliado en Inglaterra e Israel durante años y que hacía poco había regresado como uno de los símbolos de la *perestroika*. Cuál no sería mi sorpresa cuando aquella personalidad afirmaba que él nunca había leído a Stanislavski, que no se consideraba influenciado por ninguno

[3] Chéjov, M. y Knébel, M. (2018). 16 *lecciones de actuación y otros materiales.* Compiladores y traductores: Alejandro González Puche y Ma Zhenghong. Paso de Gato.

de los postulados del gran maestro; y, para terminar, que en Rusia tenía más vigencia el teatro brechtiano. La declaración deliberadamente incendiaria generó una gran controversia en la sala. Recuerdo mi debate interno: yo, un colombiano, que tratando de formarme en otros postulados del teatro lejanos a Bertolt Brecht había viajado hasta Moscú y había aprendido ruso con mucha dificultad, ahora escuchaba que estaba en un país más dedicado al distanciamiento. Las efemérides de 50 años de la muerte de Stanislavski se celebraron con la edición de sus obras completas, la cual ya venía sin censura, sobre todo un volumen de correspondencia donde estaban las críticas y las difíciles cartas de Stanislavski a Stalin, defendiendo el Teatro de Arte de Moscú ante los cambios de la época soviética.

Ese mismo año, me desplacé a la ciudad de Sverdlovsk —ahora, nuevamente Ekaterimburgo—, para llevar como estudiante mi primer espectáculo: *Jesús* de Virgilio Piñera. En aquella ciudad, epicentro del rock soviético y con una fuerte tradición teatral, mis impresiones respecto al método de Stanislavski fueron bastante crudas. La sección dramatúrgica del teatro solo mecanografiaba, para cada actor, las intervenciones de su personaje; eso sí, con el pie o última frase o palabras de sus interlocutores. Realizar así un análisis e interpretación del texto según los postulados del análisis activo era prácticamente imposible. Los experimentados actores se referían a Stanislavski rememorando anécdotas heredadas sobre episodios interpretativos ejemplares, como en un álbum de imágenes fragmentadas. En aquel ambiente desolador, me encontré con un viejo actor exiliado, que había trabajado con Meyerhold en Moscú, y me contaba aspectos sobre la Biomecánica. Siendo ya un director con su primer estreno en Rusia, llegué a la conclusión de que Stanislavski era más un mito, y que no hacía falta buscarlo, porque el genio del teatro, como Dios, estaba en todas partes, pero nadie lo conocía. Lo importante era el oficio y aprender los trucos de los actores.

Regresé a Moscú y, por una feliz coincidencia, fui llamado a ingresar a la Escuela de Arte Dramático de Anatoli Vasiliev, un teatro experimental recién inaugurado, gracias al éxito de su *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello, donde llegué a reemplazar a un actor. El espectáculo, cuyo estreno había apreciado en su examen como diploma de un curso de estudiantes de Anatoli Vasiliev y Mijaíl Butkevich, se había convertido en una bocanada de aire fresco para el teatro soviético; rápidamente había sido invitado al Festival de Aviñón, vino a México, Canadá, y su gira surcó toda Europa. Cuando ingresé al teatro me causó sorpresa que el maestro

Anatoli Vasiliev y sus docentes todo el día citaran y disertaran sobre Stanislavski. Corría el año 1989, y mientras la sociedad soviética estaba pegada del televisor observando cómo el imperio se desbarataba y el muro de Berlín caía, con una veintena de actores, Vasiliev se dedicaba a realizar escenas de Chéjov, Platón y Pirandello, por el simple placer de realizar ejercicios. Según su concepto, para ensayar un espectáculo había que entrenarse en otros dramas del mismo autor o abordar otras poéticas. Solo así se podía mantener y refrescar la puesta en escena.

Académicamente pude migrar, en cuarto año, de un maestro tradicionalista como Boris Golubovski, director del Teatro Gógol, a Anatoli Vasiliev, un discípulo aventajado de María Ósipovna Knébel. En una fugaz experiencia en el Teatro Stanislavski, puso en escena *La hija mayor de un hombre joven*, de Víctor Slavkin; posteriormente, en el Teatro Taganka, había logrado construir un maravilloso espectáculo llamado *Serzó*, del mismo autor, que ensayó durante tres años y que se convirtió en un icono del teatro soviético de los 80. Gracias al éxito con Pirandello y su impacto mundial, pudo abrir su teatro: la Escuela de Arte Dramático, en un semisótano de la calle Pavarsakaya, donde Meyerhold había tenido su estudio. Allí los actores eran tratados como estudiantes y nosotros los estudiantes como actores.

Anatoli Vasiliev tuvo tres momentos de indagación en Rusia que puedo sintetizar como:
**1.** El teatro de juego, en colaboración con Mijaíl Butkevich (*Seis personajes en busca de autor, Los demonios, Diálogos* de Platón).
**2.** El Análisis Activo, revisando el legado de su maestra María Ósipovna Knébel (*Esta noche se improvisa una comedia,* ejercicios de *La gaviota*).
**3.** Un período místico (*Lamentos de Jeremías, Convidado de piedra, Mozart y Salieri).*

Participé de los dos primeros momentos como actor en temporadas y giras, después vine a Colombia. Y quiero admitir que no pude alejarme artísticamente de mi maestro con facilidad, hasta que encontré el Siglo de Oro, un espacio incólume donde él no había incursionado. Anatoli Vasiliev no fue, en el sentido estricto de la palabra, un maestro de dirección, que nos dotara de un método, pero en el sentido artístico sí nos acercó a un sistema. Vasiliev es un creador e investigador que trabajaba con actores y directores a partir de una reflexión permanente sobre su maestra María Ósipovna Knébel, el teatro de juego, la verdadera identidad del teatro ruso,

Antón Páblovich Chéjov y su sobrino Mijaíl Chéjov. Cuando fue a observar mi trabajo de grado sobre *Rayuela* de Cortázar en Moscú, no tuvo mayores comentarios, quizás porque las premisas de la puesta en escena se enmarcaban en las prácticas artísticas de su teatro.

Anatoli Vasiliev, en el 2005, preocupado quizás por la preparación de sus alumnos del GITIS y en Francia, rescató un método certero y claro que casi nadie conocía. Se trata del volumen *Introducción a la dirección, cuando aún no inician los ensayos* del director georgiano Mijaíl Tumanishvili (1921-1996). El volumen, supervisado por Natalia Kasminia, tiene una dedicatoria de Anatoli Vasiliev titulada "Salió de la neblina", realizando un juego de palabras con el apellido de Tumanishvili, cuya raíz es neblina, y por el hecho de salir de la oscuridad en la que estaba este sistema para la preparación de directores. El libro había sido publicado en 1976, en Tiblisi, capital de Georgia, con un tiraje muy corto, en mimeógrafo con ilustraciones y en ruso original.

El valor de esta metodología consiste en que Mijaíl Tumanishvili logra disponer de los pasos fundamentales de la preparación del director antes de comenzar los ensayos, y nos introduce en la complejidad de construir el enorme sistema que significa una puesta en escena. Asimismo, desarrolla algunos postulados de Stanislavski, estableciendo el cuaderno del director como la herramienta fundamental donde se plasma el proyecto del futuro espectáculo, quizás la única etapa donde el director tiene la oportunidad de trabajar solo y dibujar en su mente los principios fundamentales de su futura puesta. Por supuesto que estos elementos se modificarán durante su realización y en el trabajo con el resto del equipo creativo. El proyecto del director se compone principalmente de tres etapas: el análisis literario, es decir identificar el tema de la creación; el análisis teatral, análisis de la acción con todas las particularidades que ella contiene; y la resolución, la encarnación de las ideas del concepto, la realización del sentido dentro de una forma.

Próximamente, este volumen será publicado, lo que significará un aporte para revisar los procesos de formación y creación del director.

# “Co-Responder”
# Cartas/artistas/salud mental

## Irma Hermoso “Luna”

Creadora escénica potosina con experiencia activa como actriz, investigadora, gestora cultural y docente. Egresada de la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT) en Ciudad de México. Fundadora de “Recurrente. Arte/Memoria/Acción” donde desarrolla prácticas artísticas que abordan procesos de investigación escénica documental, interdisciplina y activaciones comunitarias, desde una perspectiva de género. Cofundadora del estudio de trabajo artístico “Aurora CO-LAB”, en San Luis Potosí. Forma parte de la generación 2020 en la segunda cohorte de becarias de Rise Up-México, enfocado a impulsar el trabajo de incidencia política en beneficio de mujeres y niñas. Actualmente cursa la Maestría en Derechos Humanos de la Universidad Autónoma de San Luis Potosí (UASLP).

# “Co-Responder” Cartas/artistas/salud mental

Irma Hermoso “Luna”
Universidad Autónoma de San Luis Potosí/México

## Carta uno[1]

Es de noche otra vez y tengo tantas cosas que contarte. Sé que no nos conocemos, pero ya que estamos aquí quiero que sepas lo que ha venido sucediendo. Ya ha pasado la última luna llena del invierno y estamos en el umbral de la primavera. Otro comienzo.

Siento una aguda sensación de deshielo emanando desde alguna parte del abismo en mi tórax. Suena. Nunca he visto nevar, pero imagino que el deshielo se siente así, como este calor que asciende de regreso. Descongelarse. La vida abriéndose paso entre la más larga oscuridad solo para florecer. Es ahora. Creo que también por eso me decidí a escribirte; ya es tiempo.

Disculpa si a veces sueno rara, es por mi condición. Me siento balbuceante y desarticulada pero ya empiezo a tener palabras para hilvanar el miedo. Me encantaría que supieras todo lo que ha implicado llegar hasta estas letras. Iremos de a poco. Siento como si hubiera cruzado varios avernos descalza y a pasos de bebé, pero por fin descubro que escuchar a otras personas me ayuda a escribir. A sanar. Necesito hacerlo, ¿sabes? Aunque a veces sienta que no puedo. Para ello, me informan que es preciso hablar de lo invisible.

Verás, a veces las palabras de otras personas permiten distinguir la voz propia… algo se aclara… ayuda a ver la tormenta desde otros lugares y eso desplaza. Dicen que las perspectivas que rotan curan, y dicen también que solo se sana en colectivo.

---

[1] Agradezco especialmente a Alejandra Manzano, Closs, Kat Díaz, Maribel de Anda, Matilde Lomelí, Rozz Flor, Sandra Jiménez Loza, Sandra Pujol, Aldo Reséndis, Alfredo Macías Rubio, Andrés Vort333, José Manuel Lira, Pablo Melgoza, Ricardo Moreno, Zamuel Hernández y al maestro Jorge Dubatti.

Perdona que recurra a ti, así de la nada. Estoy practicando la acción simple de pedir ayuda y quiero aprovechar que este es uno de esos momentos donde ya no estoy tan congelada, tan muda.

¿Puedes ayudarme? El desafío consiste en escucharnos a través de cartas donde me cuentes cómo se siente el mundo desde donde estás tú. Me refiero a eso que llaman "salud mental": ¿cómo ~~la resuelves la solventas la gestionas~~ la transitas?

Te ofrezco este trato: si te haces preguntas conmigo y compartes tus respuestas, tejeré para ti todas las voces que logre recolectar y regresaré a entregártelas en otra carta, junto con un pedazo de mi mundo. Las preguntas están regadas por todo el texto, atiende a las que te llamen. Eso me impulsará a escribir y tal vez nos dará perspectiva. Nos encontraremos de cuando en cuando en algún buzón. Conozco una página de WordPress[2] donde podemos leernos. Prometo regresar a ti siempre, a menos que nos despidamos definitivamente. ¿Qué te parece? Es cosa de ir juntando retazos de memoria carta por carta, hasta armar un mapa más completo, y poder eventualmente, darle a cada cosa el lugar que le corresponda. Tal vez así quedará resuelto de una vez y para siempre este maldito pánico escénico de escritura… este miedo.

¿Qué dices?, ¿quieres armar conmigo el mapa? Antes de aceptar, es importante que sepas que, ante todo, esto es un pacto de vida, y existen siete condiciones inquebrantables que permitirán que se integren todas las voces y la propuesta se sostenga siempre desde su intención más esencial. Piénsalo como un juego donde las reglas son las siguientes:

**Uno:** Bajo ninguna circunstancia se aceptarán mentiras. Escribe solo si tienes el valor para decir la verdad.
**Dos:** Esto es un ejercicio de correspondencia, *solo se permiten cartas.*
**Tres:** No se aceptarán comentarios aprobatorios o reprobatorios sobre los testimonios de voces que no sean la tuya. Permítete únicamente contar la historia desde tu propio sitio, ¿cómo se vive siendo tú?, ¿cómo respondes a los estímulos? Es todo lo que importa.
**Cuatro:** Si en el buzón llegases a encontrar una pregunta dirigida directamente a ti, debes ofrecer la disposición para consultarle a tu corazón y siempre responder antes de despedirte. No se vale evadir.
**Cinco:** Si alguien se despide de ti definitivamente, no interactúes más. Déjale ir.

[2] Enlace de la propuesta: https://recurrenteac.com/co-responder

**Seis:** Procura recordar frecuentemente que todo esto es un ensayo, una búsqueda colectiva.
**Siete:** Podemos romper las reglas siempre que sea un acuerdo grupal.

¿Qué decides?

Pregunté aquí cerca si alguien quería compartir su historia para ayudarme a trenzarte esta carta y de todas las voces que se acercaron a responder el llamado, han podido concretarse conversas presenciales y virtuales donde se recolectaron fragmentos de dieciséis historias. Las voces de Sandra, Pablo, Ricardo, Clos, Zamuel, Andrés, Kat, Alfredo, Rozz Flor, Aldo, Maribel, José Manuel, Sandra Jiménez Loza, Alejandra, Mat y mi propia voz. No tengo papel suficiente para contarte las historias completas en esta carta, pero los hilos han estado goteando y comenzaron a hilvanarse. Todas están aquí, en el subtexto. La puerta sigue abierta y seguiremos escuchando.

Voy a contarte cómo empezó todo… cómo ha progresado, y si algo te resuena, confío en que tu intuición sabrá si es tiempo para ti de Co-Responder… de acudir también al llamado y ofrecer tus respuestas… tus preguntas. Sé que sabrás reconocer si también te corresponde.

*Correspondencia: Relación de complementación,*
*concordancia, equivalencia o simetría*
*que existe o se establece entre dos o más cosas.*

Oxford Languages

*… que la palabra corresponda a la acción y la acción a la palabra…*

Dicho actoral que cita a William Shakespeare

Todo se detonó a partir de la pandemia. No es el origen, pero le subió la flama al hervidero.

Volví a San Luis después de una residencia artística en la Ciudad de México que duró casi diez meses. Regresé a rehabitar la casa que mi madre me rentaba, abriendo espacio para mi nueva pareja, sin saber que nos esperaban dos años en aislamiento y una cuenta bancaria eternamente enclenque.

Era una actriz desempleada, lejos de la gran ciudad, viviendo con otro teatrero desempleado. Elegí creer que él había renunciado a su ciudad para venir a San Luis a vivir la aventura del amor romántico conmigo. Confieso que hoy en día tengo muchas dudas respecto a lo que fue real y lo que no durante esa etapa. Nos conocimos en la residencia; ambos habíamos cortado relaciones largas con nuestras parejas de entonces y de un momento a otro, nos enamoramos y decidimos caminar juntos.

A veces creo en el amor. Otras veces pienso que solo éramos dos niñitos enfrascados en su propia melancolía, lamiéndose las heridas de miles de duelos añejos que no habían tenido el tiempo de cicatrizar. Éramos espejos. Por supuesto, esa relación terminó, pero hablaré sobre eso en otro momento, si es que viene al caso. Se me echaron encima todos los fantasmas de las navidades pasadas, cada expareja y su espectro correspondiente vino a rondar las cuentas pendientes. Estaba brutalmente triste desde tiempos inmemoriales.

El punto es que tardé más de treinta lunas en encontrar el valor y la sabiduría para hacerme cargo de mi adicción a estar en pareja y vivir sola. Ojalá lo hubiera hecho antes, en serio, pero todo ese drama no era tan angustiante como el hecho de ser una actriz de teatro, en cuarentena, detrás de una computadora, tratando de sobrevivir como docente en línea. ¡Docente en línea! Jajajajajaja, ¡parecía un mal chiste del universo!: un huracán adentro, y una ganándose la vida intentando traducir un oficio que había aprendido desde el tacto, mirando al otro a los ojos, respirando juntxs... ¡había que reinventar todo y hacerlo pasar a través de un plan de trabajo apretado y una pantalla llena de cuadritos cuyos avatares representaban personas que raramente estaban dispuestas a mostrar su rostro en el monitor! La mayor parte del tiempo no querían permitirse ser vistos, y poco podía hacerse al respecto. Así que yo también empecé a cerrar la cortina.

Fue una de las etapas más desafiantes, enriquecedoras y ojetes de mi ensayo de esta profesión... la de artista autónoma. Exige que despliegues todos tus saberes, si es que puedes reconocerlos, y que los ofrezcas a bajo costo en condiciones precarias de trato y remuneración, si es que quieres seguir haciendo esto... lo de vivir de tu profesión. O eso creía en aquel momento. Hambre y desvalorización, mala combinación.

La pata chueca de la docencia implicaba ajustar-me método-lógica-mente todo el tiempo, hasta donde podía. Disponer(~~se~~)me hacía condiciones de

acompañamiento donde el estudiante descubriera en su propio cuerpo algo que se supone que yo sé... y en el camino re-conocer los saberes propios mientras se transforman... solo que, para mí, esto de estar tan lejos no tenía precedente. No sabía cómo hacer contacto. Pienso que a veces lo logré y otras fracasé como los grandes. Como sea, perdí el trabajo.

Me pregunté todas las noches cómo sobrevivir a esto y no dejar de ser yo. Francamente no tenía ánimos para volver a la escena. Necesitaba una pausa.

Empecé a estudiar de nuevo.

Ser profesora era más laborioso, más comprometedor y menos remunerado que ser alumna. No me alcanzaba el dinero ni la energía para mantenernos a Kiki, a Khala, a Ágata y a mí, más o menos dignamente, y pues, yo soy la única humana en esta familia, capacitada para llevar pan y croquetas a la mesa, así que empecé los trámites para estudiar un posgrado: Derechos Humanos.

Siempre que algo dice "interdisciplina" cabe de todo, así que inicié el proceso y prendí la vela. ¡Por favor, diosas, permítanme una vida donde me paguen por estudiar!

El conocimiento siempre ha sido un refugio. Con los saberes que tengo, no había logrado encontrar un trabajo estable, digno y seguro en mi ciudad, que me ofreciera los trece mil y piquito de pesos que me daba Conacyt a cambio de buenas calificaciones y la promesa de no trabajar más de ocho horas a la semana en otra cosa. Siempre me he considerado orgullosamente ñoña y fue sencilla la decisión. Todo tenía sentido. Para ese punto ya me había topado con la investigación, el activismo y la incidencia política. A la fecha, nos gustamos y nos seguimos conociendo. Me ha enganchado el cruce entre lo que puedo gracias a los saberes de la escena, lo que aprendo por andar nadando en otros canales, y esta necesidad de justicia que me desborda la piel.

Con todo y todo, me siento extremadamente cansada y no me acuerdo desde cuando estoy así.

No creo que solo sea la escuela con su terrorismo académico, ya me habían entrenado para eso toda la vida. También es la jodida dominación heteropatriarcal, capitalista y colonialista que me tiene adolorida,

asqueada, indignada, triste, autosaboteada, ojerosa, ansiosa, somnolienta, deshidratada, furiosa, desesperada, decepcionada, angustiada, anémica, congelada y loca.

Luego, el aislamiento que desembocó hace apenas unos meses en una abrupta y absurda exigencia por volver a la normalidad, cuando apenas estábamos aprendiendo a detenernos. Nos acostumbramos de nuevo a normalizar la muerte en el aire. La pérdida inminente.

Esta alma rota es producto del azote entre el capitalismo salvaje, el patriarcado voraz y el colonialismo feroz, mandándome a encerar al cuarto oscuro donde he olvidado como tratar conmigo misma y con los otros... donde nadie me cuida y no sé cómo cuidar la vida... donde naufrago a la deriva, entre los recuerdos y el terror de perderme a mí misma ante la excesiva pensatividad.

La misma potencia mental que usamos para crear, puede ejercer todo su poder contra nosotros en forma de monólogo interior.

Miedo a perder a quienes amo, a no despedirme y que se quede algo abierto para siempre, drenándome la cordura. Sin abrazo. Sin columna vertebral. Sin apropiado refugio.

La casa siempre fue mi cuerpo-corazón y el techo para resguardarme. La casa es el lugar al cual volver, es la renta, la autonomía económica, los objetos, las puertas y las ventanas para contenerme de forma segura cuando me desparramo y reviento. Son orejas, son empatía, son red. Sentía que no tenía casa, pero igual era obligatorio pagar la renta y pensé que mi cerebro podría resolver esa chamba, aunque mi corazón estuviera roto. ¿Qué tan difícil podría ser la academia? Trabajo intelectual. Trabajo de la mente. ¡Ingenuidad y ceguera!

El desafío no fue chutarme las clases de derecho, ni las lecturas de antropología, ni de filosofía de la liberación, o de pedagogía crítica y resolución pacífica de conflictos o psicología social.

El problema fue hacer una tesis sobre cómo el teatro participa en la perpetuación de imaginarios que producen violencia contra las mujeres históricamente. El tema que escogí y al que no estaba dispuesta a renunciar, me puso en una situación que exigía argumentar, enunciar y denunciar críticamente la violencia de género en el teatro... sentía que me obligaban

a denunciar al amor de mi vida por agredirme desde siempre, cuando en verdad lo amo... y al desandar el camino, el ente abstracto que solía llamar "Teatro" fue tomando el rostro de múltiples personas. Seres de carne y hueso, activos por lo largo y ancho del campo del arte. Todxs habíamos sido partícipes del daño cometido, pero no sabía si estábamos dispuestxs a repararlo.

¿Has notado que somos violentadas casi siempre por nuestros afectos? Quienes están más cerca tienen más posibilidad de rompernos y el sistema está organizado para que suceda desde hace milenios con impunidad sistemática. ¿Estaba lista para denunciar al teatro por ello? Entonces vino el congelamiento, la inmovilidad, la impotencia.

Sentí deshilacharse mi salud mental y con ella toda vitalidad creadora. ¿Quién iba a querer hacer teatro conmigo después de esto? ¿Pensarán que me estoy victimizando? ¿Quién va a creerme? Ya antes me habían tachado de respondona, amiga del agresor, desobediente, terca, hocicona, rebelde y problemática, ¿estaba dispuesta a pagar el precio?

Seguí con la tesis como pude. Un año antes, cuando cursé el Diplomado de Creación-Investigación de la UNAM y la UBA, había aparecido el pánico escénico de escritura, pero había logrado sortear esas entregas con un desempeño vergonzosamente deficientemente. En ese entonces, la investigación no pagaba mis cuentas. Pensé que esta vez lo haría mejor, hasta que entendí que nada se resolvería solo echándole ganas o poniendo mi mayor esfuerzo.

Descubrí por la mala que la academia no paga por construir investigación, te paga por escribir esa investigación y hacer las entregas a tiempo. Es su única expresión válida de conocimiento nuevo. Si no se escribe no cuenta y esa era toda la verdad. No importaron las lecturas, ni el trabajo de campo, ni los registros audiovisuales, ni los millones de notas y anotaciones, ni el laboratorio que armé con artistas jóvenes para mi trabajo de campo. Las entregas se hacen en Word, con citado en APA o te despides de las transferencias bancarias, y bien dijo la secretaria que en este sistema es mucho más fácil perder algo que recuperarlo. Rebasada por el *burn out,* dije "hola, de nuevo" a la depresión. Como buena teatrera y primogénita, hacía de todo para mantenerme ocupada, evadida, autoexplotada y *workahólica*. Era insostenible. Decidí renunciar a todo, menos a los derechos humanos y a las clases que daba los sábados por la mañana a personas que nunca habían hecho teatro. Todo iba mejorando, hasta que

enfermé varias veces de covid-19 y estaba llegando tarde a las entregas. No sé si eran mis defensas bajas o el sinsentido. El comité me puso un ultimátum y entendí que necesitaba ayuda, así que busqué terapia. Fui a dar con una mujer maravillosa, creo que me dijo que era psicóloga postestructuralista con perspectiva de género e iba a ayudarme a entender por qué tenía pánico escénico de escritura. Todo iba muy bien. Sentirme acompañada por una profesional hacía toda la diferencia. Algo activaba en mí, que a la menor provocación me hacía llorar desbocadamente cada sesión, como si me abrieran un grifo cuya potencia de llanto habría sido capaz de apagar mil incendios.

Llegamos hasta mi niña interior. La tomé de las manitas y contemplé a la despeinada infanta de cinco años que soy, la que no entiende por qué la abandonaron y siente que no merece nada, que está sola, y cree que nadie va a cuidarla y que seguro van a traicionarla, como lo han hecho otras veces. Nos consolamos juntas y le expliqué que son otros tiempos y que ya no tenemos cinco años, pero eso no ha sido suficiente. La psicóloga era súper generosa y amable, se llama Gaby. Nos veíamos seguido por zoom y nuestro tiempo juntas me ayudaba poco a poco a entender el proceso, a cometer errores nuevos, a tratarme con compasión y respeto. Todo genial, hasta que al consejo se le acabó la paciencia y Conacyt suspendió mi beca. Me quedé con dos mil pesos mensuales, deudas con tres bancos, muchísimo trabajo de tesis y ninguna seguridad.

Obvio no pude seguir pagando la terapia y aun no tenía palabras para expresar mi condición. Mucho menos para escribirla. Lo único que tenía son preguntas y fastidio por sentirme así.
Las personas que emiten diagnósticos tardan meses en dar un dictamen definitivo y he llegado a pensar que la atención psicológica es un privilegio de clase.

El tiempo con Gaby terminó. Las notas que tomé durante sus sesiones me ayudaron a comprender que una parte de todo esto es social, otra es genética, otra es historia de vida y otra es aquí y ahora, en este momento histórico que parece sacado de una peli apocalíptica de ciencia ficción.

Biografiarme en las libretas y leerme después de un tiempo, es casi como hacer análisis de texto para creación de personaje. Se usa todo el tiempo la reflexividad, que es básicamente darte cuenta de lo que haces y decidir qué quieres modificar y qué quieres conservar. Lo hacemos todo el tiempo en los ensayos.

Ya había escuchado eso de que el arte es buenísimo para la salud emocional y mental, pero yo sentía que curaba todas las mentes menos la mía. Ahora alcanzo a verlo, después de más convivio y menos terapia. Hice consciente una obviedad fundamental: no soy la única que pasa por esto y he empezado a notar cómo se manifiesta en la cotidianidad. Lo noto en las ausencias intermitentes de las, los y les participantes en el laboratorio, en los memes, en el insomnio y el desconsuelo que van dejando su huella desoladora en los colchones, en las actitudes autodestructivas, en los trastes sucios, en las puertas cerradas, en los mensajes sin contestar y en los pendientes sin cumplir.

...

...

...

Empiezo a congelarme de nuevo. Siento la electricidad que quiere salir por mis extremidades, los suspiros, la tensión. Me cuesta trabajo jalar aire... es porque sé que se me acaba el tiempo.

Es posible que empiece a parlotear cosas sin sentido, es mi cuerpo intentando decir algo inefable. No te asustes, pasará. Imagina que es un acto poético si eso te ayuda a ser paciente conmigo. Todo es por causa de este hueco en el pecho. ¿Cómo se manifiesta la crisis en tu cuerpo? Dilo concretamente, casi como la lista del súper: bolsa desinflada, corazón acelerado, dificultad para respirar, necesidad de acostarse, no poder estar en pie, temblor, sudor en las manos, vista nublada, pecho cerrado, esternón, plexo solar, boca del estómago, enajenación, desconexión, autolesión... esto es lo que otras personan sienten al respecto y las palabras que eligen para nombrarlo. Es como estar bajo un hechizo. Perder peso, engordar, aislarse. Un pesado sueño te invade, aunque hayas dormido bien esos días. Desgano, estrés, culpa, reclamo, parálisis.

Es ansiedad. Es depresión. Es estrés. Van juntas.

...

...

...

Tengo que despedirme por el momento. Antes quiero decirte que esto está inacabado, pero no es eterno. Hay esperanza. Tenemos saberes que

funcionan y podemos accionar, solo se necesita mucha voluntad para vivir y una intención clara... un objetivo.

Sabemos hacer eso y sabemos cómo compartirlo. Recuerda respirar profundo, es una clave recurrente. Conspirar, significa respirar con el otro. Conspira conmigo. Respira. A mayor deseo sin acción, mayor frustración y el que no respira se ahoga. RESPIRA.

Mantener un compromiso diario con la vida, puede ser mucho más desafiante que hacer las paces con la muerte. Lo sé. Podemos hacerlo. En otra parte de la espiral, la presencia de la muerte puede volcarse en transmutación que procure la vida. Eso también lo sabemos, ahora hay que performarlo. Conocemos el trazo.

Junté estos verbos para ti... estas acciones... estas notas... Si te sientes en crisis ensaya alguna y me cuentas qué tal funcionan. Todas las personas que he entrevistado afirman que sí es un asunto de voluntad. Despliega tu poder-saber-hacer. Conjúralas en voz baja, pero con el volumen suficiente para que la escuche tu consciencia y logres poner el cuerpo. Repite para ti:

Puedo escuchar
Puedo notar, y anotar...
Puedo mirar
Puedo identificar acciones
Reacciones
Detonantes
Puedo leer
Puedo hacerme preguntas
Puedo equivocarme
Puedo dibujar
Puedo cantar en la regadera
Puedo bailar
Puedo sentir
Puedo pensar
Puedo respirar
Puedo estar aquí y ahora, en presente
Puedo respirar
Puedo respirar
...
Puedo respirar
Puedo soñar

Puedo hacer mapas
Puedo registrar y tal vez gracias a ello puedo volver a mirar algo que no vi en otro tiempo.
Puedo viajar
Puedo ordenar
Puedo tener cuidado
Puedo dejarme cuidar
Puedo decir y no solo hablar... tan compulsivamente.
Puedo intentar
Puedo amar
Puedo ensayar
Puedo ensayar
Un día y el otro y el otro.
Conducir
Canalizar
Fluir
Respetar
Soltar
Liberar
Exhalar
Girar
Impulsar
Sostener
Gestionar
Deslizar
Mover
Transitar
Resolver
Solventar
Organizar
Deconstruir
Transformar
Cambiar
Trabajar una sola acción con una intención concreta
Explorar
Accionar
Saltar
Fluir
Lo que es adentro puede ser afuera.
Platicar

Compartir
Reconocer
Narrar la historia propia
Dudar de la Historia
Recordar
Preguntar
Conversar
Contactar

La vida que muere y vuelve a dar vida que morirá para vivir de nuevo. Eso es todo. Finitud bailando con la eternidad. Y así se siente también la vida en mi cerebro, en este cuerpo mío que piensa y siente así. ¿Cómo lo sientes tú?

Tengo que parar aquí, pero te contaré el resto en otras cartas. ¡Me han confiado tantas cosas que quiero compartirte!... pero tenemos tiempo. Iré al buzón cada noche cuando baja el ruido, a ver si te has animado a responder... si en algo hemos conectado. ¡Gracias por escucharme!

Deseo para ti el poder de recordar siempre tus sueños y hacerle caso a tu intuición. Hasta pronto. Un abrazo. Saludos cálidos. Sinceramente:

"Luna"

P.D.: Hay que poner en crisis la palabra "resiliencia", te contaré sobre eso en la siguiente vuelta. *"Medicamentos sí, medicamentos no... eso lo decido yo".*

*San Luis Potosí, México, marzo de 2023*

# La risa animal, mi casa colectiva

**Nora Huerta**

Creadora y promotora del cabaret en México. Actriz egresada del Centro Universitario de Teatro (CUT) de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1998. Es integrante de la compañía de teatro cabaret Las Reinas Chulas, quienes en 2023 celebran 25 años de trabajo ininterrumpido. En el 2005, Las Reinas Chulas dan vida a Teatro Bar El Vicio, proyectando un espacio independiente de resistencia civil y creativa, que también es la sede de la compañía y donde se realiza, desde hace 18 años, el Festival Internacional de Cabaret de la Ciudad de México.

# La risa animal, mi casa colectiva

Nora Huerta
Las Reinas Chulas/México

Un día desperté mujer. La metamorfosis de Kafka me alcanzó al revés. Siendo una alegre cucaracha desperté en un cuerpo humano y para colmo femenino. La vida de los insectos no tenía tantos prejuicios ni tanta violencia como la vida humana. No había escapatoria, tenía que habitar ese cuerpo. Nadie me advirtió que cada día transcurrido, ya como mujer, era una victoria por la supervivencia. Lejos de cualquier metáfora, vivía librando en desafíos cada vez más difíciles a mi propia muerte. *Es más fácil ser cucaracha en un sistema feminicida que ser mujer*. Esta fue la premisa de un espectáculo de cabaret que realicé en ofrenda a las mujeres asesinadas en mi país.

En México, desde hace más de dos décadas, se mata impune y sistemáticamente a las mujeres. El sistema de justicia, en este tema y muchos otros, opera bajo la sombra de un sistema cooptado por la corrupción que solo beneficia a los más poderosos. Las personas comunes y silvestres o las que viven al margen, somos, como dijera Eduardo Galeano, *los nadies.*

> Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada. Los nadies: los ningunos, los ninguneados,
> corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos.
> Que no son, aunque sean.
> Que no hablan idiomas, sino dialectos.
> Que no profesan religiones, sino supersticiones.
> Que no hacen arte, sino artesanía.
> Que no practican cultura, sino folklore.
> Que no son seres humanos, sino recursos humanos.
> Que no tienen cara, sino brazos.
> Que no tienen nombre, sino número.
> Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.
> Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.
> (Galeano, 1989, p. 52)

¿Qué tiene que ver la risa en medio de tanta tragedia? La risa es la manera que tenemos *los nadies* para resistir y hacer frente al poder, a un poder que no solo domina sin tomarnos en cuenta, sino también nos exige el cumplimiento de una serie de normas que la mayoría de las veces no salvaguardan nuestros derechos.

Nuestra risa rompe la solemnidad del mundo y hace evidente su farsa. La risa rebelde, al nacer de lo no dicho, del agravio tolerado, de la grosería que se ha tenido que ignorar para sobrevivir, del hartazgo o del miedo, se convierte en reconocimiento de nuestras heridas, se transforma en dignidad, y en empatía con los otros. Nos hermana en la causa, nos coloca como aliados en lo que Amador Fernández-Savater (2018) ha definido como "situación de lucha", un espacio de pensamiento, creación y acción a partir de un problema concreto:

> No se abre una situación de lucha porque se sabe, sino precisamente para saber. No se crea una situación de lucha porque hayamos tomado conciencia o abierto finalmente los ojos, sino para pensar y abrir los ojos en compañía. La lucha es un aprendizaje, una transformación de la atención, la percepción y la sensibilidad. El más intenso, el más potente.

La risa en colectivo es una manera de abrir los ojos en compañía, y otra manera de aprendizaje, es la manifestación de la certeza de que otro estado de las cosas es posible, es la complicidad establecida de quienes descubren la verdad después de haber caído en una trampa y encontrado la salida. Es la evidencia de un movimiento interno: de la pasividad a la acción, del papel de víctima pasiva a la acción contra los victimarios pues se les reconoce en su verdadera dimensión. El movimiento del silencio al grito de protesta.

De acuerdo con el informe de Aluna (2019), en el caso de mujeres defensoras de derechos humanos, se puede reconocer ese movimiento de manera más clara:

> Las violencias e injusticias, vividas en carne propia o sufridas por terceras personas, despiertan en ellas 'coraje', 'enojo', 'rabia', 'indignación', 'hartazgo'. Con estas palabras las defensoras dibujan sus sentimientos de mujeres que se convierten en luchadoras a medida que dimensionan el alcance de la injusticia, que asumen la voluntad de acabar con ella, de preservar a otros seres. Son mujeres que han logrado canalizar sus dolores en energía transformadora, en sentimientos de amor y cuidado: ... "Ya no iba a permitir que me pisotearan, que abusaran de otras mujeres. Cada abuso me daba rabia y se convertía en acción". (p. 29-30)

Detengámonos aquí un momento. En una *situación de lucha*, desatada por algún agravio, generalmente provocado por el poder (económico o político), en el proceso colectivo de *aprendizaje*, donde se da un cambio de *percepción* y *sensibilidad*, la risa es un invaluable catalizador. El tránsito del

lugar de la víctima subordinada a la dinámica de actuar y confrontar, para emanciparnos, tiene un aliado fundamental: el humor. Pero no cualquier humor. Se trata de un humor muy específico, el *humor crítico y subversivo*.

El humor subversivo nace también de la voluntad de cambio. Al igual que la rabia y el dolor llevan a la acción a las defensoras de derechos humanos, las injusticias vividas en carne propia o sufridas por terceras personas se convierten en el motor para nombrar las injusticias de manera satírica. El humor subversivo y crítico exacerba las características físicas o los rasgos de carácter de los ejecutores del poder, hace evidente sus actitudes negativas, o lo perverso de sus intenciones, los muestra, como si de una caricatura se tratara desde su lado más ridículo para brindarnos la posibilidad de reír de ellos a nuestras anchas. De manera cínica quita el velo a lo que desde el punto de vista del poder no se puede tocar ni transformar, y emancipa a quienes ríen haciendo evidente que todo es producto de una jerarquización y utilización de las personas para beneficio de quien está en una posición más alta. El humor subversivo logra ser una extensión de la fuerza de las víctimas, hace mofa de los victimarios, denuncia el uso y abuso del poder.

Este tipo de humor es el vehículo para exhibir *vicios* ya no entendidos como impulsos pasionales o individuales, sino como *actitudes y acciones* generadas socialmente para sostener determinado orden. En un sistema donde hay desigualdad y abuso de poder, existe un sentido común que establece como normas o naturales esas actitudes y acciones. El clasismo, el racismo, la homofobia, la misoginia son resultado de ese sistema de ideas que busca borrar nuestras diferencias para incluirnos en una determinada manera de ser, la que es útil al sistema u orden establecido. Males sociales como el machismo, la pederastia, la corrupción o la impunidad, necesitan de una red amplia de complicidades para mantenerse inamovibles. Los vicios sociales de los que hace mofa el humor crítico y subversivo son el aspecto visible, lo que se manifiesta de aquello que se pudre al interior de nuestras sociedades, el humor subversivo los saca a la luz, se burla de ellos, muestra desde un lado jocoso como es que esos vicios se construyen, sostienen y perpetúan en nuestra vida.

Ahora bien, no todo el humor es subversivo y crítico. Valdría la pena detenernos a mirar qué es la risa y de qué nos reímos para después poder dimensionar el valor de este tipo de humor.

## 1. La risa y el sentido del humor

El acceso inmediato al humor se da por los medios de comunicación masiva. Las cadenas de televisión tienen en sus programaciones barras de entretenimiento que utilizan el humor para mantener la atención del público. También en la radio o en las redes sociales nos podemos encontrar con personajes o *influencers* que logran una gran cantidad de seguidores al hacer uso del humor o comentar de manera chistosa, ácida o irónica determinadas situaciones de la vida. Generalmente esas manifestaciones reproducen sin ningún cuestionamiento roles de género o aspectos culturales que acentúan la desigualdad en la que vivimos en nuestras sociedades, haciéndolos pasar como algo natural a nuestra condición humana, asumiéndolos como parte de la tragedia que tenemos que vivir día a día. En ese tipo de elaboraciones humorísticas se mira al sufrimiento como algo compartido que no se puede cambiar, se asume la condición de dominio de unos sobre otros como la única manera posible de relación. Así es la vida, será mejor reír que llorar.

Nuestra vida está rodeada de chistes de "jotitos", "señoras fodongas" ,"hombres mandilones" o super machos en acción. A través de este humor se generan estereotipos que otorgan cualidades negativas a determinados grupos, promoviendo con ello el rechazo, la exclusión, el derecho a la burla y estableciendo y legitimando actitudes de desprecio o repudio. Mucho de este humor está basado en la idea de la superioridad —me río de aquello que considero inferior—, refuerza las jerarquías y permite el escarnio de las personas por sus carencias o diferencias. Desde esta visión, un humorista puede reírse de los pobres, de las personas morenas, de los gordos, de los feos, de los discapacitados, de los tontos, de los cuerpos disidentes y hasta de las tragedias. ¿Qué pasa cuando nos reímos de eso? La risa aparece como un salvavidas que marca distancia haciéndonos creer que no somos eso, aunque lo seamos. Al reír nos crecemos ante el objeto de burla, disfrutamos por un momento ser superiores, aunque sea a mí y mis circunstancias a quien se describe.

Estoy segura de que muchos hemos sido testigos de comediantes y humoristas que defienden la postura de que en materia de comedia la burla puede ser hacia todo. Quejumbrosos que señalan que lo políticamente correcto está acabando con la libertad de expresión y el sentido del humor. Desde su punto de vista, la comedia y el arte no pueden someterse al uso "correcto" del lenguaje o de las ideas de moda, aunque esto signifique

regodearse en espacios de privilegio o celebrar formas más sutiles de dominio. Defienden su visión argumentando que el humor es agresivo, que incomoda, que revela los aspectos más perversos. En efecto, el humor nos mueve de la comodidad a la incomodidad, es un latigazo que nos obliga a mirar de golpe algo que había pasado desapercibido ante nuestros ojos o nuestra conciencia de las cosas, pero no es lo mismo reírnos de un artificio o de una mentira repetida mil veces que de una verdad. ¿Y cuál es la verdad?, se me preguntará. No tengo la respuesta, pero sí sé que hay distintas maneras de ver y habitar el mundo, distintos lugares desde los que se construyen distintas verdades, que reflejan la forma en que se asumen determinadas relaciones. Me viene a la mente la canción de Calle 13, "El Aguante":

> Aunque no queramos, aguantamos nuevas leyes
> Aguantamos hoy por hoy que todavía existan reyes
> Castigamos al humilde y aguantamos al cruel
> Aguantamos ser esclavos por nuestro color de piel
> Aguantamos el capitalismo, el comunismo, el socialismo, el feudalismo
> Aguantamos hasta el pendejismo
> Aguantamos al culpable cuando se hace el inocente
> Aguantamos cada año a nuestro presidente...

No es lo mismo repetir la mentira de que las relaciones de dominio y sumisión son naturales y normales a cuestionarlas. Al elaborar un chiste y definir el objeto de burla se revela la manera en que se ve y habita el mundo. En el *sentido del humor* se hace evidente la manera en que hemos decido relacionarnos con las otras personas. Andrés Barba (2021) afirma que "el humor es una extraña piedra de toque que manifiesta nuestra grandeza, pero también el lugar en el que somos vulnerables o nos hemos engañado toda la vida" (p. 157).

La risa no es una cualidad exclusiva de la especie humana, hoy se sabe que es algo que nos emparenta con otros animales, que esta habilidad o respuesta emotiva se desarrolló en el cerebro quizás al mismo tiempo que la capacidad para hablar. Roberto Peña León (2012), menciona que antes de pronunciar palabra, reímos como especie y reír tenía una función:

> la de mantener la cohesión social de las crías entre sí y con sus progenitores (o incluso con otros miembros del clan) en esa fase de aprendizaje tan importante para los mamíferos. Esos sonidos de interacción en las crías y los jóvenes de la especie permitirían una mayor cohesión social y ofrecería mayores posibilidades de supervivencia al grupo. (p. 25-26)

Si bien no somos la única especie que ríe y que se cohesiona a partir del juego, sí somos la única que le ha dado intención o sentido a la risa.

Las diversas teorías en torno a la risa nos permiten conocer los mecanismos que se pueden activar para hacer reír: la superioridad, la sorpresa, la construcción del absurdo, la mecanicidad o la liberación de las energías libidinales. Como menciona Montes (2000), estos mecanismos encierran un juego mental que conecta más con la intuición que con la razón, aunque sea la razón quien queda burlada por no tener la capacidad "de abarcar todos los infinitos matices de la realidad" (p. 47). El conocimiento intuitivo percibe un otro sentido escondido, una especie de mensaje oculto, de alguna manera un chiste lleva de forma velada un verdadero sentido. Ese sentido oculto sorprende a la mente y el captarlo tiene como respuesta la risa.

¿Cómo se formula ese sentido? ¿Es lo que podríamos llamar el *sentido del humor*? Creo que sí, ese sentido es la intención colocada de forma velada en un juego de palabras o de gestualidades. Como dije antes, para mí el sentido del humor es el lugar desde dónde se miran las cosas. Los chistes encierran un punto de vista específico sobre algo, se busca sorprender a la mente con otro sentido, se puede ir desde el absurdo hasta un mensaje cruel. Hay chistes ingenuos que juegan con las palabras, como aquel donde el tenedor le grita a la cuchara, ¡cuchara, cuchara! y al no tener respuesta solo atina a exclamar: "qué raro, parece que no escuchara". También hay chistes que muestran un punto de vista, como aquel donde la mujer le dice al marido: "Amor, me veo gorda, vieja y fea, ¿qué tengo?", "Razón, querida, razón". El sentido oculto de este chiste, ¿no es la revelación de un sentimiento de desprecio?, ¿no es la manera en que se lee a las mujeres en nuestras sociedades?, ¿no es la manera de dar una carga negativa a un cuerpo femenino que se aleja de las normas de belleza establecidas? Podríamos elaborar otras lecturas sobre algo que parece tan inocente como un chiste, y podríamos concluir que lo que se replica en esa expresión es el mandato que indica el cómo deben ser las mujeres y cómo deben ser tratadas. Este es un punto de vista específico y tiene un solo sentido: replicar y asimilar el mandato. El sentido del humor es entonces la manera en que se asume y se traduce al mundo, a la cultura y sus ideas, a las posturas políticas, las reglas sociales, etcétera. El sentido del humor muestra la manera de pensar y al reírnos de este tipo de chistes asumimos esa manera específica de pensar. El sentido del humor hace evidente lo que disimulamos en nuestra vida cotidiana, el chiste nos da

el permiso de nombrar lo que estamos dispuestos a integrar o a excluir, lo que deseamos o lo que repelemos. El humorista que defiende que se puede reír de todo deberá asumir también el tipo de mensajes que está replicando. Tenemos libertad de hacer chistes y reírnos de todo, pero hay que tener presente que el humor puede tener una carga negativa al ser el perpetrador de mensajes de odio o ideas que nos dañan de manera íntima. También puede tener una carga positiva al plantearse como un vehículo crítico de la realidad dispuesto a ponerlo en crisis. El humor negativo está por todos lados y tiene a miles de defensores que en nombre de la comedia replican lo peor de nuestros vicios y hacen ver a la comedia y al humor como algo vacío, dañino y banal.

El humor crítico y subversivo nos invita a pensar, a movernos de lugar, también puede ser violento y agresivo, pero tiene como fin ayudarnos a mirar otras posibilidades, plantea muchas preguntas sobre la realidad buscando generar respuestas desde lo que se considera marginal, respuestas que integran las experiencias de vida de aquellos que se escapan o rompen las reglas, respuestas que están más allá del orden imperante.

Es un humor que ha estado presente en nuestras vidas, lo conocimos en las tiras de Mafalda, lo podemos ver en la caricatura política, en los memes que circulan en las redes sociales. En las artes escénicas lo podemos encontrar en el Teatro Cabaret, espectáculos que hacen crítica social y política a través del humor.

## 2. El Teatro Cabaret

El Teatro Cabaret que se realiza en México tiene su origen en el Teatro de Revista y en el Teatro de Carpa que se desarrolló en la primera mitad del siglo XX. En plena Revolución Mexicana, la revista y la carpa lograron ser espacios de diálogo entre lo político y lo social. A partir de la sátira, Socorro Merlín (2010) afirma que "se delineó el México que nacía dando voz a los que hasta ese momento no tenían voz: indios, comerciantes, criados, terratenientes, generales, personajes de la vida urbana; los rotos, las prostitutas, las comadres, los borrachos, los lambiscones" (p. 3). El Teatro de Revista y la carpa fueron la versión popular de las expresiones artísticas importadas de Europa, principalmente la zarzuela y la ópera, bailarinas, cantantes y comediantes tradujeron el arte elevado al lenguaje del pueblo, dando vida a una nueva expresión artística que establecía el convivio entre diversos sectores de la sociedad, como menciona Merlín

(2010): "el teatro ofrecía entonces varios niveles de comunicación: el de la escena con el público, el de la escena con los revolucionarios, el del público con estos, y el de los revolucionarios entre sí" (p. 3).

Después de la Revolución Mexicana y a partir de la crisis del 29, las carpas se convierten en las protagonistas del espectáculo, eran tiendas que se colocaban en la calle y que ofrecían *variedad* a bajo precio; sketches, bailes, boleros, magia, títeres, recitales de poesía eran el divertimento de los más pobres. Merlín (2010) afirma que la carpa logró establecer un diálogo directo con este sector, respondiendo a los temas de interés, brindado refugio y otorgando un espacio de libertad:

> Los tipos que se representaron en la carpa eran herencia de la Revista Mexicana ... tipos de la vida cotidiana, que en la carpa jugaron un doble rol; el de la escena y el de la meta escena; el de ser personajes de comedia y el de ser personajes del imaginario colectivo, cuyo fin era subvertir los roles de dominados en dominantes. (p. 3)

El Teatro Cabaret contemporáneo retoma del Teatro de Revista, de la carpa y del cabaret de los años posteriores, el ambiente festivo, satírico y de convivencia directa entre público e intérpretes. No hay cuarta pared, el espectador es un personaje más que dicta el ritmo con sus risas. La sublimación del deseo, los cuerpos en movimiento, los cantos al amor y desamor, la voz popular, preparan el espacio para establecer otro orden. El desparpajo impone otro sistema de valores, cuerpos disidentes de la norma heterosexual entran en diálogo directo con el público, hombres vestidos de mujer, mujeres vestidas de hombres caricaturizan a los nuevos figurines sociales. Por medio de la parodia se exhibe a los personajes públicos, gracias a la representación de símbolos que cobran vida se cuestiona la moral y la ética, personajes tipo como policías, amas de casa, burócratas, comerciantes, trabajadoras domésticas, infantes, trabajadoras sexuales o borrachos, se convierten en pícaros y sabios que reclaman al poder sus actos. Los de abajo retan a los de arriba con la legitimidad de saber cómo funciona la vida pues han tenido que sortear todo tipo de adversidades para sobrevivir. Han burlado las leyes, las sociales y las divinas; han abortado, han disfrutado de sus cuerpos, han defendido sus tierras, han cuidado el medio que les rodea, han luchado por cambiar de nombre, de sexo, se han desplazado, se han refugiado, han huido de la violencia, han conquistado la alegría. Habitan la dignidad y la esperanza. Las parodias, los símbolos y los personajes tipo se dejan llevar por sus pasiones, los victimarios viajan a lo patético y lo grotesco, las víctimas engrandecen su existencia representando en la farsa su ideal de felicidad.

Las y los que hacemos cabaret lo hacemos para entender el mundo que vivimos y abonar para que sea menos hostil. Los temas que llevamos a escena son los que nos han dejado huellas, nos reímos de lo que nos duele y como dijera Jesusa Rodríguez, utilizamos el humor como un bisturí que penetra en la realidad para mostrarnos las distintas capas que la conforman. Tenemos urgencia de pensar la realidad para encontrar el camino que nos ayude a cambiar la ruta, que nos lleve a otro paraje donde quepamos todo tipo de personas con nuestras diferencias y distintas necesidades, donde podamos construir un espacio de igualdad con la certeza de necesitar unos de otros, como menciona Butler (2019) "precisamente porque cada vida está ligada a otra vida y compartimos por igual esta interdependencia". Hacemos cabaret para hacernos cómplices de otras personas, para generar una comunidad.

¿Cómo puedo conquistar la confianza de otra persona? En principio, contando las historias personales e invitando al otro al viaje hacia algo más profundo. Invitando a pensar el por qué ha ocurrido de determinada manera, invitándole a descubrir los obstáculos y a celebrar las peripecias realizadas. Pensando desde un lugar colectivo. Bell Hooks (2022) dice que pensar es acción pues es una manera de transgredir el *statu quo*, de acercarse a las verdades esenciales y subyacentes, pensar de manera crítica empodera y nos ayuda a tomar mejores decisiones. Nos ayuda a actuar. Pensar de manera crítica significa preguntarse "el qué, el quién , el cuándo, el dónde y el cómo de las cosas". Los discursos cabareteros buscan generar espacios de reflexión colectiva desde esas preguntas. El o la que escribe tiene la obligación de escudriñar, analizar y representar los distintos aspectos que determinan una situación para tratar de descubrir lo que se esconde bajo la superficie. Deconstruye la realidad por medio de juegos escénicos, invita al espectador a vivirlos en carne propia, le obliga a tomar alguna de las posiciones e imaginar el devenir natural de las cosas. No busca imponer una idea personal, genera espacios lúdicos y de diálogo para habitar los distintos lugares que la realidad nos ofrece. Hasta el juego de las sillas asignándole una categoría específica nos puede acercar a esa experiencia. El chiste del cabaret, además de formular chistes sobre la realidad, radica en poner ejemplos concretos que nos revelen lo que significa vivir de un lado o del otro.

También hacemos cabaret para curar heridas. En mi caso el cabaret es un espacio que utilizo para acercarme a mí misma, me obliga a pensar mis ideales y a través de la farsa los habito y sigo construyendo. Desde el juego asumo que la realidad es limitada y que para transitar lejos del

sufrimiento o el miedo es necesario expandirla. Imaginarla desde otro lugar. Para este viaje, he tenido que entender las distintas categorías que habito para saber en qué lugar estoy parada y desde dónde puedo actuar. Soy mujer blanca de clase media, con acceso al estudio y a muchos privilegios que me han permitido tomar decisiones en función de mis necesidades y no de las de los demás, pero también sé que esta no es la realidad de la mayoría de las mujeres. Mi condición me coloca en un lugar de supremacía, pero también en un lugar de lucha. El pensamiento feminista me ha ayudado a entender que nuestras vidas están sujetas a construcciones sociales que benefician a unos cuantos y excluyen a otros (a mujeres de todas las edades, niñas y niños y a hombres de determinas categorías) de la posibilidad de habitar sus propios sueños. Nuestra energía siempre está al servicio de alguien más, de alguien que sacará provecho y quien nos robará de manera cínica la posibilidad de existir en paz. Nuestras sociedades están diseñadas para devorar a quienes no se alinean y el sentido de nuestras vidas se encamina a salir viva o vivo de esa batalla. Mi compromiso en el cabaret ha sido hablar de mi ser mujer para nombrar las circunstancias que me limitan a mí y a todas las demás, para describir lo que ocurre dentro de nosotras, lo que sentimos al cumplir con todas las tareas que nos son impuestas y el enorme esfuerzo que tenemos que empeñar en temas como el trabajo doméstico, la crianza, el cuidado, el acceso al estudio y al trabajo, a una remuneración económica justa. Mi voz busca el reconocimiento y validación de las experiencias vividas dentro de nuestras casas, dentro de nuestras camas, de nuestros seres amoroso-urgidos de alejarse de las construcciones románticas porque nos hacen daño, de la imposibilidad que tenemos para realizarnos. Desde mi trabajo cuento historias de mujeres llenas de dicha y éxito para cambiar las narrativas con finales infelices que se cuentan por todos lados, para romper la concepción de mujeres locas, celosas, sumisas, sufridoras por gusto, chantajistas, enemigas, incapaces, procreadoras, ingenuas, divinas o débiles. El cabaret me ha dado la oportunidad de pensar desde la risa. Mi ejercicio creativo consiste en imaginar personajes que desde su forma más ridícula me dan respuestas y con ello un gran abrazo. En el cabaret he podido hablar con Dios y me he reconciliado con él. Dios ha confesado ante mí que está arrepentido por expulsar a las mujeres del paraíso y que para enmendar su error nos ha brindado una llave para entrar y salir de él cuantas veces necesitemos. Para ello ha puesto entre nuestras piernas el clítoris, para conquistar la gloria y la dicha cuantas veces nos sea necesario. Su mandato ha sido que tengamos orgasmos, que disfrutemos de esa dicha en plenitud para que podamos perdonarle. Esa es palabra divina, es

palabra de Dios. Este juego me ha permitido disfrutar con menos culpa de mi cuerpo y de mi sexualidad, me ha ayudado a romper el mandato cristiano bajo el que he sido educada, me ha ayudado a sacar la idea de pecado de la cabeza y encontrar otra manera para dialogar sobre asuntos de fe.

El cabaret me ha dado la posibilidad de tomar los tabúes, prejuicios, estereotipos, reglas de la moral y del buen comportamiento, las ideas de los super hombres, de los machos y de los deconstruidos, el deber ser y el tener que ser para destruirlos como si de archivos viejos se tratara. Y quien ha sido testigo ha reído conmigo.

Las parodias a personajes políticos, desde mi punto de vista, cobran significado cuando nos ayudan a entender las posturas ideológicas que representan, es decir, para quién trabajan, con qué objetivos, qué intereses les mueven, a quién benefician con sus actos, qué provecho obtiene, qué aliados buscan o tienen para lograr sus metas. Como sociedad tenemos la aspiración de construir estados democráticos, aquellos que integran la pluralidad y la participación de todos los sectores sociales para reducir la injusticia, las diferencias económicas, y que procuran el desarrollo equitativo lejos de la explotación o la violencia a los sectores más desprotegidos. Para que eso ocurra es indispensable tomar conciencia sobre las ideas que rigen nuestro ser social y reconocer a los representantes y constructores de esas ideas. Cuestionarnos si esos representantes trabajan en la inclusión y participación de la mayoría o solo en beneficio de las minorías que ejercen el poder es una tarea, un derecho y una obligación que desde la ciudadanía se debe ejercer. La sátira política es un camino para acercarnos a ese derecho y obligación. No se trata de hacer proselitismo o adoctrinar, se trata de señalar las acciones concretas que desde los distintos poderes se realizan para desplazarnos o impedirnos la participación en la vida democrática. La parodia a personajes políticos no es solo la exageración de los rasgos físicos o de carácter de un personaje por todos reconocido, es la voz de los invisibilizados por ese poder, es un acto de denuncia. Es el reclamo de una historia ignorada. Hacemos sátira de las prohibiciones impuestas, de las ideas conservadoras que intentan imponer su visión y niegan nuestra realidad, del amor al dinero, del desprecio a las clases más bajas, de los privilegios de la clase política, de la censura, del uso de la fuerza del estado o de las instituciones para reprimir o pisotear nuestros derechos.

La sátira política, construido desde el humor crítico y subversivo es una manera de empoderamiento social al hacer evidente lo que se puede

cambiar, al recordarnos que la fuerza de la mayoría puede hacer caer a la minoría, nos devuelve la confianza en la manera en que nos organizamos, nos ayudamos y establecemos otras maneras de cooperación para resistir.

## 3. La risa animal, mi casa colectiva

En un principio reímos y después aprendimos a formular palabras para expresar todo lo que pensamos. Me emociona pensar que reír es lo que más nos acerca a nuestra verdadera naturaleza, que reír es casi una respuesta animal porque está libre de juicios. Procurarla y reír con otros nos hace bien, nos acomoda el alma, nos une borrando nuestras diferencias. ¿Por qué no generamos más espacios para reír? ¿Por qué seguimos pensando que la risa es algo menor, burdo y vulgar? Redignifiquemos el valor de la risa y del humor en su sentido crítico y subversivo. Asumamos, como hace la gente en las fiestas, en las manifestaciones, en los carnavales, en las celebraciones, que, en el relajo, en la sátira, en lo grotesco, se expresa nuestra dignidad y sabiduría. Llevemos a nuestras representaciones humor, no tengamos miedo de perder la seriedad. Shakespeare utilizó el humor para conectarnos con temas profundos y existenciales, puso en la voz de los bufones la capacidad de iluminarnos, para reír utilicemos el humor, para transformar, el sentido común. Evoquemos a nuestra risa animal, hagámosla nuestra casa colectiva, disfrutémosla como una forma de cuidado, como nuestra resistencia y victoria.

## Referencias bibliográficas

Aluna Acompañamiento Psicosocial, A. C. (2019). *Si no somos nosotras, ¿quiénes? Si no es ahora, ¿cuándo?* Aluna Acompañamiento Psicosocial, A. C. https://www.alunapsicosocial.org/single-post/2019/04/12/si-no-somos-nosotras-qui%C3%A9nes-si-no-es-ahora-cu%C3%A1ndo

Barba, A. (2021). *La risa caníbal. Humor, pensamiento cínico y poder*. Alpha Decay.

Cátedra Ingmar Bergman UNAM. (2019). *Butler, Judith. Sin aliento: riendo, llorando al límite del cuerpo*. YouTube. https://www.youtube.com/watch?-v=CKjVn_A2VPs&t=2969s

Fernández-Savater, A. (21 de septiembre del 2018,). Tener necesidad de que la gente piense. *El Diario.* https://www.eldiario.es/interferencias/izquierda-pensamiento_132_2752106.html

Galeano, E. (1989). Los nadies. *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores. Versión digital, p. 52: https://www.colegioemaus.edu.ar/assets/el-libro-de-los-abrazos.pdf

Hooks, Bell (2022). *Enseñar pensamiento crítico.* Traducción de Víctor Sabaté. Rayo Verde, Ciclogénesis 17. https://www.rayoverde.es/wp-content/uploads/2022/01/portada-Ense%C3%B1ar-pensamiento-critico_alta.jpg

Merlín, S. (2010). *Vida y milagros de las carpas: la carpa en México 1930-1950*.

CONACULTA/INBA/CITRU. http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/handle/11271/504

Montes Castillo, M. de la Luz. (2000). Teoría de la risa desde el punto de vista de Schopenhauer. *Revista Mexicana de Medicina Física y Rehabilitación, 12* (3), 47-48. https://www.medigraphic.com/pdfs/fisica/mf-2000/mf003b.pdf

Peña León, R. (2012). *La risa y la filosofía: historia de un desencuentro: (y propuesta de reencuentro: la risa de resistencia).* Universidad de Zaragoza. https://zaguan.unizar.es/record/9584/files/TAZ-TFM-2012-1134.pdf?version=3

# Artes escénicas, pensamiento y esfera pública en la cultura contemporánea

## Lucía Lora

Magistra en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) y licenciada en Educación por el Arte. Ha coordinado proyectos de investigación y enseñado Actuación, Educación Artística y Diseño Escenográfico en la ENSAD y en la Maestría en Artes Escénicas de la PUCP. Con experiencia en el Grupo Cultural Yuyachkani, también ha destacado como actriz, bailarina, performer, dramaturga y directora en varios colectivos. Su enfoque actual se centra en la investigación y docencia, con diversos trabajos publicados en libros y revistas especializadas en los últimos años. Actualmente, lidera la ENSAD como directora general y directora de investigación.

# Artes escénicas, pensamiento y esfera pública en la cultura contemporánea

Lucía Lora
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

El objetivo de este trabajo es poner en valor algunas relaciones entre las artes escénicas y la esfera pública que están atravesadas por el pensamiento y por cómo opera este en relación con la cultura. Para esto voy a empezar trayendo algunas ideas que he planteado en textos anteriores y que posteriormente intentaré desmantelar. En los últimos años, he insistido en que el arte contemporáneo no puede ser pensado fuera de la configuración de la subjetividad de las y los sujetos que lo producen, y ya que esta subjetividad está determinada por la cultura y la cultura de este tiempo se caracteriza por la fragmentación, la pluralidad y la hibridez, este sujeto no podría producir un arte que no tuviera las mismas características. Sin embargo, la manera en cómo estas características se relacionan con la subjetividad de las y los sujetos y la producción de objetos y hechos artísticos no es unidireccional, sino que más bien podemos observar cómo cada característica del mundo contemporáneo está determinada por relaciones complejas entre sus detonantes, de la misma manera como es posible apreciarlas en sus consecuencias o manifestaciones visibles.

Así, comenzaré por explicar brevemente las tres características principales que comparten la cultura, el arte, y las y los sujetos, en tanto creadores, performers, investigadores y espectadores: fragmentación, pluralidad e hibridez.[1]

En primer lugar, abordaré la fragmentación a partir de dos ideas básicas. Primero, la globalización como reverso de la posmodernidad,[2] ya que esta fragmenta los procesos de producción, distribución, oferta y

[1] Las ideas que voy a plantear a continuación las he ido trabajando previamente en diversos artículos y capítulos de libros

[2] Varios autores han debatido sobre la naturaleza de la modernidad y la posmodernidad, y cómo estos períodos históricos se relacionan con la cultura, la sociedad y la política. Algunos teóricos han argumentado que la posmodernidad representa una ruptura o una reacción a la modernidad, en la que las ideas y los valores modernos, como la confianza en el progreso, la racionalidad y la verdad absoluta, son cuestionados y se mezclan con elementos no modernos, como la diversidad cultural, la pluralidad de voces y la fragmentación de narrativas.

comercialización de bienes y servicios en su intento permanente de estabilizar la aceleración de la economía, usando la configuración de nuestra subjetividad como el mercado en pugna para este fin.[3] Esta globalización económica y cultural actúa, para este propósito, acorralando nuestros sentidos con todo tipo de imágenes publicitarias de las que no podemos escapar y que nos sumergen en una lógica de deseo e insatisfacción permanente que nos impele a seguir persiguiendo fragmentos de realidades ajenas, para finalmente transformarnos en un collage de imágenes permanentemente inacabado. La globalización, que necesariamente tiene que ser pensada desde un enfoque local, nos brinda acceso simultáneo a imágenes publicitarias, productos y servicios de disímil configuración y procedencia que, a pesar de no poder digerir, absorbemos sin proceso de mediación existente, generando así, una crisis en nuestro sentido de ubicación y orientación temporal, ya que somos capaces de deglutir múltiples tiempos para intentar alimentar un solo espacio, el que habita nuestro cuerpo. Jameson (2012) afirma que la economía está culturizada por un colapso de los diferentes niveles de identificación simbólica; según sus propias palabras, este tiempo, al que llamaremos posmodernidad, desdiferencia lo que fue diferenciado por la modernidad (p. 22). Esta idea refuerza la perspectiva de que en este momento es arriesgado pensar la cultura y el arte sin tomar en cuenta que la frágil y confusa subjetividad del sujeto ha sido tomada por la economía, que en consecuencia determina estilos de vida, preferencias, creencias, pensamientos, modos de relación, de trabajo, es decir, de identidades.

Adicionalmente, la cultura contemporánea es capaz de producir múltiples resultados aparentemente contradictorios de modo simultáneo. Por un lado, es cierta la afirmación en torno a la fragmentación y desorientación de las y los sujetos y a la consecuente naturaleza esquizofrénica de nuestra cultura; por lo mismo, pensar en sujetas y sujetos ciudadanos cuyo diálogo se articule dentro de la esfera pública se vuelve cada vez más problemático, pues para esto sería necesario definir identidades individuales y colectivas. Por otro lado, esta cultura de los simulacros nos enfrenta a fantasías hiperreales de luchas reivindicatorias a través de las cuales las y los sujetos intentan cimentar sus identidades. En este punto vale la pena preguntarse: ¿es posible construir una identidad sobre una subjetividad fragmentada y plural?, ¿es posible ejercer una ciudadanía plena sin una identidad individual y colectiva?, ¿es posible hablar de esfera pública en

[3] Esta idea es expuesta por Harvey en *La condición de la posmodernidad* (1990) y por Jameson en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1991)

una cultura con una ciudadanía frágil? A lo largo de este escrito, intentaré profundizar en estos cuestionamientos y proponer posibles respuestas.

Bauman sostiene que vivimos en una sociedad líquida, donde la cultura sigue generando identidades, pero debilitadas por el hecho de estar viviendo en un mundo cada vez más fragmentado y fluido como consecuencia de la mercantilización de esta, la anulación del "otro" y la exaltación del individuo en detrimento de la mirada hacia el sujeto social. Así, la potencialidad de la cultura para generar ciudadanía se ha debilitado, ya que como él mismo afirma:

> Si el individuo es el enemigo número uno del ciudadano, y si la individualización pone en aprietos la idea de ciudadanía y la política basada en ese principio, es porque las preocupaciones de los individuos en tanto tales colman hasta el borde el espacio público cuando éstos aducen ser los únicos ocupantes legítimos y expulsan a los codazos del discurso público todo lo demás. Lo "público" se encuentra colonizado por lo "privado". (Bauman, 2002, p. 42)

Por lo mismo, es difícil pensar en las y los sujetos como ciudadanos, ya que para esto también es necesario el diálogo y para llegar al diálogo se necesitan al menos dos, es decir, un "yo" y un "otro" que planteen ideas, se escuchen y puedan llegar a consensos. Pero como veremos más adelante, por las mismas características de esta cultura, ese imperativo para la construcción de ciudadanía puede ser cada vez más distante.

Žižek (2009), de otro lado, con relación a la cultura, afirma que está dominada por el consumo y la espectacularización, lo cual impediría la formación de una ciudadanía activa y crítica. La cultura, para él, se ha vuelto un producto de consumo masificado, de descarte, lo que impide el desarrollo de una ciudadanía crítica sobre sí misma. Así, frases como "*black lives matter*" pierden sustento al masificarse en estampados de camisetas y comerciales de televisión, y "el orgullo gay" es usado como medio de propaganda por las compañías que todos los años, en junio, vuelven sus logos multicolores. La cultura se vuelve así una marca.

> La cultura posmoderna, dominada por la lógica del espectáculo, nos ofrece una especie de sustituto de la realidad que no solo no es inofensivo, sino que incluso resulta placentero. La experiencia de la vida real se reduce a una serie de momentos efímeros que consumimos y descartamos sin reflexión alguna … En este mundo, los ciudadanos son meros espectadores pasivos, privados de la capacidad de actuar y transformar el mundo que les rodea. (pp. 37-38)

Así, la ciudadanía se ha reducido a un número predeterminado de modelos aceptados por los intereses ideológicos de turno, los cuales responden a su vez al capital. Las y los ciudadanos no pueden generar un pensamiento crítico si es que se ven obligados a modificar su discurso para, justamente, entrar en la norma. La cultura de la cancelación sería un ejemplo claro de esta afirmación; cultura en la que, si el sujeto genera una idea en contra del *establishment*, será rápidamente descartada por la mayoría.

Para Žižek, además, la identidad es una construcción social que siempre está inacabada, por lo que hablar de una identidad unificada y coherente no sería posible. A esto se le suma lo que señalé anteriormente en relación con nuestra cultura esquizofrénica de la imagen y el mercado, y lo que esto genera en la subjetividad de sujetas y sujetos. Según lo que él plantea, la sobreestimulación a la que el sujeto está expuesto le impide también generar dicha identidad. Por lo que Žižek insiste en que, en vez de intentar formar, siempre sin éxito, una identidad concreta, habría que aceptar la falta de coherencia e inestabilidad de la identidad. Él afirma que "en el mundo posmoderno, la sobreestimulación, la sobreexcitación se ha convertido en el modo principal de provocar placer. La consecuencia es la disolución de la identidad, el agotamiento, la pérdida del sentido" (Žižek, 1994, p. 130). Si aceptamos la falta de coherencia e inestabilidad de la identidad como una alternativa identitaria, tendríamos un primer punto de fuga de la determinación de las sujetas y sujetos por parte de la cultura, ya que nos permitiría pensar, por ejemplo, en la falta de coherencia propia de los procesos de hibridación, también característicos de nuestra cultura, como un posible antídoto a la crisis producida por su fragmentación.

Para cerrar esta primera idea sobre la fragmentación de la posmodernidad, vale la pena traer la idea de García Canclini (1990) que apunta a que la posmodernidad no es una etapa histórica claramente definida, ya que surge del choque entre la crisis de la modernidad y las tradiciones. Así, la posmodernidad es entendida más bien como una problemática.[4] En la posmodernidad no ocurre una asimilación cultural en la que las culturas se amalgamen en una sola, sino que las mismas se hibridan entre sí. Esto, lejos de ser algo negativo, es una posibilidad para el nacimiento de culturas más inclusivas y la creación de nuevas identidades, y puede decantar en la construcción colectiva de un modo de resistencia a la fragmentación y pluralidad del mundo posmoderno.

[4] A partir de este artículo creo que es posible pensar que la posmodernidad, además de poder ser entendida como un tiempo, puede también pensarse como una problemática.

> La hibridez cultural no significa la pérdida de la identidad cultural única, sino que implica la creación de nuevas formas de identidad cultural que son el resultado de la mezcla de diferentes elementos culturales. En vez de una homogeneización cultural en la que todas las culturas son absorbidas y desaparecen, la hibridación cultural produce nuevas formas de identidad cultural y de expresión cultural. La hibridez cultural no es un fenómeno negativo, sino que es una oportunidad para la creación de nuevas formas culturales y la redefinición de las identidades culturales. (García, 1990, p. 54)

Ciertamente, es difícil pensar en una característica de la cultura posmoderna como el elemento neutralizador de sus otras dos características determinantes, sin embargo, considero que esto sí es posible en tanto, como afirma García, la hibridación permita la construcción de nuevas formas de identidades que podrían incluso, en este caso, generarse a partir de la fragmentación y la pluralidad como elementos que posibilitan la existencia de un nuevo tipo de ciudadanía.

La segunda idea importante para pensar la fragmentación está relacionada con el uso de las redes sociales como espacios de desdoblamiento de la identidad, en los que múltiples avatares que construimos, que en ningún caso coinciden con nosotros mismos, nos permiten habitar también múltiples realidades, que tampoco coinciden con nuestra realidad, sino que más bien, la eliminan:

> La digitalización elimina la realidad. La realidad se experimenta gracias a la resistencia que ofrece, y que también puede resultar dolorosa. La digitalización, toda la cultura del "me gusta", suprime la negatividad de la resistencia. Y en la época posfáctica de las *fake news* y los *deepfakes* surge una apatía hacia la realidad. (Han, 2020, pp. 108-109)

Ya no es posible para el sujeto contemporáneo identificarse como una sola unidad de sentido única e indivisible, sino que reparte en la red los fragmentos de un rompecabezas al que siempre parece faltarle piezas. A esto se le suman las líneas de tiempo del Facebook y la evanescencia de las historias del Instagram, por dar algunos ejemplos, en los que tanto el tiempo como la importancia de los eventos dejan de tener relevancia, por lo que el sujeto no puede entenderse más en un devenir temporal coherente.

En síntesis, nuestra percepción, pensamiento e identidad se fragmentan posicionándonos desde esa fragmentación en la cultura, y determinando, por lo mismo, la estructura discursiva y formal de los objetos y hechos artísticos que producimos.

En segundo lugar, con relación a la pluralidad, es útil pensar en la muerte de los grandes relatos (teleológicos) legitimadores de los saberes, que plantea Lyotard (1991), muerte que habría ubicado al sujeto carente de paradigmas en el entrecruzamiento de una multiplicidad de microrrelatos encarnados por pequeños héroes, tratando de articular su identidad en medio del colapso del universo simbólico y por lo mismo, habitando la ausencia de destino:

> Los relatos, se ha visto, determinan criterios de competencia y/o ilustran la aplicación. Definen así lo que tiene derecho a decirse y a hacerse en la cultura, y, como son también una parte de esta, se encuentran por eso mismo legitimados. (p. 21)

Como explica Lyotard, ya no hay relatos que determinen criterios de competencia, por lo tanto, todos los relatos tienen cabida y no es posible jerarquizarlos, y con esto se inhibe también la posibilidad de orientarnos temporalmente hacia objetivos individuales o colectivos. En un mundo donde todos los tiempos y relatos son posibles de modo simultáneo, la realidad se fragmenta y se pluraliza conduciéndonos a un mundo de simulacros en el que somos determinados por copias sin original (Baudrillard). Así, la identificación de una identidad y de objetivos colectivos se complejiza, y por lo mismo la idea de una esfera pública influyente se debilita.

Así mismo, me sirve pensar en la ruptura de la cadena significante que también explica parcialmente la fragmentación de la identidad de sujetas y sujetos, ya que, como explica Jameson (1991), vivimos un momento de la historia en el que el colapso del nivel simbólico —debido a la sobreabundancia de imágenes publicitarias por todo tipo de canales, en un mundo en el que todo se ha vuelto mercancía— nos impide articular los significados o sentidos. En palabras del autor:

> el sentido nace entre la relación que liga un significante con otro significante: lo que solemos llamar el significado —el sentido o el contenido conceptual de una enunciación— ha de considerarse ahora como efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos. (pp. 63-64)

A lo anterior, Jameson le añade que, si no podemos articular el pasado, el presente y el futuro de la frase, tampoco podemos articular el nuestro

en tanto sujetas y sujetos. Lo anterior me sirve para explicar no solo la constitución subjetiva de sujetas y sujetos, o la dificultad para que ellas y ellos puedan configurar su identidad y ejercer su ciudadanía, sino sobre todo para revisar cómo se observan las características de la cultura, en este caso la pluralidad, en los objetos y hechos artísticos que nosotras y nosotros, en tanto sujetas y sujetos creadores, producimos. Por ejemplo, por un lado, las artes escénicas representacionales, cuyo centro estaba sostenido en líneas temporales definidas (pasado, presente, futuro) a través de la fábula, le han dado pase a las presentacionales, en la gran variedad de poéticas del "yo" que relativizan la idea de héroes encarnando grandes gestas, sostenidas en las mismas líneas temporales. Mi lógica es sencilla, si no podemos articular nuestro pasado, presente y futuro, ni podemos identificar nuestros grandes objetivos en nuestra historia individual y colectiva, tampoco podemos representarnos simbólicamente de esa manera, es decir, en el tiempo, lo cual nos deja sumidos en una pluralidad de presentes simultáneos que nos generan una profunda sensación de desconcierto. Por otro lado, lo anterior también detona la necesidad de reafirmarnos en tanto individuos, presentándonos ante las y los demás en escena en un intento de terminar de generar nuestra identidad.

Por último, en cuanto a la hibridez, la respuesta la encontré en los procesos históricos del arte y de las culturas,[5] que en ambos casos, ya sea por procesos migratorios o de sana contaminación recíproca, se han vuelto progresivamente más híbridos. García Canclini (1990) afirma que, si bien los procesos de hibridación han existido siempre, son también una clara característica de la globalización, ya que esta trae como consecuencia la abolición del espacio y del tiempo, lo cual acelera los procesos que la determinan y las múltiples hibridaciones consecuentes. Aquí es importante puntualizar que, como también explica Jameson (1991), la globalización es la contracara de la posmodernidad: "la globalización es la base y la posmodernidad la super estructura de la tercera etapa del capitalismo" (p. 23). A esta globalización se le suman los procesos migratorios internos, que en el caso del Perú se vieron agravados por el conflicto armado interno, decantando en la construcción de una cultura híbrida a la que llamaré cultura migrante limeña, en la que la tradición popular se mezcla con discursos y poéticas provenientes de occidente. Debido a esto, el sujeto vive en un constante entrecruzamiento discursivo en el que confluyen distintas

[5] Vale la pena apuntar que hemos pasado de pensar en la cultura a pensar en las culturas, en tanto hemos entendido que estas no son homogéneas; y al contrario, hemos pasado de pensar en las artes a pensar en el arte, ya que estamos superando los enfoques disciplinares.

materialidades identitarias. Sin embargo, como mencioné anteriormente, es posible pensar la hibridez cultural como territorio de construcción de identidades contemporáneas desde las cuales emerja una nueva forma de ciudadanía. Si pensamos la hibridez desde la perspectiva del arte escénico, es fácil notarla en las diferentes configuraciones de lenguajes, signos y hasta poéticas a partir de las cuales se construyen muchas de las propuestas escénicas contemporáneas.

En torno a las y los sujetos y su configuración identitaria, vale la pena resaltar que la sociedad contemporánea esta signada por la imposibilidad de las y los sujetos para terminar de construir su identidad, dado que hemos diluido las fronteras entre el "otro" y el "yo", entre otras razones, por la construcción de las redes sociales como espacio privilegiado para depositar nuestra memoria, trabajo, familia, nuestras relaciones sociales, nuestra vida entera. Así, nos hiperexponemos al comunicar esa vida a una pluralidad anónima de sujetas y sujetos que pueden o no estarnos leyendo, escuchando, observando. Esa masa plural e informe en la que hemos transformado a las otras y los otros no puede devolvernos nuestra imagen como sujetas y sujetos, por lo tanto nuestra identidad queda fragmentada, y con esto la posibilidad del diálogo y de construirnos como un cuerpo social articulado también se diluiría. Según Baudrillard, el sujeto está atravesando la crisis de la ausencia de límites, en tanto ha dejado de habitar su esfera privada para volverse descarnadamente público, pasando de vivir en una sociedad del espectáculo, en la que aún se podía distinguir quién mostraba, lo mostrado y a quién se lo mostraba, a vivir en una habitada por sujetas y sujetos cuya subjetividad es similar a la de un esquizofrénico (idea que comparte con Jameson, aunque por razones distintas), en tanto ya no hay manera de diferenciarnos del otro o de la otra. Sociedad esquizofrénica en la que ya hemos eliminado todo límite que nos proteja y defina nuestra identidad, y con esto, eliminado al otro, al yo y a la idea de comunidad.

Vale la pena apuntar que cuando Baudrillard habla de la esquizofrenia se refiere a la sobreexposición de estímulos y de información que el sujeto recibe de la cultura de masas. Esto fragmenta su experiencia de la realidad, la cual hoy en día está totalmente dominada por las pantallas. A esto se le suma el desdoblamiento que experimenta en las redes sociales, donde su identidad está repartida en las fotos retocadas, los comentarios condescendientes y el ascenso en el número de *likes*. Algo similar pasa con la comunicación, la cual se ha vuelto un intercambio superficial y

simulado del sentido. Las emociones se han reducido a meros emoticones, y los memes, la referencia de la referencia, van diluyendo su significado un *repost* a la vez. Por si fuera poco, el otro, el cual es necesario para la construcción de la identidad, se va desvaneciendo dentro de la cultura de masas; y el sujeto, ante la imposibilidad de formarse una imagen clara del otro, que lo ayudaría a terminar de construirse a sí mismo, termina por rechazarlo.

Lo planteado anteriormente sigue siendo útil para pensar la producción del arte escénico contemporáneo y su relación con la cultura, pero ciertamente estas ideas han dejado por fuera una serie de relaciones más complejas que traeré para, como dije al inicio, desmantelar mis premisas anteriores, ya que el sujeto a pesar de estar sujetado a un conjunto de determinantes históricas y culturales, excede a sus causas y, por lo mismo, es más que lo que se esperaba que fuera, característica que compartimos con el arte y, dentro de este, con las artes escénicas.

Dicho esto, cabe resaltar que no solo somos determinados por la cultura, sino que al mismo tiempo somos aquellos que la producen. Si no tomamos esta dualidad de la cultura en cuenta, podríamos pensar que las y los sujetos creadores no tenemos más alternativa que producir un arte fragmentado, plural e híbrido, ya que la cultura de la que emerge su propia identidad artística está determinada por estas mismas características; sin embargo, es posible que, a partir de ellas, emerja un pensamiento que apunte a la unicidad y a la construcción de alternativas que desde el seno del objeto o hecho artístico las deconstruyan, posibilitando la aparición de un pensamiento nuevo que surja a partir del diálogo que genera el arte como esfera pública.

Bauman (2013) plantea que la cultura es un proceso práctico, desde su perspectiva no es posible adquirir o poseer la cultura, sino que esta es más bien algo que se experimenta. Él no considera a la cultura solo como un conjunto de valores o símbolos propios de determinado grupo social, sino como algo que se construye en la práctica por medio de interacciones y transferencias de significados. Así mismo, para Bauman la cultura es un espacio de experimentación donde la creatividad y la innovación son necesarias para desafiar las normas y los valores establecidos, para proponer nuevas formas de entender la propia cultura, para crear nuevas identidades y construir al sujeto como ciudadano.

Adicionalmente a lo que plantea Bauman, la cultura está compuesta por múltiples identidades individuales y colectivas, las cuales pueden y están en constante conflicto. Por lo mismo, la cultura puede ser un elemento de resistencia y cuestionamiento que confronta los mandatos de dominación y exclusión presentes en la sociedad, y que debe considerarse como espacio de búsqueda de alternativas y nuevas formas de vida. Ambos enfoques nos abren a la posibilidad de desmantelar, como propuse en un inicio, aquellas ideas relacionadas con las determinaciones de la subjetividad de sujetas y sujetos por parte de la cultura, y por lo mismo, nos permiten pensar en los objetos y hechos artísticos como transgresores de estas mismas determinaciones, orientados a desestabilizar los mandatos sociales.

Ahora bien, ¿a través de qué aspectos de ella misma, la cultura es capaz de crear nuevas identidades, y de confrontar los mandatos de dominación y exclusión de la sociedad? Yo me arriesgaría a afirmar que esto se puede lograr, entre otras cosas, a partir de la construcción de pensamiento en la forma de representaciones y presentaciones nuevas, propia del arte y del diálogo que se genera desde estas.

Como mencioné, existen varias consideraciones que permiten que el arte sea más que el resultado de la configuración subjetiva de la sujeta y el sujeto creador. Otra de ellas es que el artista escénico es conocimiento y pensamiento encarnado, que al mismo tiempo produce conocimiento, sin embargo, como sujeto social y cultural, lo produce desde sus sujeciones, es decir desde aquellos aspectos a los que está sujeta y sujeto, como su raza, clase y género. Lo anterior sucede, en tanto las y los sujetos están cultural e históricamente cargados y habitan en las encrucijadas de redes de poder propias de nuestro tiempo, que a su vez se sostienen en la fragmentación, la pluralidad y la hibridez que estabilizan la existencia de estas mismas redes. Por lo mismo, si bien es cierto que el arte piensa, lo hace desde las sujeciones de sus creadores y desde los lugares que ocupan en estas redes. Esto implica que las y los artistas necesitamos observar críticamente estas redes y cuestionarlas a partir del diálogo que se genera, no solo detonado por la experiencia artística sino también al interior de esta. Insisto, el arte piensa, sobre todo si aceptamos que pensar implica presentar representaciones nuevas (Carey, 2018); interpela, dialoga y genera diálogo, y al hacerlo produce pensamiento nuevo y compartido, por lo que las y los sujetos son capaces de ir más allá de sus sujeciones o determinantes, y a partir del conocimiento que portan en sus cuerpos

interpelar aquellas características de la cultura contemporánea que también habitan en sus cuerpos y determinan, como dije, al menos parcialmente, sus subjetividades.

Esto es posible ya que, si bien es cierto que la subjetividad e identidad de sujetas y sujetos está determinada por la cultura en tanto los procesos que la prefiguran regulan sus vínculos y sus hábitos, determinan sus deseos y su goce, organizan su relación con el mundo y generan mandatos para ellas y ellos, también lo es que si el arte es cultura, el arte comparte con esta la potencialidad de determinar, como ya mencioné, la subjetividad de las y los sujetos, por lo que se puede subvertir estas determinaciones. Esta potencialidad, sin embargo, no ha sido suficientemente aprovechada en la cultura contemporánea para construir ciudadanía, sino principalmente para estabilizar la cultura y con esto el modelo económico. Sin embrago, aquí tengo que apuntar que en el centro mismo del hecho artístico habita una posibilidad tanto de estabilización como de subversión del orden social y cultural, lo que será determinado precisamente por estas subjetividades. Por lo mismo, analizar el proceso de culturización de la economía y de economización del arte, propio de nuestro tiempo, es imprescindible para entender estas relaciones. De otro lado, pero en el mismo sentido, estos mandatos implican por sí mismos una necesidad de subversión del orden cultural en tanto las y los sujetos luchamos por afirmar nuestra identidad, es decir, por ser iguales en primera instancia a nosotras y nosotros mismos, lo cual implica ser diferentes del "otro" aprobado por las normas sociales. Para lograrlo, las y los sujetos lucharán por transgredir algunos de estos mandatos, que tienden más bien a masificarnos o unificarnos en la categoría de clientes, sumergiéndonos en una lógica de necesidad permanentemente insatisfecha para llegar a convertirnos en un estándar de éxito. Así, dentro de nuestra configuración subjetiva cohabitan ambas posibilidades: la desaparición del "yo" y la afirmación de la identidad al aceptar o transgredir las normas y los límites que plantea la cultura.

Ahora, si pensamos la naturaleza transgresora desde la perspectiva del objeto u hecho artístico, tenemos que este también tiende a la transgresión, al igual que las sujetas y sujetos en su intento por determinar su identidad, en tanto carga con la potencialidad de interrumpir o agrietar el orden imperante. Según plantea Lehmann (2017), la tragedia implica siempre una cesura, entendida esta como la interrupción o corte de un orden preestablecido, como aquello que agrieta y transgrede una totalidad. En

función a esto, se pregunta si esta transgresión afecta solo a la estructura interna de la tragedia o si más bien determinaría tanto sus mecanismos de representación como su forma y su práctica. Me arriesgaría a decir que es posible extrapolar estas ideas al arte en su conjunto, en tanto este necesariamente tiene que transgredir su materialidad o estructura formal para producir ese exceso de sí mismo que logra que el acontecimiento artístico suceda, como afirma Adorno (2004). En torno a la naturaleza del arte, este autor sostiene que el arte siempre es un exceso de sí mismo ya que no se le puede reducir a una función utilitaria en la sociedad. El arte para él no es un mero objeto de consumo con el fin de divertir y complacer a las masas, sino que las enfrenta con nuevas perspectivas de su sociedad y de su subjetividad, ampliando así su dimensión ontológica. Esta premisa nos permite pensar que es esta dimensión ontológica ampliada del arte aquella que detona su dimensión epistemológica y que permite por lo tanto que el hecho escénico nos confronte en tanto sujetos para construirnos como ciudadanos.

Así, tenemos que el arte en general y el arte escénico en particular son por naturaleza transgresores, ya que tienen que salir de sí mismos para llegar a las y los otros, siempre dicen más de lo que quieren decir y agrietan el orden que les da origen ya que, quiéranlo o no, elaboran poéticamente la realidad, pero más importante, a partir de esas grietas, de esos quiebres, es posible que las representaciones y presentaciones nuevas aparezcan desestabilizando así el *statu quo* de la cultura. En síntesis, si tanto la sujeta y el sujeto creador como los objetos u hechos artísticos que producen implican la posibilidad de la transgresión de la cultura, y la cultura contemporánea esta fragmentada, pluralizada e hibridada, son justamente estas características ya normalizadas las que pueden ser transgredidas por el arte.

Las tres ideas que he desarrollado en torno a las culturas contemporáneas tienen un denominador común: la crisis de la idea de tiempo, que es, de otro lado, la que define la experiencia de las artes escénicas. Si la pensamos desde la perspectiva de lo que acontece, podríamos decir que el hecho escénico subvierte la fractura y pluralidades temporales al devolver nuestros cuerpos y subjetividades al devenir temporal en tanto compartimos y construimos la trama de significados del acontecimiento y le permitimos interpelar nuestra estructura subjetiva. Jameson (1991), con relación al fin de la temporalidad, afirma que este es

> la reducción al cuerpo y al presente. Lo que se persigue es la intensidad del presente, el antes y el después tienden a desaparecer. Y claramente esto es algo que también pasa con nuestro sentido de la historia, ninguna sociedad previa ha tenido tan poca memoria funcional, tan poco sentido del pasado histórico como esta y resulta evidente que la desaparición del pasado conlleva también, a la larga, la desaparición del futuro. (pp. 33-34)

Sin embargo, es justamente desde el presente y el cuerpo desde donde las artes escénicas subvierten la fragmentación y pluralidad de la cultura y de las subjetividades e identidades de las sujetas y sujetos, articulando la memoria social, desde el conocimiento y pensamiento encarnado en el cuerpo de las y los performers y desde el conocimiento y pensamiento encarnados en el cuerpo social de las y los espectadores puestos en diálogo, y por supuesto desde el pensamiento nuevo que este diálogo produce; ya que como dice Lehmann (2017), toda experiencia estética que se merezca este nombre participa de una reflexión. A lo cual hay que añadirle que, como he señalado, el arte transgrede y al hacerlo, desestabiliza la fragmentación y pluralidad del universo simbólico que nos impide articular nuestra identidad. Según la perspectiva de Žižek (2014), esto es posible en tanto

> El verdadero contenido del arte es un agujero negro, un vacío cuyo poder de atracción simbólico reside precisamente en que interrumpe, desplaza, desestabiliza la red de significados que constituye nuestra realidad simbólica. El arte nos confronta con el antagonismo fundamental que constituye nuestra realidad, el antagonismo entre lo simbólico y lo real, y nos invita a reflexionar sobre las limitaciones del simbolismo y la necesidad de trascenderlo. (p. 39)

Adicionalmente, y por lo mismo, a través del arte, no solo se pueden visibilizar problemas sociales, políticos y culturales, sino además generar una conversación entre artistas y ciudadanos, constituyéndose así en una otra esfera pública, es decir, en el lugar de conformación de un yo social a partir del ejercicio del diálogo en torno a los temas relevantes para una comunidad o sociedad.

Lo anterior es posible en tanto el arte como parte de la cultura viene del rito y por lo mismo implica un espacio de la comunidad para sí misma, para que la comunidad se conozca y comprenda a sí misma (Turner, 1988); es decir, es un espacio en el que nos autorrepresentamos en tanto sujetos, simbolizamos nuestra historia individual y colectiva y nos pensamos como comunidad. Estas simbolizaciones y resimbolizaciones son

una posibilidad más que tiene el arte para construir un pensamiento otro, para construirnos a nosotros mismos y nuestras subjetividades en tanto sujetos desde ese pensamiento otro, para construir un mundo otro, una posibilidad del sujeto de construirse a sí mismo como parte de la cultura para generar una cultura otra, idealmente una cultura que apunte a la subversión de la fragmentación y la pluralidad para poder reconfigurarnos como comunidad.

Si pensamos todo lo anterior desde la perspectiva de Lima, tenemos que las poéticas que sus sujetas y sujetos construyen son tan vastas y disímiles como sus sujeciones; así, coexisten estructuras formales representacionales y presentacionales en las más variadas configuraciones, que contienen a su vez desde aquellas orientadas solo al entretenimiento como aquellas que en efecto intentan conformarse como una esfera pública influyente. Para Víctor Vich (2015), las artes escénicas en el Perú, que es mucho más que Lima, han tenido un rol importante en la formación de identidades, ya que permiten crear una esfera pública alternativa donde es posible el cuestionamiento de las normas sociales y políticas imperantes en la sociedad, alentando el diálogo directo y participativo con los espectadores en búsqueda de nuevas perspectivas sobre la democracia y la ciudadanía. Así, las artes escénicas pueden ser vistas como espacios de resistencia y subversión, permitiendo el cuestionamiento del poder político y las narrativas hegemónicas. También sostiene que las artes escénicas pueden contribuir a la construcción de identidades colectivas, en tanto que crean espacios compartidos de representación y experiencia. En este sentido, explica, las artes escénicas pueden ser una forma de "performance política", que permite la articulación de discursos y prácticas críticas, y la construcción de nuevas narrativas y significados.

Las artes escénicas pueden contribuir a la construcción de un imaginario colectivo, que se encarga de representar y significar la realidad social. Es en este sentido que adquieren un carácter político. La forma en que se representan las problemáticas sociales en las artes escénicas no es inocua, sino que es capaz de establecer un cierto imaginario colectivo, de construir un lenguaje simbólico para los conflictos y de generar un marco de significados que permite la comprensión de la realidad social. Así, las artes escénicas se convierten en un terreno privilegiado para la construcción de identidades colectivas y para la negociación de sentidos en torno a las problemáticas sociales (Vich, 2015).

Si bien esto es cierto, en cuanto a las potencialidades de las artes escénicas, también lo es que en esta ciudad, como en la mayoría de ciudades, el arte ha sido estudiado principalmente desde la teoría estética, y como explica Groys (2014), esta ha sido pensada desde la experiencia centrada en el espectador, relegando al artista a la posición de productor de objetos y acontecimientos que le permitan a aquel acceder al goce que produce el arte, lo cual nos ubica en el mundo de la producción y el consumo de productos, es decir, en el universo del comercio, que como sabemos no solo es una característica de la cultura contemporánea, sino que además y por lo mismo deja entrar solo a aquel que tenga el capital para consumir estos productos, es decir, los de las famosas industrias culturales que debilitan al arte en tanto esfera pública.

De otro lado, Groys (2009) sostiene la idea de que la esfera pública está altamente mediatizada debido al predominio de los medios de comunicación y las redes sociales, lo cual, según él, conduciría al arte a convertirse en una práctica cultural de masas, lo que genera, al mismo tiempo, una democratización del discurso público, de la cual el arte toma parte.

> However, at the turn of the twenty-first century, art entered a new era–one of mass artistic production, and not only mass art consumption. To make a video and put it on display via the Internet became an easy operation, accessible to almost everyone. The practice of self-documentation has today become a mass practice and even a mass obsession. Contemporary means of communications and networks like Facebook, YouTube, Second Life, and Twitter give global populations the possibility to present their photos, videos, and texts in a way that cannot be distinguished from any post-Conceptual artwork, including time-based artworks. And that means that contemporary art has today become a mass-cultural practice. (p. 9)[6]

En esta línea, el arte contemporáneo se ha vuelto más inclusivo y ha ampliado su audiencia a través de la exposición en espacios públicos y redes sociales. Sin embargo, este también ha sido instrumentalizado por los gobiernos y las corporaciones para promover sus agendas políticas y

[6] "Sin embargo, a principios del siglo XXI, el arte entró en una nueva era: la de la producción artística en masa, y no solo la del consumo de arte en masa. Hacer un vídeo y exhibirlo a través de Internet se convirtió en una operación fácil, accesible a casi todo el mundo. La práctica de la autodocumentación se ha convertido hoy en una práctica de masas e incluso en una obsesión de masas. Los medios de comunicación y las redes contemporáneas, como Facebook, YouTube, Second Life y Twitter, ofrecen a la población mundial la posibilidad de presentar sus fotos, vídeos y textos de una forma que no puede distinguirse de cualquier obra de arte postconceptual, incluidas las obras de arte basadas en el tiempo. Y eso significa que el arte contemporáneo se ha convertido hoy en una práctica cultural de masas" (traducción mía).

comerciales, por lo que, en algunos casos, ha pasado de ser una forma de disidencia a ser una forma de comunicación. Para Groys, en la cultura de la red y la sociedad del conocimiento, el valor del arte no está determinado por su materialidad, sino por su capacidad para generar conversaciones, debates y discusiones en la sociedad.

Hasta ahora he hablado de potencialidades. Sin embargo, para que este conjunto de posibilidades de las sujetas y sujetos creadores y de los objetos y hechos artísticos que producen subviertan las características de la cultura contemporánea, es necesario priorizar la función dialogante y pensante del arte y relativizar la idea del arte y la cultura como industrias del entretenimiento, ya que como dice Habermas (1981): "La industrialización de la cultura produce una respuesta pasiva y acrítica fácilmente ... El espacio para una esfera pública autónoma, civil e influyente es destruido desde adentro" (p. 277). Por lo mismo, si insistimos en que todo debe producir riquezas, incluido el arte, le entregamos la configuración de nuestras subjetividades e identidades individuales y colectivas al mercado. A esto se le suma que, la mirada del arte desde la perspectiva de las bellas artes implica una serie de exclusiones, ya que en sí misma le otorga acceso solo a las clases suficientemente refinadas desde la perspectiva europea premoderna y moderna que reafirma una estructura social jerarquizada, rompiendo así nuestro vínculo en tanto comunidad al generar un reparto de lo sensible, como apunta Rancière (2009). Por lo mismo, terminar de abandonar la jerarquización entre bellas artes y artes populares, que solo radicaliza la policotomía de la cultura contemporánea y nos fractura como sociedad, nos permitiría regresar a la idea del arte como rito[7] comunitario para poder pensar y comprender nuestra historia y nuestro contexto social y cultural, y desde ahí reapropiarnos del arte escénico como la esfera pública que es.

En esa dirección, Rancière sostiene que el arte nos permite cuestionar las categorías de percepción y pensamiento que estructuran nuestra sociedad. Como mencioné, desde su perspectiva lo sensible está repartido, ya que se distribuyen los roles, las funciones y las percepciones en una sociedad, lo que determina quién puede hablar, ver y ser visto, y quién es excluido del ámbito de lo visible y lo audible. Esto definiría quiénes son considerados ciudadanos plenos y quiénes son relegados a posiciones subalternas. Por lo mismo, para salvar este obstáculo para el acceso al arte y el ejercicio de la ciudadanía, que limita la capacidad de los individuos

7 Pensado este desde nuestro tiempo y nuestro espacio.

para decir y actuar en el mundo, considero determinante pensar en el arte como el ejercicio de la esfera pública, para lo cual es imperativo transgredir los mandatos de la cultura que nos imposibilitan para articular el yo y para reconfigurar el reparto de lo sensible, y con esto a nosotras y nosotros mismos como comunidad. Sin embargo, valdría la pena preguntarnos: ¿es posible hablar de comunidad en un momento de la historia en el que el yo está fragmentado y pluralizado y en el que, en consecuencia, estamos desapareciendo al "otro"?, ¿es posible pensar en el ejercicio de la ciudadanía en un tiempo en el que hemos fracturado las identidades individuales y colectivas?, ¿es posible una esfera pública sin ciudadanos?, ¿es posible también pensar a las redes como espacio de democratización de las artes y de ejercicio de la ciudadanía, como plantea Groys, y en consecuencia, como una nueva forma de esfera pública? Considero que en tanto las artes escénicas le den más cabida a las poéticas presentacionales, a las conceptuales, a las relacionales, al artivismo, al performance, a la investigación-creación, en tanto espacios de pensamiento y resistencia, es posible que el arte acompañe el proceso de reconstrucción de la identidad y recuperación de agencia de las y los sujetos, tornando a las redes sociales, que habitan estas y estos mismos sujetos creadores, en auténticos espacios de discusión social, política y cultural, es decir, en esfera pública.

Como hemos visto, hay una gran variedad de enfoques que apuntan a la fragmentación de la subjetividad de sujetas y sujetos, que también nos afectan en tanto creadores escénicos e investigadoras e investigadores, por lo cual es fundamental poner en valor nuestra generación de pensamiento como mediación necesaria para viabilizar la agencia del arte en tanto esfera pública. Las sociedades están determinadas por las sujetas y los sujetos que las componen, por lo tanto, la representación y presentación de ellas y ellos, y las relaciones entre ellas y ellos y con sus contextos y su memoria colectiva, es capital para poder observarnos y pensarnos como la comunidad que deseamos ser, ya que, si bien es cierto que el arte escénico aporta a la construcción de identidades individuales y colectivas, esto solo es posible a partir de la intermediación de la construcción de un pensamiento nuevo y colectivo, nacido de la interpelación de las redes de significación fragmentadas y plurales de nuestra cultura.

En conclusión y a modo de síntesis, el objetivo de este trabajo es poner en valor algunas relaciones entre las artes escénicas y la esfera pública que están atravesadas por el pensamiento y por cómo opera este en relación con la cultura. Estas relaciones son las siguientes:

- El sujeto excede a sus causas y por lo tanto es capaz de generar un pensamiento crítico en torno a sí mismo y a los objetos artísticos que produce. El sujeto contemporáneo ya no se entiende como una unidad única e indivisible, como lo era en la modernidad, sino que ahora, debido a la globalización y la virtualidad, este se fragmenta en su intento por volverse público y ubicarse en las redes sociales, y a su vez se hibrida al habitar en el entrecruzamiento de discursos de distinta procedencia y materia simbólica. Dicho de otro modo, la cultura crea sujetos y estos mismos crean cultura. Esto establece una dicotomía en la construcción de la subjetividad, ya que en el sujeto habitan tanto la posibilidad de la desaparición del yo como la afirmación de la identidad. El artista encarna esta dicotomía al intentar descifrarse por medio de conceptos y poéticas y, sobre todo, por la memoria de sus cuerpos.
- El arte es un exceso de sí mismo, por lo que siempre dice más de lo que quiere decir. Hemos pasado de las estéticas a las poéticas. El arte es por naturaleza transgresor, trasgrede la norma y se trasgrede a sí mismo. Elabora poéticamente su realidad, la piensa mientras se piensa a sí mismo, por lo que las y los artistas dejan atrás las estéticas y reestructuran su arte al crear poéticas que respondan a su realidad que, dicho sea de paso, es siempre subjetiva; no hay una sola poética, sino una multiplicidad de micropoéticas que cohabitan, construyen y deconstruyen nuestra cultura.
- El arte nos ayuda a conocernos y entendernos como comunidad. Si es cierto que las poéticas del Yo son las imperantes en las búsquedas de las y los artistas, son estas mismas poéticas las que permiten la apertura de un espacio comunitario donde sea posible la generación de un pensamiento colectivo en aras de la construcción de una esfera pública autónoma e influyente.

Aquí voy a volver a las preguntas iniciales que intentaba responder: ¿es posible construir una identidad sobre una subjetividad fragmentada y plural? Propongo que sí, que es posible pensar la hibridez cultural como territorio de construcción de las identidades contemporáneas, que funcione como antídoto a la fragmentación y pluralidad que nos desorientan y nos impiden articular nuestro "yo", rearticulando creativamente nuestras historias y perspectivas y reuniéndonos en nuevas comunidades de sentido.

¿Es posible ejercer una ciudadanía plena sin una identidad individual y colectiva? No, no es posible. Sin embargo, si cambiamos los paradigmas desde los cuales observamos la identidad, podríamos encontrar que a pesar de y por medio de la fragmentación y la pluralidad las y los sujetos están, de hecho, ejerciendo su ciudadanía, por medio, sobre todo, de las redes sociales, que al tiempo que podrían debilitar la identidad también son un espacio de democratización de las expresiones ciudadanas y artísticas.

¿Es posible hablar de esfera pública en una cultura con una ciudadanía frágil? Sí, se puede lograr, entre otras cosas, a partir de la construcción de pensamiento en la forma de representaciones y presentaciones nuevas, propia del arte y del diálogo que se genera a partir de estas. Y con esto, se puede también construir una esfera pública alternativa en la que sea posible el cuestionamiento de las normas imperantes en nuestra cultura, alentando el diálogo directo con las y los espectadores, en búsqueda de nuevas perspectivas sobre la democracia, la ciudadanía y la cultura misma.

## Referencias bibliográficas

Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Akal.
Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Editorial Kairós.
Baudrillard, J. (1996). *El crimen perfecto*. Anagrama.
Baudrillard, J. (1997). *El otro por sí mismo*. Anagrama.
Bauman, S. (2013). *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
Bauman, S. (2002). *Modernidad líquida*. Fondo de Cultura Económica.
Carey, E. (2018). *Aprender a pensar: una guía para el pensamiento crítico*. Paidós.
García, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
Groys, B. (2014). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
Groys, B. (2009). *Comrades of time*. *E-flux Jornal*, *11*, 04-11.
Habermas, J. (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. Editorial Gustavo Gili.
Han, B. (2020). La emergencia viral y el mundo de mañana. En: *Sopa de Wuhan. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia*. http://iips.usac.edu.gt/wp-content/uploads/2020/03/Sopa-de-Wuhan-ASPO.pdf
Harvey, D. (1990). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural.* Amorrortu Editores. http://www.economia.unam.mx/academia/inae/pdf/inae2/u2l2.pdf
Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Abada Editores.
Lehmann, H (2017). *Tragedia y teatro dramático*. Paso de Gato.
Lyotard, J. (1991). *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. REI.
Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. LOM.
Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Taurus.
Vich, V. (2015). *Poéticas del duelo. Ensayos sobre arte, memoria y violencia política en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
Žižek, S. (2014). *Menos que nada: Hegel y la sombra del materialismo histórico*. Siglo XXI Editores.
Žižek, S. (2009). *Primero como tragedia, después como farsa*. Akal.
Žižek, S. (1994). *El acoso de las fantasías*. Siglo XXI Editores.

# Juan Mayorga: “Mis ensayos teóricos son claves del teatro al que aspiro” Entrevista con Germán Brignone

## Juan Mayorga

Juan Mayorga (Madrid, 1965) es profesor de matemáticas y doctor en filosofía. Su prolífico trabajo como dramaturgo, traducido a más de treinta idiomas y representado en más de cuarenta países, lo ubica como un referente ineludible de la escena actual. Miembro fundador de la Academia de las Artes Escénicas de España, desde el año 2018 ocupa el sillón "M" de la Real Academia Española y en junio de 2022 fue galardonado con el Premio Princesa de Asturias de las Letras. Desde ese año dirige el Teatro de La Abadía y el Corral de Comedias de Alcalá de Henares, así como la XI edición del Master de Artes Escénicas de la Universidad Carlos III de Madrid. En paralelo a su producción artística, ha desarrollado una tarea de reflexión en ensayos que fueron recopilados en el libro *Elipses* (publicado por La Uña Rota en el año 2016).

## Germán Brignone

Córdoba, Argentina. Licenciado y Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), donde es profesor de Literatura Española I y desarrolla seminarios sobre teatro contemporáneo. Desde el 2013 colabora como investigador del proyecto Análisis de la Dramaturgia Actual en Español (ADAE-Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid). Es autor del libro *Tránsitos, apropiaciones y transformaciones. Un modelo de cartografía para la dramaturgia de Juan Mayorga* (2017). Actualmente, codirige el proyecto Traducciones de lo Autorreferencial en Dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI (UNC-IAE-UBA), y trabaja en su investigación "Formas y sentidos de los nuevos teatros documentales en la ciudad de Córdoba (s. XXI)" (Conicet).

# Juan Mayorga: "Mis ensayos teóricos son claves del teatro al que aspiro" Entrevista con Germán Brignone

**—Germán Brignone: La historia del teatro ha dado grandes artistas-investigadores, en el sentido de artistas productores de conocimiento a partir de la reflexión sobre su experiencia artística, cuyos resultados fueron claves para muchas de las producciones artísticas posteriores. En términos generales, ¿cómo pensás la relación entre la praxis artística y el pensamiento explicitado sobre el arte producido por las/los artistas?**

Juan Mayorga: Primero que nada, me agrada mucho tener esta conversación contigo y, a través tuyo, con Jorge Dubatti y toda la gente de la ENSAD. Comenzaré con un balbuceo, ya que tu pregunta me exigiría silencio, reflexión y quizás podría darte una respuesta dentro de días o meses. Me atrevo a decir, rápidamente, que hay creadores que hacen una reflexión seria sobre su propio trabajo y lo hacen porque, creo, lo necesitan, así como sobre el contexto, sobre el tiempo en el que su propio trabajo se hace, sobre las tradiciones con las que su trabajo dialoga, que su trabajo prolonga o interrumpe. Hay creadores que hacen esto y probablemente enriquecen su obra, probablemente son más conscientes de los pasos que dan y por qué los dan, y al mismo tiempo ayudan a otros, los desafían a la reflexión. Dicho esto, como sostengo en cierto pasaje de *Elipses*,[1] a menudo las poéticas de los creadores son, a mi juicio, discursos de auto-legitimación en que el artista, antes de reflexionar sobre lo que hay que hacer y defenderlo en consecuencia, defiende lo que de hecho hace, es decir, lo único que sabe hacer.

**—¿Qué artistas-investigadores leés con mayor interés? ¿Cuáles han marcado y/o siguen marcando tu producción artística?**

En mi libro *Elipses* aparecen textos referidos a grandes maestros sin haber pretendido yo en absoluto hacer una exposición exhaustiva; quien lea estos textos reconocerá algunas de mis lecturas, de mis preferencias, de mis maestros. A mí me interesan mucho esas reflexiones que otros creadores han hecho en distintos ámbitos, no solo en el ámbito del teatro. Por ejemplo, me interesan las reflexiones de Stravinski en música o de

[1] Nota del entrevistador: Juan Mayorga, a lo largo de la entrevista, menciona su libro *Elipses* publicado por ediciones La Uña Rota en el 2016. En esta primera alusión, el autor se refiere a su ensayo "Razón del teatro".

Le Corbusier en arquitectura o de Klee en pintura. Asimismo, creo que estas reflexiones deben ser atendidas, por supuesto, desde una lectura crítica, aviesamente crítica, debemos advertir cómo, en ocasiones ciertas posiciones teóricas responden a intereses, muchas veces muy vulgares, como por ejemplo la pelea por un espacio. Y, por otro lado, tampoco creo que siempre haya que buscar congruencia entre lo que el creador piensa y lo que hace, porque una reflexión puede ser bien interesante, aunque el creador no haya alcanzado a producir algo que esté a la altura de esa reflexión y, en ocasiones, las reflexiones de algunos creadores pueden ser más interesantes que su propia obra.

En cuanto a los artistas investigadores de teatro conviene decir, ante todo, que hay poéticas implícitas en las obras de algunos creadores, y no solo entre líneas (pensemos en Shakespeare, que, en distintos momentos de su obra nos ofrece una reflexión sobre el hecho teatral), creo que un trabajo como el *Proyecto Laramie*[2] es una obra que explicita una poética, como yo mismo (modestamente) creo que hago en una pieza como *Hamelin*, por ejemplo, cuando el Acotador está hablando de la imposibilidad de representar a los niños, y que estos serán actuados por adultos: allí hay una posición teórica que la propia obra explicita.

Y luego hay creadores que han reflexionado sobre el teatro cuya reflexión me interpela. Empezando por el *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega, que puede ser entendida como una suerte de "recetario" para producir piezas conforme a aquello que se llamó "teatro nacional", un teatro que, por cierto, era capaz de convocar a gente de muy distintos estamentos y de muy distintos cimientos culturales, lo cual no es insignificante. Por ejemplo, entre otros pasajes interesantísimos, esta obra contiene una reflexión sobre la que hablamos siempre con mis alumnos en torno a la escritura del soliloquio, que está todavía cargada de enseñanza y de promesas para cualquier dramaturgo que quiera hoy desafiarse a la escritura teatral. Me ha interesado mucho la reflexión sobre teatro y sobre el arte de escribir que he encontrado en textos de Chéjov, en la correspondencia con su hermano. El *Manifiesto para un nuevo teatro* de Pasolini, que defiende un teatro de la palabra, me ha provocado a pensar y a escribir. Me han interesado las reflexiones de Kantor en torno al teatro de la muerte. Y no me han sido insignificantes (de hecho, son algunos de mis ensayos favoritos) los que se recogieron de Mamet en *Escrito en restaurantes*. Peter Brook me interesa mucho, *El espacio vacío* para mí ha sido fundamental, y Artaud, a quien dedico un ensayo de *Elipses*, en el que lo vinculo a Nietzsche.

[2] Obra de Moisés Kaufman y miembros del Tectonic Theater Project, del 2000.

También me interesan muchos otros textos en que creadores, a la hora de tener que presentar un trabajo, ya sea por la prensa o por un programa, son capaces de sacudirse la inercia con que suele abordarse este tipo de trabajos y presentar una posición poética que a mí me interesa. Tengo que mencionar, entre los contemporáneos, a José Sanchis Sinisterra, a Enzo Corman, a Marco Antonio de la Parra y a Declan Donnellan, entre tantos otros que en este momento se me olvidan (si comienzo a revisar el prólogo de *Elipses*, seguro que aparecen más nombres).

**—Tu carrera como filósofo marca una producción de conocimiento (libros, artículos, ensayos, cursos y/o seminarios, etc.) en paralelo a la producción dramática. Sin embargo, durante mucho tiempo se pensó a la crítica y a la producción artística como dos universos opuestos. ¿Pensás que puede haber alguna diferencia entre el pensamiento crítico de un artista y el de un teórico especializado (no artista)? ¿Hay un saber diferente de la crítica en el hacer y el pensar? ¿Habría un saber específico de la crítica que no es accesible al artista (y/o viceversa)?**

*A priori*, no me parece que deba haber esa distancia. En lo que a mí se refiere, ambas vocaciones han convivido de forma inseparable y no puedo decir que una preceda a la otra, porque no puedo decir cuándo comencé a escribir ni tampoco cuándo comencé a tener una vocación filosófica. En cuanto a esta vocación, creo que todos estamos convocados a ella; como he dicho alguna vez, no me parece que la filosofía sea una disciplina entre otras, sino que es un plan de vida al que todos estamos convocados. Todos estamos convocados a reflexionar sobre nosotros mismos, a intentar entendernos un poco mejor, entender nuestra relación con nosotros, nuestra responsabilidad con nosotros, incluidos los seres humanos pasados y futuros, los seres humanos distantes... todos estamos convocados a hacernos preguntas sobre el sentido. Yo decidí a los diecisiete años estudiar filosofía (junto con matemáticas), pero esa vocación había aparecido mucho antes, en el modo de mirar, en el asombro que uno sentía hacia el mundo, en esa pulsión que a uno le llevaba a preguntar el porqué de las cosas. He realizado mi doctorado y sigo en permanente contacto con la filosofía, ese plan se renueva constantemente. A la vez, siempre fui un mentiroso, un fabulador, alguien que mata porque le cuenten una buena historia, y que siente especial curiosidad por esos seres deseantes que son los seres humanos, y podemos hacer algo para intentar alcanzar ese deseo que cada uno de nosotros tiene dentro.

De modo que, en mi caso, lo uno y lo otro fue de la mano. Hubiera sido raro, teniendo una vocación reflexiva, crítica, una mirada interrogadora,

no tenerla para con mi propio trabajo y el contexto en el que mi trabajo se realiza. Yo estoy atento a todo, me interesa la historia del teatro, me interesan los nuevos lenguajes que aparecen, me interesa preguntarme qué de original realmente tienen, qué es lo que se está haciendo en mi ciudad y en el mundo, en arte en general y en teatro en particular, me interesa atender a la repetición y a la diferencia y, posiblemente, por el hecho de ser yo mismo un modesto creador, no puedo dejar de atender, o estar en un lugar en que te puedas fijar, puedas recibir informaciones y adquirir experiencias respecto de las que el crítico pudo estar más distante. Pero el crítico, asimismo, probablemente tiene una distancia que le permitirá ver cosas que yo no veo, por estar yo mismo en la "pelea". Creo que hay que ser consciente de eso, y creo que unos y otros tenemos que, de algún modo, compensar nuestra carencia. El creador, si quiere realmente tener esa mirada reflexiva, crítica, tiene que aprovechar su experiencia, pero, al mismo tiempo, ser capaz de distanciarse de ella en algún punto, para mirar de otro modo, y el crítico tiene que ser capaz de mantener esa distancia y, al mismo tiempo, acercarse cuanto pueda al mundo de los creadores sin por ello reducir su trabajo de observación sociológico. La lectura de algunos críticos de mi obra como tú, como Mabel Brizuela, como Jorge Dubatti o como José Luis García Barrientos, para mí ha sido interesantísima, ha enriquecido mi mirada del teatro, mi mirada de mi propio teatro; cuando digo que "una obra sabe cosas que su autor desconoce", quiero decir que otros le pueden revelar a uno sentidos de sus obras que le son desconocidos. El crítico puede comprender cosas a las que quizás tú no llegues, pero incluso puede comprender cosas que tú has hecho. Nada de esto está desvinculado del hecho de que yo me formé en el estudio y en la crítica de un pensador como Walter Benjamin, que era ante todo un crítico que convertía las piezas de los demás en medios para una reflexión que en ocasiones supera a la obra comentada.

**— En tu caso, se observa la producción de pensamiento en torno a una idea universal del teatro tanto como a pensamientos sobre las propias prácticas, sobre todo, en el valor de contexto de sus acontecimientos ¿Cuándo, cómo, por qué surgió en vos la necesidad de pensar/teorizar/escribir sobre tus prácticas teatrales? ¿Cómo pensás la relación entre trabajo artístico y producción de conocimiento a partir de tu experiencia?**

Yo he reflexionado sobre mi propia práctica, sobre las prácticas de otros y sobre el teatro en general. En cuanto a esto último, comparto el asombro por el teatro. Quiero decir que hay algo que me parece que ya se da desde luego en el viejo Aristóteles, que ya no es la pregunta de cómo hacer

teatro o por qué hacerlo, sino por qué el teatro mismo, por qué los seres humanos han producido algo tan extraño como la representación por un grupo de actores de las posibilidades de la vida humana. Por qué los seres humanos han construido algo tan extraño como la representación de situaciones humanas, reales o posibles, por medio de actores, para su presentación ante unos llamados espectadores. Es algo asombroso y que da que pensar. Luego, por otra parte, sucede que no hay arte que se parezca tanto a la vida como el teatro, de algún modo, reflexionar sobre el teatro es reflexionar sobre la vida misma, la reflexión sobre el teatro mismo me resulta siempre urgente y no solo porque me dedico al teatro, sino porque el teatro es asombroso.

El teatro, la historia de la literatura dramática, la historia del teatro hasta donde podemos conocerla, lo que de ella ha quedado documentado, abre ventanas hacia el conocimiento de lo humano. Estas piezas que modestamente leo en *Elipses* me llevan a entender algo que va mucho más allá que aquello que sus autores intentaron representar.

En lo referido a la relación con mis propios ensayos, están muchas veces vinculados a demandas, a encargos que empecé a recibir cuando comencé a escribir. El propio sistema teatral demanda eso; estamos en un tiempo en que al creador se le pide (en todas las artes) que se exprese sobre su obra, lo que lleva a muchos a forzar eso, a buscar discursos de contexto, de legitimación que, de algún modo enmarquen esa pieza. Para mí esos encargos (que van desde un dosier de prensa, o para un programa o para una conferencia, etc.) han sido una ocasión para hacerme más consciente de aquello que había escrito (o, luego, dirigido). Me han hecho más consciente de qué es lo que estaba en juego en una obra, de cómo esa obra se podía relacionar con otras escritas por mí o por otros, cómo se podían vincular a unas tradiciones u otras. Esos encargos, que al principio asumí con cierta pereza, poco a poco se fueron convirtiendo en una ocasión para pensar sobre mis propias piezas.

**—¿De qué forma producís conocimiento desde la experiencia teatral? ¿Tomás notas, llevás cuadernos de bitácora, analizás los procesos de creación? ¿Cómo organizás esa escritura? ¿Tenés métodos, escribís y reescribís? ¿Cómo es el proceso creador de Mayorga ensayista?**

En cuanto a lo primero, la respuesta es no. No tengo un cuaderno de bitácora. Sé que hay creadores (por ejemplo, mi amigo José Sanchis Sinisterra) que han tomado notas acerca de qué comparte y que un momento dado puede compartir eso con otros, en torno cuáles son las dudas que

le van apareciendo, las encrucijadas que está teniendo en ese momento, lecturas u observaciones o prácticas que ha decidido hacer en el camino, en el desarrollo de un texto. Yo reconozco que no hago nada de esto. Lo que es verdad es que, en un cierto momento, cuando estoy tomando notas para una pieza, puede ocurrir que una anotación no se refiera a un momento de diálogo o a una acción o a decisión espacial, sino a una decisión poética, es decir, que el proceso de elaboración de práctica puede estar vinculado a ese momento reflexivo sobre qué es lo que estoy haciendo y qué forma le estoy dando. Te confesaré que tengo notas pequeñas que dicen "gris *Himmelweg*" o "gris *Arte de la entrevista*" en el margen superior izquierdo de mis libros, y eso quiere decir que se me ha ocurrido algo sobre esa obra en base a la lectura, y me digo "esta obra tiene que ver con esto" o "trata sobre esto" o "estas dos obras mías, aunque parezcan de asuntos tan disímiles, tratan de asuntos que convergen", etc. Esta reflexión no está desvinculada de la escritura, porque puede provocarla. Cuando te vuelves más consciente de qué es aquello que buscabas (a veces sin saberlo) eso puede conducirte a una reescritura. Me está ocurriendo con *Amistad*, mi última obra estrenada. La estoy comprendiendo ahora; de pronto hay elementos que me parecen significativos y otros que me parece que lo son menos y eso puede llevarme a reescribir. Pienso en la escritura teatral como un despliegue (para utilizar el término presente en el título del libro que generosamente me dedicasteis junto a Mabel Brizuela), una vez escrita la obra te vuelves a encontrar con frases que merecen convertirse en dos, merecen convertirse en oración física, y para ese despliegue no son insignificantes esas reflexiones en torno que van surgiendo.

Y, en lo que se refiere a estos otros textos, a los teóricos, sí quieren tener una estructura, pero esa estructura se va armando en otros momentos. El otro día me encontré con un compañero de la Academia, que es un gran filólogo, y me decía que el aconsejaba a la gente que tenía un interés por la lengua que hiciera el bachillerato de ciencias. Y hay algo que sin dudas me interpela; haber estudiado filosofía y matemáticas y antes el bachillerato de ciencias creo que sí ha ahormado mi cabeza. En cuanto a la reescritura de mis ensayos, algunos se han adaptado para su compilación en *Elipses*. Los considero como algo abierto; si ahora mismo se me propusiese reeditar *Elipses* o se me ofreciese republicar *Revolución conservadora y conservación revolucionaria* estaría tentado de reescribirlo, pero debería intentar resistirme a eso, creo que a este tipo de escritura hay que intentar "abandonarla", como decía Borges, si bien nunca se termina; ya demasiado ocupado me mantiene la continuación (en tanto reescritura constante) de mis obras de teatro.

**—¿Qué relevancia o valor le otorgás a tu producción teórico-ensayística en el conjunto de tu producción total, es decir, con tu hacer artístico? Hablemos de tu libro de ensayos teatrales *Elipses*. ¿Por qué surgió la idea de reunir estos ensayos?**

Creo que tiene un modesto valor, como todo lo que he escrito, pero se trata de textos ambiciosos en los que también intento entregar algo a las gentes, llevar algunos elementos a conversación, e intento abrir, yo mismo, una conversación en la que participo. Creo que algunos de estos ensayos me han servido para aclararme yo un poco, pera pensar, y creo que pueden ayudar a otros a lograr lo mismo. Hay allí una conferencia titulada "Por qué una palabra más", y creo que permanentemente debo hacerme esa pregunta: por qué una palabra más. Ya hay demasiado, por qué meter una palabra más. Entonces, creo que esa palabra ha de ser significativa, ha de tener un valor, una utilidad. Entonces sí es verdad que, con los editores, pronto estuvimos de acuerdo en que una obra así podría tener alguna utilidad. A este libro se han unido otras piezas mías, como *Silencio* y algunos otros artículos, que se podrían añadir y que, desde luego, los he escrito con la misma ambición y al mismo tiempo con la misma humildad que a cualquiera de mis textos teatrales.

En lo que a mí se refiere, hay quienes dicen que en *Elipses* pueden encontrarse claves de mi teatro, y yo diría que en todo caso son claves del teatro al que aspiro. Esa reflexión tensa mi trabajo, pero yo creo que estoy muy lejos de acercarme al teatro cuyo horizonte se esboza en esos ensayos.

**—Además de ser una colección hermosa de ensayos, este libro realmente resulta fundamental para cualquier dramaturgo actual, así como para cualquier persona que quiera pensar el teatro, en términos generales. Entre todos los conceptos del libro, me gustaría que desarrolles uno que, a mi modo de ver, define tu pensamiento teatral: la idea de *experiencia*.**

Está muy bien que atiendas a una palabra de cuya importancia quizás yo me hice consciente al leer a Benjamin en mi juventud, cuando dice aquello de que los soldados volvían de la primera guerra mundial después de haber asistido a un acontecimiento extraordinario, pero empobrecidos en experiencia, mudos, incapaces de compartir eso que habían vivido. Entonces, creo que esa experiencia a la que él se refiere es a algo que uno ha vivido, que puede atesorar en su memoria y, en un momento dado, también, de transmitirlo. Y, en este sentido, creo que el teatro es una experiencia. Uno podría decir, por ejemplo, que es una narración a través

de actores, o la presentación de unas ideas, pero creo que ese convivio en el que unos actores representan posibilidades de la vida humana lo que construye es una experiencia, como es una experiencia el haber tenido una buena conversación con una persona, con un desconocido en un tren, o con tu pareja ante un horizonte, o con tu hijo en un paseo, o haber hecho un viaje que te ha atravesado y se ha convertido en experiencia.
Yo no sabría bien definir la palabra experiencia, pero es que definirla probablemente sería intentar conceptualizarla, y creo que es algo irreducible al concepto. En la tradición benjaminiana, la experiencia se contrapone al concepto, la experiencia está más allá o más acá de lo conceptual y, por tanto, en alguna medida, cuando estamos incluso utilizando la palabra experiencia, estamos intentando conceptualizar algo para entenderlo. Creo que si utilizamos la palabra experiencia debemos hacerlo con cautela y, al mismo tiempo, hacer un gesto de humildad para decir que utilizamos la palabra experiencia porque no tenemos otra menos mala para referirnos a aquello que nos sucedió, pero es de algún modo poner en circulación un concepto para algo que no es conceptualizable. La amistad es una experiencia, pero también lo es la enemistad, lo es el amor, y el sacrificio. Una experiencia se hace: un ser humano vive un acontecimiento, pero consigue hacer de ello una experiencia como algo activo, si es capaz de tejerlo de alguna manera a su memoria, y puede ocurrir que comunique esa experiencia a otros. Los soldados de la Primera Guerra no se hacían cargo de lo que habían vivido, no lo convertían en parte del tejido de su memoria y no eran capaces de convertirlo en experiencia comunicable. En uno de los primeros ensayos que escribí, que luego se convertiría en una pieza de *Elipses*, contraponía la experiencia al shock, es decir, aquello que vives sin poder hacer de ello memoria, sin que puedas convertirlo en experiencia, y, para mí, el teatro es una experiencia, una experiencia poética, se da en el especio y en el tiempo y, por tanto, aunque pueda tener una base narrativa, es irreducible a la narración (si la hubiere). En ocasiones, de una experiencia teatral, lo que nos queda es qué sentimos cuando, por ejemplo, ese niño acercó su mano a su madre. Igual que la vida misma. Hicimos una experiencia.

**—Hablemos de la imbricación o incluso de la intervención fáctica y explicitada del pensamiento crítico en tus obras. Alguna vez dijiste que, directa o indirectamente, siempre citabas a W. Benjamin en tus obras dramáticas, pero también, si se leen atentamente tus propios ensayos, muchos conceptos aparecen luego citados o aludidos por los personajes. El ejemplo más reciente (y extremo en ese sentido) es el de *Silencio*, tu**

**discurso de entrada a la Real Academia Española, que terminó transformándose en un espectáculo teatral con la actriz Blanca Portillo. El mismo discurso de la RAE ya está aludiendo todo el tiempo a su teatralidad. ¿Cómo y cuándo surgió esta idea de transformar el texto del discurso (es decir, una producción del pensamiento teórico sobre el teatro) en un espectáculo teatral?**

Como digo en "Razón del teatro", creo que el teatro no ha de buscar una filosofía que lo legitime o que lo respalde, sino una filosofía que lo prolongue. Yo no busco ni apoyarme en filosofemas, esos "coágulos" de filosofía, ni que el espectador los reconozca, sino más bien que el propio espectador haya encontrado algo que le dé que pensar. En este sentido, es significativo que en una pieza como *Amistad*, que contiene citas sobre la muerte (tratadas con cierta ironía), se encuentre una vocación reflexiva, de dar algo a pensar al espectador. Cuando algunas piezas mías explícita o implícitamente dejan reconocer la palabra de algunos pensadores (pienso en *Últimas palabras de Copito de nieve*, con Montaigne, en *Himmelweg*, con Pascal, en *El cartógrafo*, con Benjamin), de algún modo, lo que trato de lograr es que ahí no se agote. Creo que esas citas pueden tener la función que Benjamin deseaba para ellas, es decir, que fueran "asaltantes", que irrumpen ante el que está en el bosque del teatro buscando entretenimiento.

En lo que se refiere a *Silencio*, la misma noche en que fui elegido para entrar a RAE algunos periodistas comenzaron a preguntarme si ya había escogido algún tema para mi discurso, un año antes de darlo. Yo empecé a pensar que el silencio era un buen motivo de reflexión, es decir, tanto la palabra como la experiencia del silencio. También, a su vez, fui asistiendo a actos de ingreso de algunos compañeros que me precedieron y pensé "aquí hay teatro, aquí hay ocasiones para el teatro". Entonces me di cuenta de que tenía que darle un carácter teatral al discurso mismo; yo había sido elegido persona del teatro y creía que debía hacer un homenaje al teatro, una reflexión sobre este arte y que, de algún modo, ese acto mismo, pensé, debía de tener un carácter teatral. No se trataba de presentar un artículo para su lectura solitaria, sino de presentarse ante una asamblea. De ahí que comenzase el discurso diciendo algo así como "La situación es teatral, y yo mismo podría no ser quien digo ser sino un actor que me represente". Y, conforme lo escribía, pensaba que un día un actor o una actriz podrían representar ese discurso en una experiencia teatral e, incluso, desarrollar, poseídos por el deseo de teatro, algunos de los momentos que yo simplemente citaba o mencionaba para convertir-

los en hechos teatrales. Y, poco a poco, se me fue haciendo claro que Blanca Portillo podría ser la actriz ideal para un trabajo así. En un momento, se me ha ocurrido ese dispositivo del desdoblamiento, es decir, Blanca representaba a una actriz que había sido encargada por un dramaturgo amigo de presentar el discurso de ingreso, lo que me permitía sostener el discurso y, al mismo tiempo, discutirlo, criticarlo. Apareció también ese tipo de conflictividad teatral. De algún modo, ese juego nos permite que se representen sucesivamente un fragmento de *La casa de Bernarda Alba* de dos modos disímiles, lo cual nos lleva a la experiencia de que el teatro no puede ser reducible a su base literaria. Con el mismo texto, la misma actriz hace dos Bernardas distintas. Este juego fue posible por ese desdoblamiento.

**—Creo que esta obra constituye la síntesis perfecta que combina tu posición de reflexión sobre el teatro y la teatralidad con tu producción artística, pero también (y sobre todas las cosas) porque es un dispositivo que revela el mismo horizonte de ambas: el ser disparadores de una conciencia crítica.**

Alguna vez he dicho que yo quiero que mis obras constituyan al espectador como crítico y que de algún modo presenten ocasiones para la expectación crítica. Pienso, por ejemplo, en *Himmelweg*, cuando el Comandante hace una reflexión sobre los distintos modos en que una historia puede ser contada; yo espero que eso lleve a algún espectador a reflexionar acerca del modo en que esta obra misma está siendo contada, o en *El chico de la última fila*, en la medida que hay una reflexión sobre el arte de narrar y sobre los procedimientos de la narración, quizás eso ofrezca unas preguntas al espectador acerca de cómo esta narración que también constituye o vertebra la obra está siendo ofrecida. Creo que quien vea esas obras, probablemente, entenderá que no hay una espontaneidad en esa creación, sino que las decisiones artísticas están sostenidas por una meditación sobre el lugar del teatro, sobre su lugar en nuestro tiempo, sobre su misión, su sentido.

# Teatro, política y creación (una aproximación al Teatro Justo Rufino Garay)

## Lucero Millán

Directora, dramaturga, actriz, docente y socióloga mexicana. En 1979, fundó el Teatro Justo Rufino Garay y la primera sala de teatro independiente en Nicaragua, a raíz de la Revolución Popular Sandinista. Es autora de la obra *Ay amor, ya no me quieras tanto*, entre otras, y ha dirigido 40 obras de teatro. Su trabajo se ha presentado en los más importantes festivales de América Latina y algunos de Europa. Publicó la investigación *Teatro, Política y Creación: una aproximación al Teatro Justo Rufino Garay* (2015). Ha impartido clases y conferencias en Colombia, Costa Rica, España, Argentina, México, Estados Unidos, Brasil, República Dominicana, etc. Desde México, recibió los reconocimientos "Aztlán" y "Lo nuestro". Actualmente, sigue dirigiendo el Teatro Justo Rufino Garay y el Festival Internacional de Teatro, Monólogos, Diálogos, que fundó en 1995 en Nicaragua.

# Teatro, política y creación (una aproximación al Teatro Justo Rufino Garay)[1]

Lucero Millán
Teatro Justo Rufino Garay/Nicaragua

Recientemente, estrené una obra de mi autoría titulada *La ciudad vacía*. En ella se recoge, de una manera contundente y sensible, una de mis primeras impresiones que tuve al llegar a Nicaragua de México en septiembre de 1979, a dos meses del triunfo de la Revolución Popular Sandinista: Managua era una ciudad que no terminaba de configurárseme como ciudad. No tenía un centro, ni calles, ni aceras donde se pudiera caminar, las distancias eran largas y me costaba trabajo orientarme porque casi no había edificios ni puntos de referencia. Tuve una clara impresión de que era *una ciudad no ciudad*. De que estaba habitada por fantasmas, por caídos, por héroes, por ruinas ubicadas en los grandes predios vacíos. Vacíos que con el paso del tiempo se fueron llenando de otras presencias: los pájaros, el verde de las plantas, los rostros de las personas amables y sencillas, y de una revolución que se convirtió en el norte de mi vida durante al menos una década.

Ese concepto de *vacío*, y a treinta y siete años de distancia, me hizo reflexionar sobre el accionar de mi grupo intentando responder a la pregunta de si el Teatro Justo Rufino Garay (JRG) ha jugado un papel político durante treinta años en la sociedad nicaragüense (1979-2010), y si a través de su postulado estético ha propuesto la construcción de *otra mirada de la realidad*. Esta pregunta central de investigación fue el punto de partida para desarrollar una tesis con la cual obtuve mi título de socióloga en la Universidad Centroamericana de Nicaragua en el 2013. Dicha investigación está patentizada en el libro *Teatro, Política y Creación: una aproximación al Teatro Justo Rufino Garay*, publicado en el 2015. Ahora voy a presentarla en este ensayo de una manera sintetizada y como parte de un proceso de autorreflexividad sobre mi propia práctica.

[1] Ensayo basado en una ponencia ofrecida en el Congreso Centroamericano de Sociología, en octubre del 2016.

**Ahora bien, empecemos de nuevo**

La Revolución Popular Sandinista fue un hecho histórico que me marcó para siempre. Ella se constituyó en mi razón de ser y en mi proyecto de vida durante muchos años. Me integré a ella desde mi campo de trabajo, el Teatro Justo Rufino Garay. Participamos en las brigadas culturales, en los frentes de guerra, en los cortes de café, de algodón, en las milicias populares, en la campaña nacional de alfabetización, en los Comités de Defensa Sandinista, en la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura, en la Asociación Nacional de Artistas del Teatro, entre muchos más. Desde entonces han transcurrido treinta y siete años de trabajo ininterrumpido con vida orgánica de grupo.

Siempre tuve interés personal de que esta vasta experiencia se escribiera y se diera a conocer al público en general y, en particular, a los especialistas del teatro en Nicaragua y en el extranjero por dos razones fundamentales. La primera es que el Teatro Justo Rufino Garay no solamente ha sido creador de la primera sala de teatro independiente de Nicaragua y ha formado un público a lo largo de los años, sino que ha sido un proyecto de vida para mí y para generaciones de actores que se han desarrollado a través de él y porque nos hemos constituido como *grupo* con vida orgánica, concepto que ha venido desintegrándose en América Latina y que además, hemos logrado vivir del teatro basados en la autogestión independiente. La segunda razón es porque surge por la Revolución Sandinista y en cierta medida ligada a ella, esta desapareció con la perdida de las elecciones del Frente Sandinista en el año 1990, pero no así el teatro.

**Si la revolución era nuestra razón de ser y desapareció, ¿qué es lo que nos permitió sobrevivir?**

Esta fue mi pregunta inicial que, posteriormente, se fue transformando en otras interrogantes a lo largo del tiempo.

Vivimos, entonces, diez años de revolución, dieciséis de gobiernos neoliberales y cinco de un nuevo modelo a cargo del actual Frente Sandinista de Liberación Nacional, cuya política ellos han rotulado como "cristiana, socialista y solidaria".

Independientemente de los diversos gobiernos y contextos, en el libro fruto de la investigación se indaga sobre esa relación intrínseca entre

teatro y sociedad para comprender desde una perspectiva sociológica su relación en el tiempo y como también el teatro, delimitado por el campo cultural en que se ha desarrollado, es capaz de proponer otra manera de ver y de crear *otra* realidad, que no por ser de otra naturaleza, en este caso artística, deja de ser menos realidad.

Seleccioné las obras más significativas de tres etapas diferentes para investigar cómo ellas son capaces en sí mismas de hablarnos de aspectos relevantes de los contextos políticos, económicos y sociales de las diferentes épocas que nos ha tocado vivir, es decir, la época de la Revolución Popular Sandinista (años ochenta), los tres diferentes gobiernos neoliberales (años noventa) y el regreso del Frente Sandinista al poder (2007-2010); y cómo a través de su propuesta estética *proponen, crean, una nueva realidad* con diferentes métodos de creación artística y política como:

- *El método de la creación colectiva,* que en cierta forma enuncia un postulado más relacionado con la función política del teatro.
- Un método de búsqueda de nuevos lenguajes artísticos, que hemos denominado *menos es más* que enuncia un postulado más relacionado con el teatro como producto estético y constructor de otra realidad
- Y la última etapa, en la cual se han combinado técnicas de experimentación artística con la propia realidad social del país a partir de investigaciones e intervenciones sociales y a la cual hemos denominado *estética y participación ciudadana,* que enuncia un postulado más relacionado a ver al arte como sociedad.

La investigación, a su vez, está basada en dos perspectivas teóricas: la perspectiva desde la sociología marxista y la de Theodor Adorno, a partir de su *Teoría estética* (1969), en la que reflexiono sobre el enlace entre la autonomía de la propia obra de teatro de la que nos habla Adorno relacionada con la estructura de la que nos habla Marx, con el ánimo de entender esa dicotomía que aparentemente es contradictoria pero que en realidad puede convivir en esta relación entre teatro y sociedad.

Antes de hablarles de las conclusiones a las que llegué en la investigación, quisiera mencionar tres anécdotas que relato en el libro, correspondientes a cada una de las obras elegidas como objetos de estudio, que me ayudaron a entender mejor mi pregunta de investigación.

Con la obra *A golpes de corazón* el grupo realizó una gira a Dinamarca en el año 1986, enmarcada dentro de la Operación Dagsvark. Esta operación fue creada por un equipo de daneses comprometidos con las causas de los pueblos más pobres. El objetivo consistía en apoyar, cada año, a un país subdesarrollado de cualquier parte del mundo a través de un producto artístico elegido para que realizara debates después de cada función con el propósito de motivar al público a que donara un día de trabajo para el país seleccionado. Nuestro grupo hizo una gira de un mes y medio en las escuelas a nivel preuniversitario, realizando 45 funciones y 45 foros/debates políticos. Fue tal el éxito de la campaña que se lograron juntar 700 000 dólares, que fueron entregados de manera íntegra a la revolución para apoyar un proyecto educativo del país, a pesar de que el grupo no tenía recursos para sí. Al final nunca supimos si realmente el dinero se había ocupado para lo que estaba destinado, pero nosotros no tuvimos ningún reparo en contribuir económicamente a un proyecto de la revolución.

Si concebimos lo político como lo expresa el maestro Guillermo Heras, en su origen epistemológico desde los griegos, *polis* igual a ciudad, donde los ciudadanos eran los responsables de sus destinos, nos atrevemos a asegurar que el Justo Rufino Garay ha venido realizando una labor política, trascendiendo la obra artística con acciones en concordancia con ese concepto. Ejemplos como el de Dinamarca hay varios en su trayectoria.

Otra anécdota significativa de esta obra fue en Manizales, Colombia, en 1985. La obra se había presentado con mucho éxito en Nicaragua ya que generaba una empatía con el público nicaragüense al ver con sentido crítico los comportamientos de muchos altos dirigentes revolucionarios, quienes abusando de su poder acosaban a las mujeres, eran machistas, infieles, celosos, arrogantes, incoherentes en su discurso y su práctica. Estos ingredientes lograron crear una identificación extraordinaria con el público nicaragüense de ese momento. Se podría decir que el grupo no podía ser más exitoso. Fue ganador en Nicaragua del Primer Festival Nacional de Teatro en 1984, con las categorías Mejor Puesta en Escena, Mejor Actuación Masculina, Mejor Actuación Femenina.

En 1985, la Asociación Sandinista de Trabajadores de la Cultura (ASTC) de Nicaragua fue invitada a participar en el prestigioso Festival Internacional de Teatro de Manizales Colombia, el más antiguo de Latinoamérica. El gobierno revolucionario a través de la ASTC decidió que sería la obra *A golpes de corazón* la que representaría a Nicaragua. La obra inauguró

el festival en el teatro *Los Fundadores* con dos mil espectadores. Era la primera vez que el grupo salía del país. Mientras la obra se desarrollaba, una gran parte del público iba saliéndose, la que se quedó —que no fue mucha— aplaudió eufóricamente, convirtiéndose casi en un mitin político. Al otro día los comentarios en los periódicos eran devastadores: *teatro panfletario, didáctica teatral, teatro ingenuo*. Algunos hablaban bien de la obra, pero ya los otros mensajes habían calado en la conciencia de todos nosotros.

El grupo quedó golpeado y confundido. No entendía como una obra de teatro tan exitosa en su propio país no lo había sido en el extranjero. Fue entonces que nos dimos a la tarea de analizar a que se debía y aprendimos la lección más importante de nuestras vidas. Si queríamos seguir haciendo teatro y complejizar nuestros niveles de comunicación con el espectador, teníamos que tomarnos muy en serio la estética de la obra artística. Que esa estética pasaba por el estudio riguroso de diferentes lenguajes técnicos que componen el hecho teatral. Que no bastaba ser parte de un proceso revolucionario, ni ser jóvenes con buen ánimo y energía, que el teatro tiene su propio lenguaje y que solo en la medida de que se es revolucionario en la parte estética se podía ser revolucionario en el contenido.

Dedico un capítulo aparte a la obra *La casa de Rigoberta mira al sur*, escrita y dirigida por Arístides Vargas, porque crea en cierta forma un parte aguas estético obteniendo el reconocimiento del público y de la crítica internacional, concretizado con nuestra participación en dieciocho festivales internacionales de teatro de gran prestigio incluyendo a algunos como el Festival de Otoño de Madrid o el UCLA de Los Ángeles. Curiosamente la obra sirvió al mismo tiempo de terapia para los que la realizábamos, por un lado, estábamos procesando el duelo de la pérdida de la revolución, pero también el duelo de relaciones amorosas que en algunos casos habían durado más de dos décadas. Nuevamente el teatro nos ayudó a curar heridas y los principales beneficiados fuimos nosotros mismos al hablar desde la fragilidad de aquello que nos dolía como un proceso sanador. En el libro se describe con más lujo de detalles el proceso creativo y lo que significó para nosotros y para el teatro centroamericano este montaje.

En los últimos años, preocupados además por contribuir a una cultura de mayor tolerancia, que propicie más espacios de diálogo donde se incluyan

a todos los sectores de la sociedad, también por los altos índices de migración y de violencia intrafamiliar, el grupo decide realizar proyectos de participación ciudadana y gobernabilidad democrática usando al teatro como un instrumento de comunicación social para darle voz a aquellos sectores más vulnerables como mujeres, maestros, artistas, comunidad gay, entre otros, que por lo general no tienen la oportunidad de hacerlo.

Entonces vino *Sopa de muñecas* (2007), obra que explora de manera profunda y emotiva la crudeza de la violencia doméstica y en la cual se hace un llamado a hablar y sacar de la propia casa un problema que por sus altos índices se ha convertido en un asunto público. Es decir, lo *privado* como un asunto político que nos compete a todos como ciudadanos.

La obra estaba concebida para realizar 20 funciones con debates; lleva ya 300 representaciones y ha sido vista por más de 60 000 espectadores nicaragüenses, y en muchos casos se realizaron funciones con presencia de autoridades como dirigentes de las comisarías de la mujeres de diferentes departamentos, y esas mismas autoridades firmaron acuerdos con el público ante sus demandas, teniendo como garantes a otros organismos de la sociedad civil y al JRG, logrando cosas como construcción de albergues en varios poblados. A esos acuerdos nosotros les llamamos "agendas de cambio". Si eso no es político, ¿qué cosa es?

¿Cómo explicar el éxito de esta obra en Nicaragua? Existe una sencilla razón: el grupo había crecido artísticamente, había afinado sus instrumentos técnicos aprehendidos a lo largo de estos treinta y pico de años, pero ahora esos mismos instrumentos técnicos y artísticos lograban producir un nuevo producto estético, que combinaba lo mejor del teatro popular realizado en los años ochenta con la metodología de la creación colectiva, con lo mejor del teatro experimental de búsqueda de lenguajes rigurosamente trabajados, cumpliendo un ciclo acumulativo de experiencias para lograr esa compatibilidad con un público que lo vio nacer y que ya cuenta con otros elementos de análisis que le permite detectar un buen trabajo teatral.

**Ahora bien, ¿a qué me estoy refiriendo cuando hablo del teatro como creador de otra mirada de la realidad?**

Umberto Eco cuenta en el libro *Confesiones de un joven novelista* (2011). En una ocasión un amigo lo llamó para que hablara en un simposio sobre el

siguiente tema: “Si sabemos que Ana Karenina es un personaje de ficción, que no existe en el mundo real, ¿por qué lloramos por su difícil situación?, o en todo caso, ¿por qué nos conmueven sus desgracias?” (Eco, 2011, p. 61).

Justo al mismo tiempo que estaba leyendo el libro de Eco, sucedió otro acontecimiento en el Teatro Justo Rufino Garay que me motivó a seguir reflexionando sobre el tema. Un visitante asiduo al proyecto del JRG llamado “Miércoles de Cine”, que como el nombre lo indica consiste en que los días miércoles en nuestra sala se pasa cine que no ofrece la cinematografía comercial, se acercó a nosotros para decirnos que tuviéramos mucho cuidado con el tipo de películas que estábamos exhibiendo porque recientemente un amigo suyo se había suicidado después de ver dos películas en ese espacio. Luego de lamentarnos por tan terrible e impactante noticia, a los integrantes del grupo nos motivó otras reflexiones esta anécdota que si bien no está relacionada directamente con el teatro si lo está con la función del arte.

El arte trasciende las fronteras y llega al inconsciente del espectador de múltiples maneras y nunca podremos saber con certeza hasta qué punto puede calar en nuestro interior. Dependerá de la cultura, estructura interna de la persona y su inteligencia emocional para detectar de qué manera le sirve el haber ingresado a esa *otra realidad* que nos está ofreciendo el arte. El cinéfilo que se suicidó no se suicidó por la película. Él padecía un cuadro depresivo en el que seguramente la película le activó otros resonantes, producto de su propio estado emocional. A otras personas, el ver reflejadas situaciones o personajes que no comparten sus intereses les ayudará a alejarse de esas actitudes y tal vez ser mejores seres humanos. Es impredecible el efecto que esa mirada puede causar en cada espectador. El arte hace lo suyo, el espectador es responsable de su actitud.

Siempre me he preguntado cuanto le debo yo al arte, es a través de él que he aprehendido las cosas más importantes de mi vida, incluso el haber llegado a Nicaragua. Fui motivada por una imagen del rostro de una anciana en una de las torres de la antigua catedral hondeando una bandera rojinegra, en una manifestación de celebración del triunfo de la Revolución Popular Sandinista, plasmada en un excelente documental sobre Nicaragua, que decidí dejar mi vida pasada para sumarme a la gesta de un pueblo que me generaba profunda admiración. Esa imagen quedaría por siempre en mi inconsciente.

El ser humano siempre ha tenido por naturaleza la necesidad de conocer la realidad para poder transformarla. Una de esas formas de conocimiento sin lugar a duda ha sido el Arte, pero la manera que este ha elegido para aprehender esa realidad no ha sido copiándola, a veces ha sido para negarla, soñarla, distorsionarla, a veces a través de una síntesis que en muchos de los casos, y en particular en el teatro, ha sido una síntesis objetivada, poetizada. Si vemos dos árboles más dos árboles en el escenario, literalmente serían cuatro árboles, pero artísticamente sería un bosque. Nadie podría negar esa realidad ineludible. Lo mismo sucede cuando vemos en el escenario un personaje que vuela, desaparece, revive, cuando miramos el interior de su cuerpo o de sus emociones, etcétera. Es decir, no es real en términos científicos, pero sí es real en el mundo artístico. ¿Cuál de las dos realidades es más realidad?

El ingresar al mundo de la ficción es una forma de experimentar *otras vidas* y *otros mundos* a los que de otra manera tal vez nunca tendríamos acceso, y aunque tengamos conocimiento que lo que estamos viendo en el teatro es un artificio, el cerebro insiste en creer que es alguna verdad porque de eso depende también la evolución, porque las personas que leen o disfrutan del teatro, de las novelas o de alguna manifestaciones de ficción, están más preparadas para poder ensayar posibles respuestas, reacciones, vivencias porque ensayan a través de otras experiencias.

La realidad que propone el teatro es una realidad compleja de múltiples lecturas que nos da la oportunidad de reconstruir esa misma realidad que tenemos al lado y que no nos satisface completamente, para inventar de manera inédita un nuevo camino que nos ha de ofrecer a su vez otros caminos, ampliando los grados de libertad del ser humano, creando puentes hacia lo mágico, lo lúdico. Parafraseando a Vargas Llosa cuando escribía sobre un personaje de Onetti, “como no le gusta su vida, sueña”.

Finalmente, en el libro se demuestra que el Teatro Justo Rufino Garay no solo ha jugado un papel político, sino que sencillamente no se podría entender sin su relación con la realidad nicaragüense en tres décadas con tres gobiernos diferentes. Esta investigación nos arroja que ese papel político solo se entiende al ser parte de un proceso evolutivo.

Que el grupo es concebido por el público como un teatro coherente, coincidente con el momento que le ha tocado vivir, a veces poniendo temas sobre el tapete que incluso nadie los había colocado, contribuyendo desde un sentido crítico propositivo a reflexionar sobre problemáticas

que nos competen a todos en aras de contribuir a una mayor reflexión sobre nuestra realidad.

En el orden estético podemos concluir que también fue parte de un proceso en busca de una mayor calidad técnica y artística. Que el grupo fue aprehendiendo que solo en la medida que alcanzaba mayores márgenes de rigurosidad artística podía encontrar mejores y mayores vínculos con el público, no solo en Nicaragua sino en el ámbito iberoamericano. Que la forma también es contenido, que para poder ser revolucionario en los enfoques también se tiene que ser revolucionario en la manera como están dichos esos enfoques.

Que se puede ser muy revolucionario en el discurso y muy conservador en la forma y viceversa.

Que el teatro debe afinar sus instrumentos de comunicación, hacer uso de sus artificios teatrales para generar en el espectador ese poder de seducción que solo esta disciplina es capaz de lograr cuando genera esa "extrañeza" que le permite a un espectador sentirse seducido por aquello que ve.

Resalto también la capacidad de transformación del teatro en los que hemos sido parte del Teatro Justo Rufino Garay que nos ha tendido puentes hacia lo lúdico, lo mágico, lo poético, al ser una disciplina artística que nos invita a jugar desde la fragilidad y la honestidad, al propiciar valores de colectividad, solidaridad, y participación, en aras de la construcción de una cultura de tolerancia que si bien, aún no la hemos conseguido totalmente, seguimos creyendo que mientras exista esperanza y el teatro, estaremos llenando esos *vacíos* que cualquier artista sensible siente cuando su país le duele.

Muchas gracias.

*Lucero Millán*

*Managua, Nicaragua*

# Lo real inventado: invención, producción y manipulaciones de lo real en la escena latinoamericana contemporánea

## Júlia Morena Costa

Doctora en Literatura y Cultura por la Universidade Federal de Bahia (UFBA) y maestra en Teoría de la Literatura por la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Es profesora de Literatura Hispánica en el Instituto de Letras de la UFBA y actúa en el programa de posgrado en Literatura y Cultura (UFBA). Realizó investigaciones posdoctorales en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad de Buenos Aires, además de una pasantía doctoral en la Universidad de Chile. Investiga principalmente sobre las producciones literarias y teatrales latinoamericanas y sus relaciones con los temas políticos, sociales e históricos.

# Lo real inventado: invención, producción y manipulaciones de lo real en la escena latinoamericana contemporánea

Júlia Morena Costa[1]
Universidade Federal da Bahia/Brasil

Las inserciones de lo real en los espacios representativos vienen manifestándose con significativa presencia en la dramaturgia contemporánea, bajo distintas formas y proposiciones, en una constante inquietud, reinventándose en cada propuesta. Esto ocurre a partir del uso de temas basados en hechos concretos, el empleo de documentos, la actuación de no actores, entre otras formas en las cuales lo real irrumpe en el teatro contemporáneo. Por lo tanto, se hace importante reflejar sobre las fricciones que estos dos ámbitos —realidad y ficción— pueden tomar en este momento en la dramaturgia, en especial en el teatro que se propone discutir cuestiones sensibles a los campos social y político.

Este ensayo parte del muy conocido interés del arte por lo real, esta aproximación —o como diría Hal Foster (2014), un hambre de realidad— que está tomando el arte en las últimas décadas, y aquí, de manera más específica, el teatro. Pero más que la inserción del documento en el arte espectacular, este ensayo busca reflexionar sobre cuando el teatro empieza a inventar o a manipular este real o este documento en escena. Es decir, no solamente pensar sobre la inserción de lo real en el teatro; pero sí, más bien, cuando ese elemento real se inventa o está manipulado en el texto espectacular.

Para adentrar en el tema, cabe señalar ciertas cuestiones antes de acercarnos a ejemplos y propuestas más específicos. Lo primero es que las formas de acercamiento, provocación, inserción o manipulación de lo real, o de los documentos, son muy múltiples y encuentran una diversidad inmensa en el campo del teatro. El propósito del presente ensayo es no agotar este tema aquí, tema que nadie lo ha agotado todavía o podrá agotarlo algún día. Este ensayo busca traer una contribución más sobre este tema tan amplio y desafiante.

---

[1] La doctora Morena Costa es profesora e investigadora en la Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador de Bahía, Brasil.

Coincidimos con Patrice Pavis (2013) y con Silvia Fernandes (2013), cuando plantean que la tendencia a utilizar lo real en las propuestas dramatúrgicas contemporáneas no se hace desde un simple objetivo estético, sino que también, y principalmente, se configura como una propuesta de ética relacional. O sea, el deseo por lo real, o por los documentos, tanto de los espectadores como de los actores/dramaturgos, parece afirmar que "la representación de la realidad se vuelve inoperante y debe dar paso a la irrupción de la realidad misma en el escenario" (Fernandes, 2013, pp. 7-8), como "necesidad de abrir el teatro a la alteridad, al mundo y a la historia, en detrimento de la clausura de la representación" (Fernandes, 2013, p. 4). Es decir, nos interesa pensar la potencia de la inserción de lo real en el teatro para la ética relacional, como una apertura del teatro a la vida. Y este uso de lo real en el teatro, desde nuestra perspectiva, presupone el establecimiento de efectos políticos, estéticos y principalmente, como afirmamos, relacionales entre público y obra. Y son estos efectos provocados por el uso de documentos en el teatro que son materia de este ensayo. Principalmente de los efectos relacionales, que acaban por hacerse políticos.

Es importante tener en cuenta también que estamos viviendo una puesta en espectáculo del mundo real; por ejemplo, a través del uso de redes sociales donde hay una *performatización* propia (un folletín que teje nuestra vida cotidiana. Esta voraz cotidianidad que todo lo traga); de la política actual, cada vez más hecha a forma de espectáculo chocante; de las *fake-news*, que borran los límites entre ficcionalidad y una supuesta verdad. Tal vez sea esta confluencia actual sea una de las fuentes, o la principal fuente, de nuestro deseo o hambre por lo real, por una idea de verdad que buscamos en el arte espectacular. La desconfianza del mundo y en el mundo, y este borramiento de los límites ficcionales nos llevaría, quizás, también a buscar estos límites en el campo teatral.

Sin embargo, coincidimos cada vez más con Joseph Danan (2021), al señalar que no hay simplemente un sistema binario entre lo real y ficcional en el teatro, sino más bien una gradación entre un punto y otro, entre lo más real y lo más ficcional. Y esta gradación lleva el teatro a trabajar en un límite borroso, al punto de producir límites para estas acciones. En un ejercicio, como propone Josette Féral (2020), de distender el campo ficcional dentro de la obra, en un supuesto juego de entrar y salir de la ficcionalidad en una obra, como una aguja que cose.

Y, finalmente, como una última cuestión antes de adentrar en los ejemplos, está el entendimiento de este real, o este documento, no como una sustancia o elemento específico, sino más bien como una forma de lectura de dicho elemento; es decir, como un pacto. Nos interesa cuando el teatro y cuando la ficción se apropia de la creación de lo real como pacto. Si sabemos que hay una potencia alucinada de lo real (como dijo Sarrazac), ¿por qué no usar esta potencia para producir efectos en la ficción? No en el sentido de restituir lo real, sino en el sentido de producirlo ficcionalmente dentro de este pacto de realidad. Y cuando el teatro inventa lo real, manipula o crea los propios documentos.

Vamos a acercarnos a cuatro obras con distintos abordajes de manipulación de documentos. La chilena *Mateluna* de Guillermo Calderón, la mexicana *Tijuana* de Lagartijas tiradas al sol, y las argentinas *Reconstrucción de una ausencia* de Gonzalo Marull y dirección de Marcelo Moncarz e *Imprenteros* de Lorena Vega. Cada una manipula los documentos de maneras distintas y con efectos diferentes. Estas obras permiten analizar cómo la ficción se apropia de la creación de lo real como un pacto escénico, a partir de provocaciones de usos de archivos junto a sus espectadores, proponiendo construcciones de determinados sentidos de realidad. Cada una de estas obras promueven una toma de posición que recontextualiza, manipula, recrea y resignifica los supuestos elementos documentales que irrumpen en la escena. A partir de los análisis, se propone la construcción de una perspectiva crítica que comprende lo real como un pacto escénico que cobra importancia en la actualidad del teatro latinoamericano.

La primera obra es la chilena *Mateluna* (2016) de Guillermo Calderón. Establecida como una conferencia abierta para la creación de una obra escénica, que discute formas de acercarse a Jorge Mateluna, quien había aportado testimonios reales sobre su participación en la resistencia armada a la dictadura pinochetista para la producción de la obra anterior del colectivo de teatro, *Escuela*, sobre los espacios de formación de guerrilla urbana en la década del 1980. Poco después de su participación en esta primera obra, la policía arrestó a Mateluna y lo acusó de haber robado un banco. Fue condenado a dieciséis años de prisión y estuvo recluido hasta principios de este año 2023, y solo lo liberaron de la cárcel por el indulto del presidente y no porque la justicia reconociera su error. *Mateluna* (2016) reflexiona sobre el horror y la injusticia de encarcelar al hombre que da nombre a la obra. Esta injusticia va más allá del espacio escénico y se asemeja a tantos otros encarcelamientos arbitrarios, como los realizados en las manifestaciones chilenas de 2019 o en tantos otros países

latinoamericanos, incluido Brasil. La obra también cuestiona cómo la historia reciente se ha negado a dignificar la vida de quienes lucharon contra la dictadura de un país. La obra, estrenada en el año 2016 en Berlín, en el Festival Estética de la Resistencia-Peter Weiss 100 en el Teatro Hau Hebbel Am Ufer, es una obra explícitamente política en cuanto que propone actuar directamente en la impugnación de la detención de Jorge Mateluna, con campañas públicas y peticiones, extrapolando los espacios y funciones estrictas del escenario. Este hecho, extra-teatral y real, o sea la detención de Mateluna, es llevado a la escena a partir de documentos filmográficos de su reconocimiento por parte de un testigo, quien redactó las actas de su proceso que culminó con su condena a prisión.

La obra muestra, en primer momento, el video de la rueda de reconocimiento con testigos del asalto, quienes señalaron con claridad a los imputados. Exactamente el mismo video que usó la policía y el juzgado de su proceso jurídico. *Mateluna* muestra y describe estas evidencias, y explora el problema ético y artístico que enfrenta el grupo de teatro frente a la condena y encarcelamiento de Jorge Mateluna. Este mismo documento, utilizado por primera vez por la policía para demostrar su culpabilidad y exhibido al comienzo de la obra corroborando la declaración del caso, se empleará más tarde al final de la obra para desmentir al testigo, la única prueba que se utilizará para su condena. Más tarde, en el segundo uso del documento, vemos que el imputado reconocido no se parece en nada a Mateluna. En esta obra, el mismo documento real es utilizado dos veces, al principio y al final, afirmando dos realidades contrapuestas: la supuesta culpabilidad y luego la inocencia de Jorge Mateluna, señalando un proceso vicioso e injusto por parte de la policía y de la justicia quien lo condena sin pruebas.

El uso del documento en un primer momento para afirmar la culpabilidad, tal como lo utilizó la policía en su condena, y luego retomado para subvertir esta "verdad" y reconstruir su inocencia, reconstituye el camino de la opinión pública. Esta decisión dramatúrgica crea un efecto de llevar al espectador a creer en esta mentira, para luego especular sobre la probable facilidad con la que culpamos a las personas con el pasado de Jorge Mateluna como activista político y reconstruimos, de esta manera, su dignidad.

Es decir, en esta obra, el espectador es sometido al proceso de manipulación de la verdad que ocurrió en el proceso judicial de Jorge Mateluna.

La revelación del engaño jurídico-documental al final hace explícita la manipulación, a pesar de los hechos y documentos, tanto en el campo real como ficcional. En este caso, se busca mentir para enfatizar la importancia de la verdad. *Mateluna* provoca la crisis de la verdad sobre el escenario para crear en el espectador la urgencia de encontrar la verdad real, *extrateatral*; es decir, la inocencia de Mateluna, como lo señala Guillermo Calderón en las distintas entrevistas que ha brindado.

Al final de la puesta en escena de *Mateluna* se recogieron firmas para un pedido de justicia para Jorge Mateluna, la persona real, y hubo una gran movilización de su público para difundir la verdad entre sus círculos físicos y virtuales, con manifestaciones callejeras y en grandes eventos musicales como Loolapalooza, lo que generó una conmoción popular significativa. Esta propuesta pretendía actuar activamente y más allá del espacio escénico, rompiendo los muros del teatro en una puesta en escena política que culminaba en una acción política. La obra *Mateluna*, en palabras de su dramaturgo y director, fue un intento de intervención en el mundo y en la justicia, tratando de suscitar sensibilidad desde el teatro hacia la libertad del hombre Mateluna. Aunque su dramaturgo consideró esta obra un fracaso del arte en su acción en el mundo, porque a pesar de todas las presentaciones y peticiones, no fue la justicia restablecida en juicio que pudo librar Mateluna de la cárcel. La obra reafirmó su relevancia cuando salieron a la luz otras arbitrariedades policiales, que se intensificaron y se hicieron cada vez más explícitas en las r evoluciones chilenas del 2019, a partir de una abierta y violenta represión a los manifestantes.

La segunda obra para analizar es *Tijuana* (2015) del colectivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol. En esta obra, su autor, Gabino Rodríguez, trabaja la experiencia de un actor que se propone disfrazarse y vivir seis meses como empleado de una maquiladora, asumiendo otro nombre e identidad (Santiago Ramírez), cobrando un salario mínimo y narrando su experiencia en el norte de México bajo estas condiciones sociales y económicas. Esta es la premisa de construir un territorio en el escenario que pueda compartir una sensibilidad social con su audiencia. Acercar al espectador a sentir, desde una experiencia real, los cuestionamientos, angustias, limitaciones, dolores y descubrimientos de una experiencia como trabajador no calificado y mal pagado, planteando que ese dolor momentáneo del actor es cotidiano, constante y rutinario del trabajador en estas condiciones en Tijuana. Es una obra que usa la experiencia y vivencia de Gabino, con todo el material documental que aporta a partir de eso.

Sin embargo, lo que no se explicita durante todo el montaje del espectáculo ni en ningún otro material que acompañe la presentación es que este texto, y esta experiencia, no parten de la vida del actor, director y dramaturgo Gabino Rodríguez —aunque son del personaje Gabino Rodríguez— pero forman parte del texto *Salario mínimo: vivir con nada* (2015) de Andrés Felipe Solano, autor colombiano, quien narra su experiencia de disfrazarse de obrero en una fábrica del norte de Colombia, basada en un encargo periodístico, y, tras un período de experiencia allí, informar sobre sus condiciones de trabajo y de vida. La novela está narrada en forma de diario y contiene el texto que ahora ocupa la boca del personaje de Gabino Rodríguez, aunque esta información, repetimos, no se informa a su público en ningún momento durante la presentación de la obra.

Esta traducción de la novela al teatro, con una intensa apropiación y enmascaramiento de su adaptación provoca un choque en los límites típicamente esperados entre lo real y lo ficcional en esta creación escénica. No se trata simplemente de traer elementos de lo real al espacio ficcional, con poco o ningún tratamiento estético para mantener su poder de realidad que invadiría el espacio representativo y señalaría los límites de este último. Este trabajo, como contrapropuesta, realiza una *falsificación de la experiencia* y toma elementos de la ficción —la novela— y los traslada a registros no ficticios —documentos, fotos, entrevistas— con el uso de una gran elaboración estética para lograr este efecto para, finalmente, presentarlo en el contexto tradicional de representación: el teatro. En otras palabras, lo real y sus efectos se construyen a partir de lo ficcional, para presentarlos en el espacio de representación, rozando los posibles límites o pactos preestablecidos entre el ámbito documental y ficcional.

Desde nuestra perspectiva en esta investigación, a partir de este ejemplo, afirmamos que la realidad en el teatro también puede entenderse como un acuerdo, un pacto de lectura. Lo real escénico no es siempre una sustancia, un elemento físico o una presencia, sino un marco de lectura, un pacto. Lo real es un acuerdo sobre la naturaleza de lo que será presentado, que puede ser suscitado por una serie de elementos que reafirman este lugar de entendimiento y trato. El terreno ficcional es un juego que se desarrolla en un espacio-tiempo dado que propone elaborar estructuras inteligibles y dentro de una propuesta compartida. En ese sentido, en la obra *Tijuana* asistimos a un gran trabajo de corte estético para lograr los efectos de lo real, porque lo real también es una estética que se alcanza. Las proyecciones y objetos escénicos son cuidadosamente diseñados

para mantener una estrecha identidad con los documentos de lo real que imprimen el sello de veracidad de la acción. Tales como el uso de fotografías de baja calidad tomadas con un celular, encuadres inconsistentes, grabaciones ocultas, etcétera. Efectos que nuestro personaje explica rápidamente para ganar verosimilitud; un diario con dibujos y manuscrito en bolígrafo azul y páginas deterioradas por el uso; un boleto de fábrica, con la cantidad de ropa almacenada por Gabino Rodríguez en un día determinado, entre otros. O sea, una serie de documentos cuidadosamente fabricados.

La tercera obra es la argentina *Reconstrucción de una ausencia* (2020), obra creada por el dramaturgo Gonzalo Marull y dirigida por Marcelo Moncarz. Esta obra está compuesta por un monólogo que reconstruye la trágica vida del escritor real Jorge Barón Biza, a partir de la relación establecida con su familia, en especial su violento padre y su madre. El padre le tira ácido al rostro de su madre y se mata enseguida. La madre pasa años intentando sanar estas heridas físicas en el rostro y por fin también se mata. Años después, su hermana también se suicida, así como el propio Jorge. Es una obra muy afectiva, pues Jorge era amigo íntimo del padre del dramaturgo, Gonzalo Marull, y está hecha a partir de una gran investigación em documentos públicos, personales y familiares por más de seis años. Como afirma el dramaturgo, la creación se hace a través de la memoria, la imaginación o el invento y la investigación.

En *Reconstrucción de una ausencia*, la identidad de Jorge Barón va siendo construida de manera atravesada por la historia trágica de sus padres, dos importantes figuras políticas e históricas argentinas. Una identidad que se construye en la obra a partir de estos rastros y rostros. Y, sobre este punto, nos parece pertinente señalar la importancia que los rostros asumen en esta obra; además de poner en discusión el tema de la identidad, también porque el rostro desfigurado de Clotilde, su madre, va a mover Jorge por años. Para esta obra, nos interesa analizar la puesta en escena de Marcelo Moncarz. En esta propuesta de Moncarz, el monólogo va, todo el tiempo, referenciando los familiares de Jorge, hechos históricos, e incluso una fuerte comparación con la familia del dramaturgo Gonzalo, de quien Jorge era íntimo. Estas referencias se hacen de manera visual —un elemento importante en la obra es el atestado visual y documental para lo que se construye—, a partir de fotos personales y fotocopias de periódicos de la época. Con excepción de una foto, todos los demás documentos son falsos, no corresponden a los hechos reales. Las fotos no son de Clotilde,

de Jorge ni de su hermana, ni tampoco de la familia del dramaturgo, aunque eso no se avise al público. Igualmente, el periódico señalado ha sido creado en tipografía antigua para reconstruir el efecto documental. Tales artificios, además de componer los sígnicos constitutivos de la obra, preservan a las familias involucradas de una posible exposición más. Es una obra hecha de investigación y memoria, y en la cual es justamente el documento que guarda la mayor factura de la ficción. Una obra en la que los hechos son muy atados a la realidad, pero los documentos señalados no corresponden a eso, responden a la ficción.

Por último, la cuarta obra es *Imprenteros* (2019) de Lorena Vega. Un teatro documental, de claro alineamiento con los biodramas, que escenifica las vivencias de Lorena y de sus familiares, y que trae su vida como materia prima. Una obra que utiliza diversos tipos de documentos, desde fotografías, videos, folletos impresos en la imprenta de su padre, los propios cuerpos tomados como documentos de una labor familiar, etcétera. La obra de Vega es una puesta en escena muy delicada, en la cual, junto a sus hermanos Sergio y Federico, Lorena construye una obra de teatro documental que revisita el lugar perdido por tres hermanos, la imprenta del conurbano bonaerense argentino en la que se criaron rodeados de papeles, tintas y guillotinas, y que les fue arrebatada.

*Imprenteros* cuenta con un fuerte recorrido autobiográfico, realizado con material de archivo familiar por el cual participan los protagonistas reales de la historia que se interpretan a sí mismos, junto a un equipo de actrices y actores profesionales, a cargo de recrear algunas situaciones. Aquí, además de todo este importe documental que compone la obra, nos interesa analizar un documento específico, utilizado al final de la puesta en escena. Es un detalle hecho en forma de chiste, casi una broma. Frente a la imposibilidad de volver a ese espacio de su niñez, causado por la injusta prohibición de adentrar en este espacio que compuso sus vidas —la imprenta del padre ahora fallecido— se adulteran fotografías, incluyéndolos entre las máquinas de la gráfica. La manipulación de lo real está declarada y escenificada para restablecer justicia cuando el mundo extrateatral no lo permite. Es una forma declarada de decir que lo que se necesita no está en la realidad, solo es posible, solo se puede encontrar en la ficción y para eso justamente se usa el documento. O sea, para restablecer la justicia que no está en el mundo se manipula el documento, para restablecerla, al menos, a través de la ficción.

Estos cuatro ejemplos, *Mateluna, Tijuana, Reconstrucción de una ausencia* e *Imprenteros,* presentan cuatro propuestas diferentes para la irrupción de lo real en el escenario: Mientras la primera obra usa un documento real, pero maniobra la presentación de este documento, para enfatizar el valor de la verdad, vaciándolo de sentido y haciendo una manipulación explícita de los hechos, la segunda crea deliberadamente efectos reales, que simulan documentos. La tercera utiliza el documento paradojalmente como espacio ficcional, a partir de su falsificación y la cuarta propone restaurar la justicia a partir de un documento declaradamente adulterado, falsificado. En algunos se da la maniobra de vaciamiento y reconstrucción de la supuesta verdad de lo real y en otros, la creación del documento mismo en escena. En todos ellos, lo real es tomado no como un hecho en sí mismo, sino como un poderoso propulsor de efectos entre la escena y el público, con el objetivo de crear arenas de sensibilidades para ser compartidas y cuestionadas. Estos usos insólitos del documento provocan una discusión fisurada entre el campo de la ficción y la realidad, enfatizando el espacio escénico como potenciador tanto de una como de la otra. Así, en estas cuatro obras, ficción y realidad son potenciadas.

A partir de una ruptura, programada o no, explícita o sutil, con el espacio representativo, buscamos establecer una intensa ética relacional, que nos permita generar espacios de coparticipación de los sentidos establecidos en escena y activos en el mundo. Cansados, quizás, del creciente espectáculo y falsificación de los hechos mundanos que nos rodean o de las injustas disputas narrativas sobre supuestas verdades políticas y sociales (incluida la justicia, como muestra *Mateluna*), público y teatro premian un deseo de reconexión con la realidad y con un espacio de posicionamiento y reflexión sobre el mundo extrateatral que les rodea y que resuena en el escenario.

Josette Féral (2020) llama la atención sobre esta búsqueda de lo real en la representación teatral como forma de suscitar relaciones de implicación con el público, que, según la investigadora, es ahora el centro de atención del teatro contemporáneo. Para ello, es necesario que se tomen medidas estéticas para que este elemento se entienda como un real insertado en la escena, ya sea por la ausencia de interferencia, o por la manipulación del objeto, con el fin de mantener o crear, como mostramos aquí, sus características documentales. Estos elementos necesitan ser destacados del entorno escénico, para reverberar un "esto fue"/"esto es" parte de un mundo extrateatral, ya sea a través del contraste estético con los otros

elementos, o a través de la declaración explícita de este documento como tal, como pacto entre escenario y público. Para potenciar la posibilidad de que, frente a un archivo declarado, el público se posicione frente a lo que se presenta como una reverberación del mundo, es necesario crear un juego de comprensión de este elemento como real, aunque no siempre lo sea de hecho.

Féral (2020, p. 183) también señala el efecto que puede causar lo real como brecha representacional. En otras palabras, lo real o la suposición de lo real en escena también puede provocar una potencialización y recontextualización de la esfera representativa al promover su ruptura y recordar al espectador la condición teatral del acto. El uso de los efectos que provoca esta inserción de lo real en la escena, por tanto, propone un doble juego con el espectador, de zambullirse y emerger de la representación, un ser y un no estar en el espacio representativo, sin salir de él. Esta propuesta parece denotar una declaración política, proponiendo la reflexión y el reposicionamiento del espectador frente a proezas extrateatrales y escénicas al mismo tiempo.

Estas y otras cuestiones relacionadas con la inserción y la recreación de lo real en el escenario teatral actual son de suma importancia para tejer reflexiones sobre la producción artística contemporánea, en especial la teatral, pero también para pensar acerca de cómo las nuevas configuraciones que tenemos sobre la verdad, lo real, la ficción y la mentira se están apoderando de la sociedad en su conjunto, borrando los límites supuestamente bien definidos. Pensar políticamente el hacer artístico teatral contribuye a reflexionar sobre las necesidades de afectación a las que se invita a los espectadores y sujetos sociales a enfrentar estas categorías aquí mencionadas.

Finalmente, entendemos que el uso de componentes que pretenden ser una (re)producción de una experiencia o elementos de lo real como base para obras teatrales potencia el lugar de lo ficcional y de lo real como discursos poderosos para crear espacios de compromiso social y estético. Por tanto, abordamos los acuerdos entre el espectador y la obra, las tensiones y las negociaciones de lo real y lo ficcional y las manipulaciones posibles y declaradas de ambos dentro del lugar representativo como tal. La intersección entre los dos regímenes —el real y el ficcional— se vuelve, así, hacia las arenas relacionales, exigiendo del espectador y de las obras nuevos acuerdos, otras decodificaciones y, por lo tanto, (re)posicionamientos ante la escena y la vida.

## Referencias bibliográficas

Calderón, G. (2016). *Mateluna*. Folleto de la obra.
Danan, J. (2021). ¿Es necesaria la ficción?: politicidad del teatro performativo. Traducción de Sofía Traballi. CABA: Artes del Sur.
Féral, J. (2020). Entrevista com Josette Féral: depoimento. Entrevista a Julia Guimarães y Leandro da Silva Acácio. *Revista Urdimento, 1* (16), 179-185. DOI: https://doi.org/10.5965/1414573101162011179
Fernandes, S. (2013). *Experiências do real no teatro*. *Sala Preta, 13* (2), 3-13. Universidade de São Paulo. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13
Hal, F. (2014). *O retorno do real*. Traducción de Célia Euvaldo. Cosac Naify.
Marull, G. (2020). *Reconstrucción de una ausencia.* Folleto de la obra.
Pavis, P. y Gama, M. (2013). *Uma redefinição do teatro político*. *Sala preta, 13* (2), 171-175. Universidade de São Paulo. DOI: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p171-175
Rodríguez, G. (2016). *Tijuana*. Folleto de la obra.
Solano, A. (13 de noviembre del 2007). Seis meses con el salario mínimo. *Soho, 91*.
https://www.soho.co/historias/articulo/salario-minimo-legal-vigente-cronica-de-como-sobrevivir-con-un-salario-minimo/887/
Solano, A. (2015). *Salario mínimo: vivir con nada.* Tusquets Editores.
Vega, L. (2019). *Imprenteros*. Folleto de la obra.

# Carta a Analú: sobre lo que nos pasó en pandemia

## Carina Moreno

Gestora cultural, docente y periodista. Estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad de San Martín de Porres (USMP) y Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Asimismo, cuenta con una maestría en Gestión Cultural, Patrimonio y Turismo por la USMP. Ha trabajado en diversos espacios culturales públicos y privados. Creó el Diplomado en Gestión Cultural de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya y actualmente lo coordina. Es docente de la carrera de Artes Escénicas de la Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas (UPC), y de la maestría en Gestión Cultural y Museología de la Universidad Ricardo Palma.

# Carta a Analú: sobre lo que nos pasó en pandemia

Carina Moreno
Universidad Antonio Ruiz de Montoya/Perú

En este texto, escrito a manera de carta, realizo un recuento de lo sucedido con las artes escénicas en Lima entre el 2020 y el 2022. Año por año, detallo cómo los gestores se fueron adecuando a las circunstancias que la pandemia planteaba. Presento las experimentaciones de los formatos: pasamos de la presencialidad a la virtualidad, luego a la producción de textos para la virtualidad, la hibridez y, después, la vuelta a lo presencial. Destaco también las primeras experiencias. El objetivo es dejar registrados los momentos y fijar para el recuerdo las experiencias, pero también valorar lo sucedido a la luz del tiempo transcurrido.

**Apreciada Analú,**

No te imaginas cuánto he reflexionado sobre este tema. En todo espacio que me da voz, insisto en que es necesaria una revisión de los diferentes procesos de gestión de las artes escénicas realizados entre el 2020 y la actualidad. Han pasado varios años, por ello creo que finalmente tengo la distancia para hacer este recuento, para que no nos olvidemos de lo que sucedió, pero tampoco de cómo lo fuimos resolviendo. Me parece importante reconocer y registrar las particularidades de las opciones y salidas que tomó la escena local. Nuestro medio escénico es muy diferente a otros en América Latina y las experiencias que se generaron fueron y son inéditas. En este recuento incluiré algunos enlaces a noticias y reportes para que, si algo te interesa, puedas profundizar el dato.

**2020, se inicia la pandemia**

Vamos paso a paso. Comencemos en marzo del 2020. Por entonces, el covid-19 ya había matado a miles de personas en Asia y Europa, y su llegada a Latinoamérica era inminente. La actividad cultural vivía una falsa normalidad. El Festival Temporada Alta, que organiza la Alianza Francesa de Lima, se había dado de manera normal, y el Festival de Artes Escénicas de Lima (FAE-Lima), organizado por varias instituciones privadas y con el apoyo del Ministerio de Cultura, comenzó sin tropiezos. Es decir, habían

llegado a Lima varias agrupaciones extranjeras cuando un estornudo ya generaba alarma. El 6 de marzo se había reportado el primer contagio en Perú. Luego, las cosas pasaron velozmente. El 10 de marzo asistí al Centro Cultural de la Universidad del Pacífico y vi la última obra a la que asistiría en dos años. Vi rostros de preocupación.

Para el jueves 12, ya se habían prohibido las funciones en espacios con más de 300 butacas. Se comenzaron a suspender las presentaciones y la mayor preocupación era sacar a los extranjeros del país antes de que todo se cerrara. Lógicamente, el público decayó. Y el domingo 15, se anunció el cierre total por quince días. Todos nos paralizamos. Después del impacto inicial, del llanto y de la estupefacción ante la situación, las agrupaciones y los colectivos que estaban en función comenzaron a sacar cuentas, también los que estaban ensayando o *ad portas* de estrenar. Todos debían cambiar planes y programaciones. Se creyó que sería un aislamiento de máximo un mes, pero fueron tres meses y volver tomó casi dos años.

Lo primero que se sintió fue un dolor compartido y mucha solidaridad. Los gestores y los grupos comenzaron a reunirse y a generar acuerdos buscando soluciones. Se enviaron cartas al Ministerio de Cultura proponiendo medidas de apoyo a las agrupaciones y artistas. Es importante recalcar que en el ecosistema de las artes escénicas no solo están los actores/actrices, sino también los técnicos, escenógrafos, luminotécnicos, vestuaristas, productores, jefes de sala, acomodadores y responsables de servicios como el estacionamiento, la cafetería, la vigilancia. La mayoría dejó de ser indispensable y tuvo que buscar otras opciones como, por ejemplo, convertirse en proveedores de aros de luz y micrófonos a domicilio.

En ese contexto, no se sabía cuántos éramos, entonces se formaron cuatro organizaciones: Red de Salas de Teatro y Espacios Alternativos, Movimiento de Grupos de Teatro Independiente del Perú, Movimiento de Artes Escénicas del Perú y Red de Creadores y Gestores Culturales, las cuales buscaron orgánicamente responder aquella pregunta a través de la agremiación. A la fecha, solo dos de ellas se mantienen activas: la Red de Salas y Espacios Alternativos y el Movimiento de Grupos de Teatro Independiente. Pero la ayuda llegaría después.

Por otro lado, para determinar la magnitud de la pérdida, la Asociación Cultural Playbill realizó una encuesta entre el 24 y el 30 de marzo.[1] El resultado fue impactante: 3142 funciones canceladas, que implicaban una pérdida de tres millones de soles por la paralización.[2]

Simultáneamente, el Ministerio de Cultura también hizo una encuesta, cuyos resultados se presentaron en junio. Se desarrolló entre el 4 y el 12 de abril, y contó con un total de 10 452 respuestas de diferentes actores del sector cultural de todo el país. Finalmente, se contabilizó una pérdida de S/ 21 902 039, pero lo más interesante fue que apareció la decisión de seguir desarrollando las actividades de forma digital. El 53% de encuestados se consideraba en capacidad de virtualizar sus actividades en redes como Facebook (40%), YouTube (19%) e Instagram (18%).[3]

El colectivo Tubo de Ensayo, integrado por jóvenes artistas, fue el primero en lanzar en abril una obra escénica creada para la virtualidad, la trilogía conformada por las piezas: *Pausa (o cómo me preparo para el fin del mundo)*, *Pausa (o el elefante sobre la pelota)* y *Pausa (o la canción del enanito)*. En los tres casos, los textos son de Nae Hanashiro, y la dirección es de Micaela Valdés.[4] Hasta entonces habíamos tenido la oportunidad de ver obras grabadas en las diferentes redes sociales de los centros culturales y agrupaciones. Se trataba, generalmente, de registros de obras que se encontraban en los archivos, y que fueron las primeras formas de mantener el contacto con el público y de acompañarlo en el encierro, sobre todo en los primeros duros tres meses de aislamiento social.

Los autores comenzaron a escribir obras para la virtualidad, explorando nuevos formatos como el Zoom y las transmisiones de redes sociales como el Instagram y el Facebook. Pero también las tiqueteras se transformaron

---

1 Un artículo sobre las primeras reacciones: https://elcomercio.pe/luces/vida-social/el-coronavirus-y-la-cultura-peruana-las-cifras-que-demuestra-los-estragos-de-la-crisis-teatro-artes-escenicas-noticia/

2 Enlace a los resultados de la encuesta: https://playbillasociacion.wordpress.com/2020/04/06/resultados-de-la-encuesta-impacto-economico-del-covid-19-en-el-teatro-peruano/

3 Puedes revisar la encuesta completa aquí: https://www.gob.pe/institucion/cultura/informes-publicaciones/633376-informe-sobre-el-impacto-del-estado-de-emergencia-por-el-covid-19-en-el-sector-de-las-artes-museos-e-industrias-culturales-y-creativas-resultados-generales

4 https://poramoralarte.lamula.pe/2020/07/06/termina-la-trilogia-pausa-o-la-cancion-del-enanito/poramoralarte/

en plataformas. Así, Joinnus no solo vendía las entradas, sino que te ofrecía la posibilidad de ver obras como *Feedback*, producción del Británico Cultural, escrita por Mateo Chiarella y protagonizada por Patricia Barreto y Alejandra Guerra;[5] la grabación de la obra *Pantaleón y las visitadoras*, adaptación de la novela de Mario Vargas Llosa,[6] etc. También apareció TLK Play como plataforma.

Es importante diferenciar que algunas obras se difundían en directo, mientras que en otros casos tenías acceso a una grabación por un tiempo determinado. El formato virtual se explotó con creatividad. Hasta podías comprar entradas que te permitían ser uno de los personajes, como en el caso de *Junta extraordinaria* de Teatro La Plaza, en la que podías ser uno de los vecinos participantes de la reunión.[7] En otras ocasiones, te asomabas a la obra a través de una trasmisión en vivo desde la cuenta en Instagram de los personajes. También se dio una experiencia de participación en una propuesta escénica desde el teléfono celular. No podemos dejar de lado *Antes después*, del dramaturgo alemán Roland Schimmelpfennig y dirigida por Gilbert Rouvière, cuya temporada se difundió desde el Teatro Roma a través de transmisiones gratuitas por la cuenta de Facebook de la ENSAD.

En todos los casos, el público participó y consumió activamente de estas y otras propuestas. Se vendían entre treinta y cincuenta entradas por función; incluso, se registró la cifra récord de mil personas en una función de estreno.

Lo que he omitido mencionarte es que las plataformas cobraban alrededor del 35% del precio de la entrada por sus servicios, que incluían el canal de venta. Mención aparte merece una iniciativa como Tevi.Live,[8] que se presentó como una plataforma dedicada solo al teatro, la cual logró algunas temporadas, pero no se mantuvo en el mercado. En realidad, fue muy difícil para las agrupaciones independientes pasar a la virtualidad y pagar ese porcentaje, por lo que algunas optaron por hacer ventas direc-

[5] https://rpp.pe/cultura/teatro/teatro-virtual-patricia-barreto-y-alejandra-guerra-protagonizan-feedback-que-le-dirias-a-tu-yo-del-futuro-noticia-1286107

[6] https://live.joinnus.com/lima-pantaleon-y-las-visitadoras-38200

[7] https://www.facebook.com/teatrolaplaza1/videos/2951143298339804/

[8] https://rpp.pe/cultura/teatro/teatro-virtual-conoce-la-plataforma-peruana-tevi-que-alista-obras-en-colaboracion-con-artistas-argentinos-alfonso-dibos-raul-tola-noticia-1279327

tas y usar Zoom como plataforma.

Lo interesante es que uno de los principales problemas del medio: la falta de espacios escénicos, fue superado cuando se saltó a la virtualidad. Ya no había límite de espacios, podías trasmitir sin necesidad de estar en un espacio escénico. Además, público de distintas regiones del país y de otros países se sumó a las grabaciones/presentaciones. El Gran Teatro Nacional del Ministerio de Cultura del Perú fue uno de los principales repositorios del material producido y grabado en su escenario. Ellos realizaron una encuesta para conocer quién estaba consumiendo este material, que se puso a disposición a partir del 12 de mayo del 2020, y se determinó que GTN En Vivo, su plataforma de contenidos escénicos en formato audiovisual, había alcanzado en sus primeros tres meses a más de 40 000 espectadores. Se trataba, mayoritariamente, de personas entre 18 y 34 años residentes en Lima, La Libertad, Arequipa, Cusco y Lambayeque, además de otros países como España, Estados Unidos, México, Argentina y Colombia.[9]

Respecto al apoyo estatal, que era el único que consideré posible y viable dadas las circunstancias de la pandemia, se dio a través del Decreto de Urgencia 058-2020,[10] aprobado en junio. Las necesidades expresadas por las distintas agremiaciones del sector cultura fueron recogidas en este decreto y en su reglamento. Las líneas de ayuda fueron cuatro: el sostenimiento del trabajador cultural independiente a través de organizaciones culturales; el sostenimiento de organizaciones y espacios culturales; el replanteamiento de ferias, festivales y festividades en el contexto generado por la declaración del Estado de Emergencia Sanitaria; y el replanteamiento de la oferta de bienes, servicios y actividades culturales en el contexto mencionado.

Los plazos del Estado son largos. Luego del proceso de selección, al que se presentaron miles de personas, agrupaciones e instituciones, los apoyos se comenzaron a entregar en noviembre y diciembre del 2020. Esta ayuda, si bien demoró pues la mayoría de los fondos fueron entregados hacia fin de año, permitió saldar, por ejemplo, deudas de alquileres y cubrir el pago por mantenimiento de espacios, etc.
Esta situación nos permitió ser conscientes de un tema: muchos de los

[9] Enlace para descarga de la publicación: https://publicos.granteatronacional.pe/categoria/gtnenvivo/contenido/gtnenvivo

[10] https://www.gob.pe/institucion/mef/normas-legales/581000-058-2020

espacios culturales desarrollaban sus actividades en espacios alquilados a terceros y dependían de los ingresos para cubrir el pago del alquiler cada mes. Esto determinó que algunos colectivos cerraran sus espacios. Para finales del 2020, once espacios habían cerrado a nivel nacional, de acuerdo con la información de la Red de Teatros y Espacios Alternativos.

Culminando el 2020, habíamos aprendido a sobrevivir en pandemia, aún sin vacunas y con mucho miedo. Aprendimos a lidiar con la tecnología para trasmitir, para grabar (mejorando los equipos de sonido como micrófonos más sensibles), para iluminar (a veces con los aros de luz cuyo uso se popularizó), pero esto hizo que se sintiera la brecha digital que tenemos en nuestro país. No todos tenemos acceso a internet y quienes sí tenemos no siempre contamos con una buena conectividad. En resumen, tuvimos que considerar el ancho de banda de las casas de los actores y actrices para las transmisiones; si su señal no era buena, hubo que comprar y llevar equipos para mejorarla y garantizar que no se congele la imagen. Pero pasó y más de una vez, incluso en estrenos y funciones regulares —siempre sufría pensando en lo que estaría pasando por la mente del actor o la actriz mientras esto sucedía—. Este aprendizaje estuvo acompañado de otro: aprender a ofrecer y dictar talleres por internet. Costó adecuar las metodologías y los formatos, pero se logró, sobre todo considerando que se podía tener participantes de cualquier parte del mundo.

**2021, en busca del espacio seguro**

Las fiestas navideñas del 2020 fueron diferentes. Las familias no pudieron reunirse y las que lo hicieron corrieron muchos riesgos. Se sabía que las vacunas llegarían en unos meses. El espacio abierto, al aire libre, comenzó a pensarse como una oportunidad. Habían comenzado a realizarse algunas experiencias en parques, pero todavía faltaba un tiempo para regresar a la presencialidad. La llamada “tercera ola” llegó con fuerza en enero y motivó un nuevo cierre total durante todo el mes de febrero. Nos volvieron a encerrar, pero esta vez solo por cuatro semanas. Se cayeron algunas iniciativas escénicas y nuevamente hubo que reprogramar y volver a organizar.

A nivel del apoyo estatal y ya con un nuevo presidente, apareció en las redes una carta de la cantante peruana Susana Baca dirigida al mandatario solicitándole mayor apoyo a los artistas. La respuesta fue la promulgación del Decreto de Urgencia 027-2021 del Ministerio de Cultura, en el que se

destina un fondo de veinte millones de soles.

En este contexto, el Festival Temporada Alta,[11] que había sido pensado de manera semipresencial con incursiones en espacios públicos, debió presentarse solo en forma virtual con novedosas propuestas, como audioguías para escuchar en el supermercado, una miniserie de cuatro capítulos de 20 minutos y varios planteamientos audiovisuales de artistas de Francia, Uruguay y Perú.

En marzo comenzó el proceso de vacunación que aún no termina (estamos en una quinta dosis y, claro, también hubo quinta ola). Se comenzaron a trabajar formatos que permitían a los actores ensayar en los espacios, pero con distancia y mascarillas. Esto determinó que también el FAE-Lima 2021 se realizara de manera virtual. El invitado de honor fue el grupo Yuyachkani, para celebrar sus 50 años de vida. Presentaron *Los músicos ambulantes*,[12] una obra emblemática que sigue vigente, pese a que tiene 40 años en el repertorio de la agrupación. Muchas generaciones han crecido con esa obra y aún lo harán algunas más. Hablar de migración, de una ciudad hostil y de la discriminación entre peruanos por ser del campo o vivir en la periferia de Lima, sigue dando temas a repensar. La obra se transmitió por las redes sociales del festival y por Cultura24.tv, el canal digital del Ministerio de Cultura. Más de mil personas se conectaron a la trasmisión.

En abril siguieron las funciones trasmitidas en vivo. *No voy a salir*,[13] escrita y dirigida por Chela De Ferrari y Luis Alberto León, se transmitía desde el Teatro La Plaza de Miraflores y mostraba espacios poco conocidos de los teatros como la tramoya, y la labor de quienes están detrás del escenario. Mostrando también la tramoya y otros espacios, el Teatro Británico presentó *Yo, Cinna (el poeta)*[14] del autor británico Tim Crouch, en una temporada trasmitida desde su teatro miraflorino y protagonizada por Salvador del Solar.
El reencuentro con el público de manera presencial se dio por prime-

[11] https://www.aflima.org.pe/artes-escenicas/vi-festival-internacional-de-teatro-temporada-alta-2021/#/

[12] https://andina.pe/agencia/noticia-festival-artes-escenicas-continua-su-programacion-virtual-836475.aspx

[13] https://andina.pe/agencia/noticia-puesta-teatral-no-voy-a-salir-se-estrena-viernes-23-abril-841566.aspx

[14] https://peru21.pe/cultura/salvador-del-solar-vuelve-a-los-escenarios-con-la-obra-yo-cinna-el-poeta-nczg-noticia/

ra vez en el auditorio de la Alianza Francesa de Miraflores, con la obra *El señor Armand, alias Garrincha*, unipersonal escrito por el dramaturgo francés Serge Valletti y protagonizado por Miguel Iza.[15] Fueron solo seis funciones en mayo, con un aforo del 20% de la sala (alrededor de 40 personas), además de la trasmisión simultánea y la grabación disponibles en Joinnus. El abrazo fraterno de la comunidad teatral fue lo que primó en todos los comentarios en redes. Comenzamos a regresar.

Hubo un momento para las funciones híbridas. *Emma Milennial*, adaptación contemporánea de la obra *Emma* de Jane Austen, se estrenó de manera virtual bajo la dirección de Micaela Valdés y luego pasó al formato híbrido. Es importante destacar que esta obra es una adaptación libre del dramaturgo Federico Abrill, la cual mereció el primer premio del concurso De la hoja al Zoom, creado en el 2020 para dar una nueva mirada a los clásicos. Otra obra fue *2084*[16] de George Orwell, en una adaptación de Daniel Subauste y bajo la dirección de Jorge Villanueva. En el formato híbrido, un grupo de personas estaba en la sala —respetando los aforos—, y otro grupo veía la función vía *streaming*. Ambas obras se presentaron en el Teatro Británico.

También se exploró el espacio abierto. Por ejemplo, en el Parque de las Aguas se presentó *Somos libres*,[17] escrita por Eduardo Adrianzén y dirigida por Leonardo Torres. Esta obra gira en torno a las celebraciones del Bicentenario, que la pandemia y la crisis política obligó a celebrar discretamente. Por su parte, la Gerencia de Cultura de la Municipalidad de Lima también programó espectáculos escénicos en los parques o clubes zonales distribuidos en las zonas periféricas de la ciudad, los cuales constituyen grandes pulmones verdes. En Miraflores, la agrupación Teatro de Cámara realizó una serie de presentaciones de las *Tradiciones Peruanas* de Ricardo Palma[18] en diversos parques del distrito. Y en el Rímac, Apu Teatro presentó sus espectáculos los fines de semana en el Parque del Avión. No podemos dejar de mencionar la puesta *Venciendo al diablo*, protagonizada

[15] https://andina.pe/agencia/noticia-miguel-iza-protagonizara-puesta-sobre-garrincha-841289.aspx

[16] https://limaenescena.pe/estrenan-la-obra-de-teatro-2084/

[17] https://larepublica.pe/espectaculos/2021/07/04/somos-libres-la-obra-presencial-se-realizara-en-el-circuito-magico-del-agua

[18] https://www.miraflores.gob.pe/mm_eventostodos/tradiciones-peruanas-pan-queso-y-raspadura/

por Pold Gastelo[19] en una corta temporada en el Parque Reducto de Miraflores; este unipersonal, escrito por el dramaturgo inglés David Hare, narra su experiencia con el covid-19.

Contando con la participación de estudiantes de artes escénicas y bajo la dirección de Daniel Goya, UPC Cultural presentó dos funciones de *Cartas al Bicentenario* en el anfiteatro de la Biblioteca Nacional del Perú; se trataba de una serie de estampas en torno a lo que vivían los peruanos en 1921. También en el contexto del Bicentenario, la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) produjo, bajo la dirección de Ricardo Delgado, la puesta *Bicentenario*, que contaba con la participación de estudiantes y egresados de la escuela. En una corta temporada virtual difundida desde las redes sociales de la institución, la obra presentó una revisión de 200 años de historia del Perú desde la diversidad cultural.

La hibridez continuó durante todo el 2021, en obras como *Fieras* de Mateo Chiarella, dirigida por Norma Martínez en el Teatro Británico, o *Dos de Ribeyro*, bajo la dirección de Alberto Isola en el Teatro de Lucía. Y también hubo obras presenciales como *Yo soy tu padre* de Ricardo Morán en Teatro La Plaza, o *Radio ridículo* de Rich Orloff, dirigida por Rodrigo Falla en el Centro Cultural Ricardo Palma.

Un festival rompió fuegos en noviembre. Se trataba de la primera edición de A Toda Costa Festival Internacional de Artes Escénicas por un País Sostenible,[20] realizado con el apoyo del fondo Iberescena y de otras instituciones públicas y privadas, en espacios al aire libre como la Playa Agua Dulce, la explanada del Lugar de la Memoria, el Coliseo Miguel Grau del Callao, el Parque Pedro Ruiz Gallo de Lince y el frontis del Ministerio de Cultura. Fueron diez las agrupaciones que se presentaron, cuatro de las cuales provenían de México, Chile, Paraguay y Brasil, lo que involucraba la participación de más de 70 artistas. Buscando promover la conciencia social, las entradas se daban por trueque a cambio de materiales reciclables como papel, cartón, plástico y ropa usada.

El 2021 fue el año de experimentar con formatos y volver a pisar el escenario intentando mantener el contacto con el público, que es irremplazable. El presupuesto de las organizaciones se había reducido y los grupos

[19] https://rpp.pe/cultura/teatro/pold-gastelo-recuerda-su-lucha-contra-la-covid-19-envenciendo-al-diablo-noticia-1358309

[20] https://limanews.pe/2021/11/25/a-toda-costa-festival-internacional-de-artes-escenicas-por-un-pais-sostenible/

independientes buscaron la forma de generarse espacios para continuar con su labor creativa.

**2022, ¿regresamos a la normalidad?**

El 2022 comenzó con un aforo del 40% en espacios cerrados y 60% en espacios abiertos. Los porcentajes fueron creciendo en el transcurso del año. Festivales como el FAE-Lima y Temporada Alta regresaron a la presencialidad. Ahora la pregunta era: ¿qué hacemos para que el público regrese? El 2021 fue un año intermedio para aprender, explorar y seguir adecuándose a una realidad cambiante. Ahora nos tocaba volver ¿lentamente?

En realidad, el retorno fue vertiginoso desde marzo y abril con obras presenciales. Muchos de los proyectos que regresaban a las salas habían comenzado antes de la pandemia y se habían quedado truncos. Fueron retomados con el mismo elenco o con otros porque los primeros convocados ya estaban comprometidos en otras puestas. La demanda de fechas y los presupuestos ajustados generaron temporadas cortas: ocho, doce y, en algunos casos, cuatro funciones eran suficientes. Se comenzaron a proponer otros horarios, otros días: de jueves a lunes quedaba corto o podía ser compartido. Las temporadas se prolongaban, salvo excepciones, por máximo cuatro semanas y muy rara vez seis semanas. La difusión por el "boca a boca" dejó de funcionar de manera eficaz como antes de la pandemia. Sucedía que cuando querías ver una obra, la temporada ya había concluido. Por ello, las campañas de difusión debieron iniciarse antes y ser creativas en la comunicación.

Es importante recalcar que para este momento ya se debió considerar como parte del presupuesto las pruebas de descarte del covid-19 para todo el equipo, así como la posibilidad de contagio —sin consecuencias mortales debido a las vacunas—, durante la temporada, incluso antes de cada función, o por lo menos al inicio del año. Tener algunos actores de reemplazo fue una práctica para garantizar temporadas, pero muchas se postergaron debido a que alguno de los integrantes del elenco contrajo la enfermedad.

Vamos a revisar algunos estrenos y reposiciones. El Teatro Ricardo Blume del Centro Cultural Aranwa reabrió sus puertas en abril con el estreno de *Jugadores* de Pau Miró, bajo la dirección de Mateo Chiarella; las funciones

se programaron para dos meses, tres veces por semana.[21] La obra de teatro musical *Todos vuelven. Una obra para el reencuentro* se repuso en el Teatro Municipal.[22] *El monstruo de Armendariz* de Sebastián Eddowes y Malcolm Malca, se estrenó en el Teatro de la Universidad del Pacífico; *Apuntes americanos* de Roxana Barba, en la Alianza Francesa de Miraflores; *Hamnet* de Ben Kidd, Bush Moukarzel y William Shakespeare, dirigida por Lucho Tuesta,[23] en el Teatro de la Universidad del Pacífico. También se estrenaron *Hasta que la tele nos separe*, en el Teatro Peruano Japonés, y *Hermanas* de Pascal Rambert,[24] en el ICPNA de Miraflores. En julio se estrenó la obra *El misántropo*,[25] a 400 años del nacimiento de Molière, una coproducción de la Alianza Francesa de Lima, la ENSAD y Éxodo Teatro, con la dirección de Jean Pierre Gamarra. La Ira Producciones estrenó *Tiempos mejores* de Mikhail Page y Rasec Barragán, bajo la dirección de Roberto Ángeles, en el auditorio del Centro Cultural Ricardo Palma.

El teatro musical regresó con *Los Monstruos*, escrito por el argentino Emiliano Dionisi, con música y letra de Martín Rodríguez; se presentó en el Nuevo Teatro Julieta y contó con la participación de Erika Villalobos y Miguel Álvarez, bajo la dirección de Fito Valles. Y no podía dejar de mencionar a *La Mariscala* en el Teatro Municipal de Lima;[26] es una ópera pop en torno a la vida de Francisca Zubiaga, con textos escritos por las historiadoras María Elena Arce y Claudia Núñez, y con canciones compuestas por Gonzalo Polar (promotor del proyecto) y Jorge Sabogal.

El actor y director Alberto Isola presentó de manera presencial su primer monólogo, tras haber tenido una corta temporada virtual: *Conferencia bajo la lluvia*.[27] Este texto, escrito por Juan Villoro, fue el elegido para celebrar

[21] https://enterados.pe/cultura/teatro/jugadores-obra-teatral-se-estrena-en-lima/

[22] https://www.infobae.com/america/peru/2022/05/14/teatro-en-lima-2022-todos-vuelven-yo-soy-tu-padre-y-todos-los-eventos-para-este-ano/

[23] https://vocesperu.com/hamnet/

[24] https://limaenescena.pe/hermanas-de-estreno/

[25] https://andina.pe/agencia/noticia-presentan-misantropo-el-marco-los-400-anos-nacimiento-moli%C3%A8re-905022.aspx

[26] https://larepublica.pe/domingo/2022/11/13/la-mariscala-historia-musical-peru

[27] https://puntoedu.pucp.edu.pe/noticia/teatro-ccpucp-en-casa-alberto-isola-protagoniza-conferencia-sobre-la-lluvia/

los 50 años de vida artística de Isola. El director de la puesta fue Marco Mühletaler y el escenario el Centro Cultural de la PUCP.

Por otro lado, y con el apoyo de Iberescena, se desarrolló la sexta edición del Festival Arte y Comunidad 2022,[28] impulsado por la Asociación Cultural Puckllay y con sede en la comunidad de Nueva Jerusalén, en Lomas de Carabayllo. Al encuentro, que se prolongó del 19 al 27 de noviembre, llegaron agrupaciones de Brasil, Cuba, Ecuador, Argentina y México, junto a grupos locales de teatro, clown, títeres y circo.

El 2022 fue el año del retorno. Presentó el gran reto de trasladar a la presencialidad propuestas escénicas nacidas en la virtualidad. También implicó la necesidad de volver a convocar al público y encontrar nuevas fórmulas que permitieran otras ofertas de horarios, espacios, formatos. Este reencuentro que había sido tímido en el 2021, se consolidó en el 2022.

Las lecciones aprendidas fueron: flexibilidad ante situaciones cambiantes —una condición que nos acompaña desde el 2020—; y mantener aquellos procesos que la pandemia nos empujó a encontrar, como las boleterías virtuales, y no solamente a través de tiqueteras sino también desde plataformas de las propias productoras. El público fue convocado a través de las redes sociales y de las campañas dirigidas a personas específicas, quienes con sus comentarios hicieron que otros se interesaran: los llamados "*influencers*". Se explotó el manejo de redes, produciendo contenido que mostraba los entretelones de los teatros: ensayos, tramoya, camerinos, buscando generar esa comunidad en torno a los grupos y compañías.

Sin duda, luego del golpe de la pandemia, la crisis económica y política son factores que se deben tomar en cuenta para el 2023.

Espero que este corto resumen de lo acontecido te sea de interés y de utilidad, he intentado darte una mirada panorámica y resaltar los puntos importantes.

Nos vemos pronto.

*Carina*

*Lima, 31 de marzo de 2023*

[28] https://blog.joinnus.com/puckllay-prepara-el-festival-mas-grande-de-artes-escenicas-en-carabayllo/

# “Yo soy de barrio, tú eres de barrio y este es mi escenario”: experiencias creadoras desde lo híbrido y el derecho a aparecer

## Lorena Pastor Rubio

Doctora y magíster en Antropología, y licenciada en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Actualmente, decana (e) de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP; y profesora principal del Departamento de Artes Escénicas, en la especialidad de Creación y Producción Escénica. Desarrolla proyectos artísticos e investigaciones desde las artes escénicas como espacio de acción reflexiva y social, en especial con jóvenes privadas y privados de su libertad. Dirige el proyecto de investigación-creación *Soy Libertad* (INPE-PUCP), desde el 2014 hasta la actualidad). Sus líneas de trabajo e interés son: cuerpo escénico, artes escénicas y política, procesos creativos, metodología de investigación desde las artes, los estudios de performance, jóvenes y el contexto penitenciario.

# “Yo soy de barrio, tú eres de barrio y este es mi escenario”: experiencias creadoras desde lo híbrido y el derecho a aparecer[1]

Lorena Pastor Rubio
Pontificia Universidad Católica del Perú

En este artículo me interesa reflexionar, desde mi experiencia y lugar como artista escénica, sobre el proceso de trabajo colaborativo con jóvenes internos del Establecimiento Penitenciario Miguel Castro Castro (San Juan de Lurigancho, Lima) y del Establecimiento Penitenciario del Callao, realizado durante los años 2021, 2022 y 2023.[2] Cabe resaltar que en abril del 2023 estuvimos preparando la pieza escénica, luego de más de dos años de indagaciones y elaboraciones conjuntas desde lo virtual (2021) y lo presencial (2022, 2023). Para fines de este documento, me enfocaré en ciertos aspectos del proceso creativo desde su cualidad híbrida, poniendo énfasis en las implicancias de decidir compartir nuestro trabajo en un espacio escénico —un teatro— fuera del centro penitenciario.

## 1. La precariedad como condición en un sistema homogeneizador: tengo nombre y apellido, soy mi propia historia

En *Soy Libertad*, proyecto de investigación escénica en penales (INPE-PUCP) de la especialidad de Creación y Producción Escénica, hemos ido construyendo nuestros propios procesos y dinámicas a lo largo de casi diez años de vida, en los que cada experiencia cambia en tanto varían los grupos, sus miembros, los espacios, los contextos, los lenguajes y los caminos que emergen desde el propio espacio de acción. Si bien las artistas escénicas y los artistas escénicos, e incluso el público y las audiencias, sabemos que cada proceso creativo es distinto, corremos el peligro de pensar las experiencias artísticas en centros penitenciarios desde un paradigma homogeneizador, tal como es el sistema en el que se insertan y desde el cual emergen. Pensar que hacer “teatro en cárceles”, “arte en

[1] Fragmento de la canción “Yo soy de barrio” de Ricardo L., interno del EP Callao. El término “derecho a aparecer” es de Judith Butler (2017)

[2] Proyecto de Investigación-Creación “Soy Libertad” (INPE-PUCP). Producido por la especialidad de Creación y Producción Escénica de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú (2014-presente).

penales" o "teatro penitenciario" significa hablar siempre de lo mismo, en todas partes donde ocurre, es una tentación y un error. Esto puede suceder quizás porque al pensar en una cárcel nuestra asociación inmediata es desde los referentes y prejuicios sociales y culturales que tenemos, y que se arraigan, principalmente, en un paradigma homogeneizador al cual obedecen este tipo de instituciones totales (Goffman, 1961). No podemos —ni debemos— negar que los centros penitenciarios son espacios cargados de estigmas, habitados por sujetos que han cometido un delito y están sometidos a un sistema que implica una "mutilación del yo" (Goffman, 1961, p .27); y, efectivamente, una lógica que se sustenta en el control del cuerpo mediante diversas metodologías y tecnologías, a las que Foucault (1979) denomina una "anatomía política" que es una "dinámica de poder" (p. 141). El tratamiento penitenciario y las políticas de seguridad basadas en la vigilancia y el castigo, se encarnan día a día de manera diversa en cada interno o interna, y tienen como fin que incorporen en su vida tanto los valores que son asumidos culturalmente como los de "un buen ciudadano", como aquellas expectativas que, plantea Butler (2017), "nos producen" (p. 36). Judith Butler propone que estas expectativas son normas psicosociales que nos son impuestas y que

> lo que hacen más bien es dar forma a modos de vida corporeizados que adquirimos a lo largo del tiempo, y estas mismas modalidades de corporeización pueden llegar a convertirse en una forma de expresar rechazo hacia esas mismas normas y hasta de romper con ellas. (p. 36)

Si bien hace referencia al género, podemos expandir esta reflexión a otras formas de corporeización de las normas que pueden reforzar el poder hegemónico, revelarse ante él o negociar con él. Es en el logro de esa expectativa social y políticamente construida que está en juego nuestra constitución y pertenencia a un grupo, una comunidad o sociedad, como sujetos, ciudadanos y seres humanos. Bajo el enfoque propuesto por Butler, pensar y enunciar quién es un joven interno en un centro penitenciario nos puede conducir a generar una identidad esencialista, homogeneizadora, estigmatizada y, en muchos casos, deshumanizante, que se reproduce y reproducimos en diferentes campos de nuestra vida en sociedad, desde espacios privados hasta públicos, en esferas de la educación, la cultura y la política.

Fotografía de Samuel Páucar

Una de las experiencias de vínculo que nos deja el hecho escénico es la posibilidad de iluminar la individualidad y particularidad de cada persona en el acto de narrarse a uno mismo, a la vez de conectarla con un contexto histórico particular. Tal y como plantea Josefina Alcázar (2015),

> es un yo que conecta la esfera privada con el espacio público, un yo proyectado a la comunidad, un yo con proyección estética. Este entrelazamiento de la introspección y el entramado social crea nuevos códigos en el lenguaje del Yo.

Volveré a este punto cuando reflexione sobre el lugar de lo híbrido y lo íntimo en nuestras creaciones. En el caso de los jóvenes que forman parte del proyecto, su individualidad está atravesada por condiciones de vida que sobrepasan la privación de libertad por haber cometido un delito contra la ley, y es encarnada de manera diversa, en tanto diversas son sus historias, sus afectos, sus miedos, esperanzas y sus procesos de vida. En ese sentido, propongo entender el espacio penitenciario —y todo lo que representa en términos prácticos y simbólicos— como una extensión de la vida, el destino latente de muchas y muchos jóvenes en situación de riesgo; sin oportunidades educativas y laborales; en muchos casos, en entornos que no brindan soporte afectivo; sin condiciones que preserven la salud y la vida, así como la posibilidad de un horizonte de vida; en entornos en los que crecer implica la normalización de la violencia como acto para ser aceptado socialmente y sobrevivir.

Judith Butler (2017) propone la “precariedad” como

> una condición impuesta políticamente merced a la cual ciertos grupos de la población sufren las quiebras de las redes sociales y económicas de

> apoyo mucho más que otros y en consecuencia están más expuestos a los daños, la violencia y la muerte. (p. 40)

Los sujetos son políticamente situados en un entorno en el que se

> maximiza su vulnerabilidad y la exposición de las poblaciones de manera que quedan expuestas a la violencia estatal, a la violencia callejera o doméstica, así como a otras formas de violencias no aprobadas por los Estados, pero frente a las cuales sus instrumentos judiciales no ofrecen una suficiente protección o restitución. (p. 40)

Me interesa tomar la noción de "precariedad" propuesta por Butler porque es una condición encarnada, que construye una historia personal y una experiencia de vida que no se enmarcan únicamente en el penal, sino también fuera de él.

Butler (2017) vincula la "precariedad" como detonante para la construcción de una agenda de grupos que luchan por ser reconocidos y por tener "una vida más vivible". Esta lucha se gesta en el espacio público que es tomado por grupos de ciudadanos y ciudadanas ante el legítimo "derecho a aparecer", pues "seguimos aquí, seguimos insistiendo, exigiendo más justicia, pidiendo que se nos libere de la precariedad, que se nos brinde la posibilidad de una vida vivible" (p. 32). Por otro lado, establece que, si bien existe una fuerte e importante cohesión en los grupos, esta no implica que dentro de los mismos no existan también diferencias y desencuentros. Es la lucha, es el constituirse como un solo cuerpo, lo que prevalece y constituye estas presencias colectivas y lo que movilizan y ponen en acción.

Desde el 2021, venimos trabajando colectivamente con un grupo de jóvenes varones recluidos en el EP Miguel Castro Castro y en el EP Callao. Ambos grupos se conocen porque hemos compartido el proceso a través de Zoom, modalidad que se ha extendido a lo presencial, realizando el taller de manera paralela y en simultáneo en ambos penales.

El EP Miguel Castro Castro se encuentra ubicado en San Juan de Lurigancho, uno de los distritos más grandes y poblados de la ciudad de Lima. El penal no está alejado o al margen del distrito, sino inserto en su cartografía. Lo mismo ocurre con el EP Callao, que se encuentra en la provincia constitucional del Callao. Ambos territorios comparten

el hecho de tener altos índices de violencia y delincuencia, en los que muchos jóvenes se involucran desde temprana edad.

Luego de estos años de trabajo, escuchando y experimentando, desde la creación, historias con nombre y apellido, me pregunto si como ciudadanas y ciudadanos hemos normalizado la existencia de los penales como parte constitutiva de nuestra ciudad, si sabemos el hecho de que el grueso de la población penitenciaria está constituido por jóvenes varones, procedentes en su mayoría de sectores de pobreza y pobreza extrema. Me pregunto si hemos normalizado que las políticas punitivas sean aquellas de las que echamos mano para "corregir", es decir, normalizar que impere una política de criminalización de la miseria (Wacquant, 2010, p. 108), o una "dictadura sobre los pobres"[3] (Constant, 2016, p. 252), en la que es más conveniente el castigo y la separación del sujeto disruptivo, que construir sociedades y comunidades desde políticas de equidad y bienestar social, en las que todos y todas tengamos acceso a los mismos derechos. Me pregunto también si hemos normalizado el hecho de que exista un lugar como la cárcel en el que los internos estén hacinados, en una situación que no solo los despoja del yo, como propone Goffman, sino también de su humanidad. Me pregunto, además, si lo hemos normalizado o más bien invisibilizado cuando nos pensamos como sociedad y país.

Fotografía de Samuel Páucar

[3] La categoría es tomada de Wacquant (2001), "The Penalisation of Poverty and the rise of neoliberalism". *European Journal on Criminal Policy and Research*, 9, pp. 401-412.

Nuestro grupo de creación lo forman jóvenes que ingresaron al penal desde su temprana juventud y que vienen cumpliendo penas privativas de libertad muy altas. Aun así, estos jóvenes se resisten a perder la esperanza de tener una vida mejor, como plantea Butler (2017), una "vida más vivible" (p. 31). Nuestro espacio de creación se constituye principalmente como un lugar de indagación desde el cuerpo escénico para contar, para narrarse a uno mismo y al otro/a los otros. Es un espacio de construcción colectiva desde el paradigma performativo (León, 2018), que no se orienta a un resultado preestablecido o busca poner a prueba algo, sino, más bien, que indaga desde el cuerpo, la sensibilidad y la escucha; un proceso abierto a todo lo posible para elaborar aquello que emerge y va cobrando sentido en la misma acción estética, en el mismo momento en que es vivido y experimentado. El paradigma performativo concibe el arte como una experiencia vivida que no puede entenderse sin conectarse con el contexto en el que surge, ni tampoco como un producto evaluado desde lo bello, sino más bien desde las relaciones que establece y la reflexividad generada en la experiencia estética, en el evento escénico y en los vínculos que construye. Tal vez, si propongo que lo que logramos construir es un vínculo restaurativo, o un vínculo que rompe estigmas e invita al reconocimiento, me arriesgo a limitar el potencial generador de experiencia que tiene el hecho escénico en el espacio-tiempo en el que ocurre. Y aquí viene uno de los grandes cuestionamientos que me asaltan en el proceso en el que aún me encuentro: ¿cuál es el sentido de llevar nuestra experiencia de creación a un espacio escénico convencional, es decir, un espacio construido que establece espacialmente el pacto de representación entre espectadores y performers?

A continuación, reflexionaré respecto a nuestros procesos creativos, entendidos desde una experiencia encarnada que es atravesada por un espacio-tiempo particular (la privación de libertad), pero que se conecta con una historia personal y dialoga con un contexto social e histórico más amplio.

## 2. Corporalidades en la escena y el derecho a aparecer: estéticas desde la hibridez y la intimidad

El espacio penitenciario podría verse y experimentarse como la estética de la "precariedad", en los términos de Butler: su estructura, uso y equipamiento da forma a las relaciones afectivas, jerárquicas, punitivas, o a las que se establecen al margen de la norma (Pastor, 2021). A la vez, simboliza y materializa la lucha por sobrevivir, la marginalidad, la

alegría y el abandono. Es un espacio habitado por cuerpos en tránsito vigilados y controlados, del que emerge también el desorden, el ruido, la música, las risas, la vida en movimiento que no para y no quiere parar. Es potente estar allí, el cuerpo presente experimenta de formas tales que no podría frente a una cámara, una pantalla, o en el intento fallido de su representación en una sala o espacio escénico, por mucho que nos esforcemos en que sea un espacio no ficcional. Siempre será ficcional. No estoy en contra de lo ficcional, al contrario, es parte constitutiva de nuestro arte. Lo considero como la posibilidad de crear y decir lo que fuera de ese espacio no nos atrevemos, no podemos, o no tenemos la oportunidad de decir. Lo ficcional como un juego, una dinámica que no obedece a un orden lógico; posibilidad creadora y movilizadora de acción consciente o inconsciente, pero siempre arraigada en un yo presente. Sin embargo, y volviendo a la pregunta que me ronda, cuando pienso en el sentido que tiene presentar nuestro trabajo artístico en un espacio culturalmente asumido para la representación, mis primeras imágenes y reflexiones intuitivas me remiten al cuerpo, al *cuerpo escénico* y al espacio público como campo para el ejercicio de lo que Butler concibe como "el derecho a aparecer".

Fotografía de Samuel Páucar

Muchas y muchos artistas concebimos el espacio público desde su dimensión democratizadora y también como lugar de ejercicio ciudadano que acoge todas las formas posibles de construir discursos, y no me remito únicamente a la palabra, sino también a todas las formas que el acto estético, en tanto constitutivo de una experiencia simbólica, es capaz de codificar (Cánepa, 2006) y constituir con la presencia de todas y todos los que en ese momento están o estamos reunidos.

Si pienso en nuestra experiencia, en la que el cuerpo de cada uno de los jóvenes está privado de su libertad y con ello de su capacidad de ejercer una voz de protesta en el espacio público, el espacio escénico tiene la posibilidad de ser descolocado también como espacio privado para la representación y ser constituido como público, en tanto invita y acoge a otros cuerpos y en tanto la acción escénica es la que le otorga el sentido a su materialidad y al tejido de relaciones que va constituyendo. Alguien podría decir que estos jóvenes perdieron su derecho de argumentar en la esfera pública, al haber infringido las leyes y haber roto el acuerdo social que los constituye como ciudadanos. Su condición de "delincuentes" los hace perder agencia política en el espacio público, y es ahí donde el arte puede intentar construir lo que en la vida cotidiana no es posible. Es entonces cuando encuentro el sentido de llevar nuestra creación y experiencia a una sala teatral. Primero, por la posibilidad del juego ficcional que es capaz de problematizar la representación; y segundo, por la posibilidad de apropiación de un espacio negado en el que es posible encarnar el dolor, la experiencia de vida y, como plantea Butler, el derecho de exigir una vida más vivible. El sentido de tomar la escena hace posible que esas individualidades que constituyen un cuerpo común puedan configurar un nuevo espacio de acción y enunciación, y salir de aquellos en los que son colocados políticamente (en el caso de que los tengan): los robos en las calles, el control punitivo de la policía o el espacio penitenciario. Apropiarnos de una sala teatral y su juego ficcional nos abre la posibilidad de generar un nuevo lugar de enunciación, en tanto *aparecen* en la escena cuerpos socialmente excluidos, desde la acción performática que supone una estética relacional y un *estar entre* (Schechner, 2001, p. 24).

En nuestros procesos creativos partimos siempre de aquello que como colectivo de artistas y ciudadanas y ciudadanos nos moviliza, nos duele, nos importa. Se trata de profundizar en aquello que activa nuestro acto creador y nos invita a indagar desde los espacios, corporalidades y vínculos presentes; pensar, tal y como plantea Ileana Diéguez (2016), en que "la obra o la situación artística es edificada en el acto, no habría que encerrarla en un sistema teórico separado de la práctica existencial de sus creadores" (p. 65). En ese sentido, apostamos por experiencias que propongan entender la acción escénica desde su transdisciplinariedad e hibridez, brindando a las y los jóvenes artistas diversas posibilidades de búsqueda y creación. Así, nace una experiencia poética e híbrida, desde una ética del cuerpo que surge en un campo de búsqueda en el que los jóvenes, en principio despojados de toda agencia, exploran el cuerpo escénico como cuerpo social, el espacio privativo de libertad y cargado

de estigma como espacio de libertad artística, y la acción poética como acto político.

Encuentro la conciencia del acto político en las características de nuestro proceso de creación, en las que existe una dimensión reflexiva muy presente, así como el dialogar permanentemente con la realidad de un espacio penitenciario conectado al afuera, la calle, la familia, mi pasado, mi futuro, la sociedad que me espera expectante. El cuerpo individual y colectivo como centro de nuestra práctica potencia su cualidad transdisciplinar e híbrida porque sus posibilidades de encarnación parten de la propia vida, de la propia reflexión de la experiencia personal como condición humana; y cobra vida desde una forma particular, a través de acciones que juegan entre la imagen metafórica, la narración personal, la actualización de repertorios de la infancia y la adolescencia, que se presentan como fragmentos. Estos fragmentos son la propia historia o la proyección de la propia vida, están en tensión, en diálogo, deambulan en notas de cuadernos, cartas, en recuerdos y silencios, en la acción performática.

Fotografía de Samuel Páucar

Fotografía de Samuel Páucar

Me parece fundamental traer lo íntimo y lo híbrido como anclajes del proceso de creación para poder dimensionar el acto estético que implica la aparición de los cuerpos en el espacio escénico. Es una aparición que supone una forma de accionar ética y estéticamente, como consecuencia de un proceso en el que uno de los referentes fuerza viene siendo la infancia, ese momento de la vida al cual no se regresa y que es reconocido como "la inocencia, el juego... con lo que me quedo".[4]

La *aparición* a la que hace referencia Butler supone el ejercicio de una ética del cuerpo que se basa en *poner el cuerpo*. Tal y como plantea José Antonio Sánchez (2016), poner el cuerpo trae un riesgo, una vulnerabilidad en juego, porque el performer no sabe qué va a generar su acción en el espacio, cómo las audiencias o el público accionarán para completar la experiencia, "poner el cuerpo significa más bien asumir el riesgo de la exposición, ser coherente con el discurso, implicarse corporalmente en la realización del discurso (sea verbal, visual, físico o virtual)" (p. 118). En ese sentido, considero que es importante tener en cuenta que lo que está en juego en el espacio es la construcción de un vínculo en el que los performers, en este caso los jóvenes, arriesgan, al salir o intentar salir del

[4] Apuntes de bitácora, noviembre 2022.

lugar donde política y socialmente han sido situados desde niños y que se ha radicalizado con su situación de privación de libertad.

> Vengo del barrio donde los sueños se hacen difíciles, pero estoy claro que todo esto tiene un límite, a pesar de que en el camino están los tropiezos, vuelvo y me paro, sigo pa'lante y me olvido de eso, yo soy del barrio, pero mis sueños son de grandeza, a diario he vivido con la tristeza y la pobreza, pero tengo bien claro en mi cabeza, que algún día se acabará toda mi tristeza. Me pesa ver amigos míos en el barrio, que en su cabeza solo estaba eliminar al contrario, les di consejos, me dijo que no era necesario, que matando a uno se iban a hacer millonarios, más sin embargo todo fue lo contrario, algunos están muertos, otros ya son presidiarios, en un cuarto solitario, arrepentido por seguir en el camino del sicario. Yo soy de barrio, tú eres de barrio, somos de barrio y este es mi escenario...[5]

Cuando Ricardo L., un joven del Callao, canta la canción "Yo soy de barrio", que él mismo compuso dedicada a "los jóvenes y las autoridades", enuncia su propia historia desde un lugar vulnerable, desde un *poner el cuerpo*. Narra su historia de vida, la de los jóvenes con quienes creció, algunos vivos, otros muertos. No asume la actitud de una víctima, sino de un sujeto reflexivo que sabe y hace saber de dónde viene, que busca dar cuenta de aquel que quiere ser y de lo que es capaz de hacer, a partir de la experiencia que marca no solo la privación de libertad, sino el camino y las decisiones que lo llevaron a ese momento, algunas bajo su control y otras no. Es consciente de las limitaciones y carencias de su entorno, y la necesidad de que sean reconocidas por los políticos y la sociedad. Aparece en la escena y trae su historia, su cuerpo, sin saber la respuesta que tendrá, pero toma la escena como la oportunidad de dar la lucha, ya no desde las calles y con violencia, sino desde el acto estético que es soportado por una comunidad que, como él, busca, en los términos de Butler, una vida más vivible, reconocimiento, afirmar su presencia y su vida en el presente.

[5] Fragmento de la canción "Yo soy de barrio", compuesta por Ricardo L.

## Referencias bibliográficas

Alcázar, J. (2001). Mujeres y performance. El cuerpo como soporte. http://archivoartea.uclm.es/wp-content/uploads/2018/12/Alcazar-Josefina-mujeres-performance.pdf

Alcázar, J. (2015). La performance autobiográfica. La intimidad como práctica escénica. https://mundoperformance.net/2021/04/22/la-performance-autobiografica-la-intimidad-como-practica-escenica/

Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.

Cánepa, G. (2006). Cultura y política: una reflexión en torno al sujeto público. En G. Cánepa y M. E. Ulfe (Eds.), *Mirando la esfera pública desde la cultura en el Perú*, pp. 15-34. Concytec.

Constant, C. (2016). Delincuencia y justicia en el Perú urbano: desigualdades frente al riesgo del encierro carcelario. En *Pensar las cárceles de América Latina*, pp. 251-274. Instituto Francés de Estudios Andinos, Instituto de Estudios Peruanos, Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP).

Diéguez, I. (2016). Escenarios liminales. *Teatralidades, performatividades, políticas*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas.

Foucault, M. (1979). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo Veintiuno.

Goffman, E. (1961). *Asylums. Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Trad. española, *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*, Amorrortu, 1970.

León, A. (2018). El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística. *Cuadernos de trabajo sobre ética de la investigación*. PUCP. https://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/133148/LEON_CANNOCK_PARADIGMA_PERFORMATIVO.pdf?sequence=5

Pastor, L. (2021). *Performando el self: Narrativas y experiencia de un grupo de jóvenes internos e internas en el Penal Modelo Ancón II (2014-2018)* [Tesis doctoral]. PUCP. https://tesis.pucp.edu.pe/repositorio/handle/20.500.12404/19496

Sánchez, J. A. (2016). *Ética y Representación*. Paso de Gato.

Schechner, R. (2001). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.

Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres: el gobierno neoliberal de la inseguridad social*. Gedisa.

# “La Quimera” de Moxhelis

## Damián Pérez Mezzadra

Trabaja en el grupo de investigación "Mataojo" de la Facultad de Información y Comunicación (FIC) de la Universidad de la República (UDELAR), Uruguay. Es magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro, por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE-UDELAR); y profesor en Educación Media, especializado en Literatura, por el Instituto de Profesores Artigas (IPA). Actualmente, doctorando en Letras (FHCE-UDELAR) y maestrando en Información y Comunicación (FIC-UDELAR). Con los seudónimos Demian Cavern y Dante Linacero, ha publicado dos libros ensayísticos sobre poéticas del rock uruguayo. Su segundo libro, *Canciones al Viento. La arquitectura en la poética de La Trampa 1991-2008*, fue galardonado en los Premios Nacionales de Literatura del Ministerio de Educación y Cultura (MEC).

# “La Quimera” de Moxhelis

Damián Pérez Mezzadra[1]
Universidad de la República/Uruguay

## 1. Introducción

En este artículo[2] realizo un análisis sobre el objeto escénico “La Quimera” del grupo uruguayo performático Moxhelis. Dicho objeto era una escultura metálica que poseía un lugar central en la micropoética (Dubatti, 2010, p. 94) de su espectáculo *Las Expediciones* (1993-1994). El estudio aborda su función dentro de la mencionada performance, la descripción del objeto y sus posibles significaciones, su dimensión simbólica y las relaciones transtextuales implícitas.

Moxhelis fue un grupo de performance que desarrolló sus espectáculos entre 1992 y 2002, a partir de la llegada del francés Pascal Wyrobnik al Uruguay. El artista llegó a Montevideo en junio de 1992 formando parte de la megaespectáculo *Cargo 92* que consistió en cuatro espectáculos singulares llevados a cabo por la Royal de Luxe, Philippe Genty, Phillippe Decouflé y Mano Negra en distintas zonas de la ciudad. Meses después decide radicarse en el país y conformar el grupo de performance Moxhelis junto a la actriz uruguaya Daniela Luna como fundadores, junto a una extensa lista de artistas de diversos campos como también personas de otros oficios y profesiones que se interesaron por emprender un proyecto de esta índole.

La investigación se enfoca desde la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti (2007, 2010, 2014) porque asume que el espectáculo y el objeto investigados formaron parte de un estado de convivio (Dubatti, 2003) irrecuperable dada su naturaleza efímera, por lo tanto, lo único posible es una recuperación parcial de aquello que existió en un tiempo y lugar para su descripción y análisis. Para ello me sirvo de la noción de tecnovivio (Dubatti, 2014), es decir, de aquellos archivos que son fuente de memoria. En este caso utilicé registros fotográficos de la artista Magela Ferrero y también audiovisual del archivo personal del cineasta Eduardo Lamas.

[1] Correo electrónico: damianperezmezzadra@gmail.com

[2] Este artículo es una reescritura y ampliación de un apartado de un capítulo de mi tesis de maestría no publicada, y que se titula *Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo* (1992- 1994). Estudio de los casos *“En la Torre” y “Las Expediciones”*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay, 2021.

Ambos artistas, además de ser amigos personales de los integrantes del grupo y de haber colaborado con ellos en ciertas ocasiones, registraron fotográfica y audiovisualmente al espectáculo de *Las Expediciones*.

## 2. Moxhelis y *Las Expediciones*

*Las Expediciones* consistieron en una serie de desfiles a lo largo del territorio uruguayo entre 1993 y 1994, en el que los moxhelianos exhibían diferentes disciplinas artísticas y técnicas como la música, la danza, la performance, la pirotecnia, la herrería, el diseño de artefactos y el vestuario. La micropoética de *Las Expediciones* poseía un sucinto preámbulo por escrito que los moxhelianos hacían llegar a los periódicos de las ciudades y pueblos de Uruguay cuando arribaban a los lugares, de modo tal que los espectadores tuvieran una idea primigenia sobre lo que se iban a encontrar circulando en las calles. La carta de presentación del espectáculo de *Las Expediciones* anunciaba que

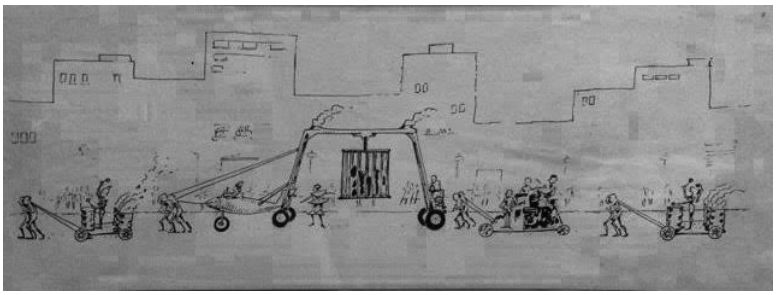
> MOXHELIS regresa de una larga expedición por tierras desconocidas. Luego de una gran búsqueda lograron atrapar una Quimera. Ella está bien segura en una inmensa jaula de hierro. Ahora MOXHELIS sale a todas las ciudades del país para mostrarla. Un carro tirado por hombres abre el desfile, sobre él, alguien marca el ritmo de la marcha con un gran tambor metálico, a su espalda arden tres tanques con fuego. Detrás, lo sigue el gran carro, donde viene atrapada La Quimera. La jaula cuelga del centro del vehículo, moviéndose hacia los lados. Delante, una mujer conduce. Desde arriba se desprende un humo intenso. A ambos lados, varios caminan al ritmo de la música, controlando la marcha. Más atrás, otro carro lleva los músicos y, por último, un carro como el primero, cierra el desfile. (Moxhelis: original espectáculo llega hoy, 1993, p. 1)

A partir de este breve relato ya se presagiaba algunas de las características fundamentales de la micropoética de la performance. Los moxhelianos de *Las Expediciones* simulaban personajes expedicionarios provenientes de un tiempo indeterminado, simultáneamente arcaico y futurista, construyendo para sí una identidad retrofuturista que será un rasgo estético predominante a lo largo de la historia del grupo. Así como es desconocido el eje temporal del que provenían, también lo era el eje espacial, se trataba de "tierras desconocidas" que habían transitado durante un extenso período, sin tampoco saber realmente cuánto tiempo les había llevado la exploración; y regresaban a un territorio conocido, las calles de pueblos y ciudades uruguayas, con una misión incierta. La empresa de estos peregrinos retrofuturistas consistía en custodiar una Quimera, pero no una cualquiera, se trataba de "La Quimera" moxheliana, cuyo análisis

desarrollaré más adelante, para antes atenerme a los aspectos más significativos del desfile.

La estética retrofuturista expresa una conjunción de distintos ejes temporales que se fusionan en una imagen única. Por este motivo, el término "retro" puede apelar a un tiempo histórico del pasado o a un tiempo que no fue, es decir, una ucronía. Mientras que lo "futurista" evoca a la imaginación del porvenir en su dimensión tecnológica y científica, lo cual no siempre debe asociarse con la idea de progreso, sino que por el contrario puede vincularse con la saturación, la derrota y caída del progreso tecnológico que nos retrotrae hacia el pasado, instalando el oxímoron paradójico de un futuro arcaico. En esa ambigüedad que presenta el retrofuturismo es que se funde la estética de *Las Expediciones* ya que los espectadores desconocemos de dónde provenían estos particulares viajeros (Pérez Mezzadra, 2022).

Moxhelis realizó el desfile de *Las Expediciones* en cuatro oportunidades en Montevideo y luego peregrinaron durante meses por todos los departamentos del país. Un grupo de avanzada se adelantaba a instalarse en cada sitio para difundir la información sobre el espectáculo en los diarios locales y observar las posibilidades de acampamento del grupo en algún lugar cercano, así como también decidir cuál sería el recorrido de la caravana y, en todo caso, evaluar si fuese necesario pedir permisos municipales para la realización de la performance. Las solicitudes de autorizaciones y consentimientos fueron muy fluctuantes ya que se dejaban llevar por la buena o mala disposición con la que se encontraban en cada ciudad. En principio, la idea del grupo era que fuese una intervención artística lo más sorpresiva y repentina posible, sin condicionamientos por parte de externos al grupo. Sin embargo, a partir de las distintas experiencias incómodas con las que se encontraron en el camino, requirieron que en algunas ciudades de idiosincrasias más conservadoras tuvieran mayores recaudos burocráticos. A pesar de estas precauciones, igualmente no pudieron escapar a algunos interrogatorios policiales durante el trayecto.



Croquis del desfile de *Las Expediciones*.
Diseño de Oscar Scotellaro, archivo personal de Daniela Luna

Los moxhelianos se trasladaban en un ómnibus que compraron especialmente para este espectáculo, llegaban al destino pautado, se instalaban en algún descampado o terreno deshabitado que no les trajera mayores problemas legales y para muchos de ellos desde ese momento ya había comenzado la aventura performática. Para Moxhelis, los límites entre vida y arte podían difuminarse como parte de un juego expresivo cuya posibilidad la brindaba la propia performance. Es decir, las fronteras entre la praxis vital y la performance artística quedaban desdibujadas, tanto para ellos como artistas ejecutantes como también para los espectadores a los que invitaban a participar de algún modo. Los campamentos de Moxhelis no solo funcionaban como un alojamiento transitorio hasta emigrar y radicarse en el próximo asentamiento, sino que organizaban fiestas temáticas con música, acrobacias y venta de bebidas con la finalidad de juntar dinero para solventar gastos. Para ellos no había un comienzo tajante del espectáculo, sino que formaba parte de una continuidad, un proceso, en la que la experiencia del sujeto y su relación con el acontecimiento era la que marcaba el inicio de la performance. Para algunos moxhelianos la aventura comenzaba en el traslado por la ruta o en la organización del campamento, para otros en el armado de los carros antes de iniciar el desfile porque en esos momentos previos a la marcha de la caravana ya se aglomeraban personas curiosas que asumían el rol de espectadores en ese instante. En cambio, para las personas ajenas al grupo, es decir, el público en general, el comienzo de la performance podía asociarse con el armado de los carros o con el arranque de la expedición, por lo que la propuesta moxheliana subrayaba en la percepción subjetiva sobre el acontecimiento.

La procesión moxheliana estribaba en una serie de carros de metal tirados por integrantes del grupo y por espectadores a los que se convocaba a participar; mediante un sistema de cuerdas, cadenas y poleas, durante un trayecto de una hora aproximadamente. Si bien algunos ciudadanos podían estar advertidos de que iba a suceder una experiencia artística en su ciudad porque habían leído la noticia en el periódico local, otra gran cantidad eran personas que de un momento al otro se convertían en espectadores y hasta partícipes de un acontecimiento performático, aunque no tuvieran claro de qué se trataba. La conformación del espectáculo implicaba distintos niveles de compromiso por parte de los espectadores con aquello que se estaba viendo. Por un lado, estaba la observación más pasiva de quienes decidían ver pasar el desfile, arraigados a la ubicación

que eligieron para observar. En cambio, otros decidían acompañar a un costado la peregrinación, parcial o totalmente durante el trayecto para ver cómo se sucedían las acciones. Mientras que —como dije— había quienes se sumaban a participar del tiraje de los carros en un nivel de compromiso mayor que implicaba realizar un esfuerzo físico durante una hora de transcurso del espectáculo.

El avión-torpedo moxheliano junto a "La Quimera"
Foto de Magela Ferrero, archivo personal de Daniela Luna

El primero de los carros era tirado por dos hombres, arriba estaba una mujer golpeando un tanque de metal, marcando el ritmo del desfile, mientras que detrás de ella se hallaban otros tres tanques de metal, prendidos fuego en su interior. El segundo de los carros, también tirado por dos hombres, tenía la forma de una mezcla de avión con torpedo y era conducido por una mujer vestida de antigua piloto. En el medio de la caravana estaba la jaula con fuego en cuatro de sus vértices que llevaba dentro a "La Quimera" moxheliana e inmediatamente detrás de la jaula colgaba una integrante del grupo, sentada en una silla que se balanceaba de un lado al otro. Luego seguía un tercer carro en el que se trasladaba la banda musical, integrada por un guitarrista, bajista y baterista, que eran arrastrados por cinco personas dadas las dimensiones y el peso de este carro. La música que emitía la banda se asemejaba a sonidos posindustriales que conectaban con los sonidos marchante y machacante del golpe a los tanques metálicos. Y finalmente, el desfile lo cerraba un cuarto carro similar a la inicial, es decir, con otra persona golpeando un tanque metálico y una cantidad de tanques con fuego detrás suyo. Hacia los costados del desfile, varios moxhelianos realizaban danzas, acrobacias y piruetas durante todo el trayecto. Los moxhelianos se encontraban uniformados,

aunque cada uno de ellos con detalles diferentes. El vestuario principal consistía en unos mamelucos confeccionados con apliques metálicos en la espalda y en el pecho, mientras los hombros estaban cubiertos con un pelaje sintético, combinados con los peinados particulares de cada uno. La suma de la vestimenta y los peinados trasmitía la sensación de personajes retrofuturistas que invadían las calles.

En la performance de *Las Expediciones* predominaba una estimulación y promoción de lo sensorial a través de la percepción estética del espectáculo por medio de los sentidos: el fuego, el humo, la música y los sonidos, los gritos de arenga, el arrastre de los carros, el vestuario del grupo y "La Quimera" como centro del desfile. A continuación, expondré pues el análisis de dicho objeto como parte del espectáculo.

## 3. El objeto "La Quimera"

"La Quimera" fue la protagonista inanimada de la micropoética del espectáculo. Como imagen nuclear le otorgaba a la performance la posibilidad de construir entorno a ella una narrativa mítica al comprenderla e interpretarla como metáfora alegórica con múltiples connotaciones. Para explicar esta multiplicidad de significaciones del objeto, partiré del plano denotativo para luego aproximarme al plano connotativo.

El término "quimera", según la Real Academia Española (2014), posee varias acepciones, entre ellas las siguientes tres:

> f. En la mitología clásica, monstruo imaginario que vomitaba llamas y tenía cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón.
> f. Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo ...
> f. coloq. p. us. Pendencia, riña o contienda.

La primera definición vincula la figura de "La Quimera" como perteneciente a la mitología griega, dando entonces señales de su origen mítico y ancestral, que encuentra su sintonía con el relato retrofuturista que emerge de la micropoética de *Las Expediciones*. La figura de la Quimera mitológica está conformada por tres partes de animales: león, cabra y dragón. Esta configuración física de la bestia no coincide con "La Quimera" moxheliana porque los animales que la integran son diferentes, aunque sí se conecta con la idea de un animal mítico conformado fragmentariamente. De hecho, en "La Quimera" moxheliana difícilmente se

pueda distinguir piezas de animales concretas a las que se haga referencia de algún modo. Se trataba de una especie de animal alado, semejante a un pájaro, confeccionado con variados objetos metálicos de procedencias diversas que al ser reunidos entre sí y manipulados con una intención estética, armonizaban en esa ave de metal, a la que nombraron los moxhelianos como "La Quimera". En tanto lugar central que ocupaba dentro de la poética del espectáculo, "La Quimera" moxheliana era un objeto escénico relevante que le otorgaba un sentido interpretativo a la performance, es decir, orientaba a los espectadores a preguntarse por los motivos de tenerla enjaulada y celosamente custodiada por parte de los moxhelianos. Patrice Pavis (2008) en su *Diccionario del teatro* define al objeto escénico:

> El término objeto tiende a reemplazar en los estudios críticos a los de accesorio, atrezzo o decorado. La neutralidad, por no decir vacuidad, de la expresión explica su éxito para describir la escena contemporánea, que participa tanto del decorado figurativo, de la escultura moderna o de la instalación como de la plástica animada de los actores. La dificultad de establecer una frontera nítida entre el actor y el mundo ambiente, la voluntad de contemplar el escenario globalmente y según su modo de significación han promovido el objeto al rango de actante primordial del espectáculo moderno. Una tipología de los objetos escénicos establecida según su forma, sus materiales o su grado de realismo tendría escaso sentido puesto que el objeto varía en función de la dramaturgia empleada y se integra —si es bien utilizado— al espectáculo del cual constituye el apoyo visual y uno de los significantes esenciales. (p. 315)

A continuación de exponer su definición del término "objeto", Pavis (2008) desarrolla las distintas funciones que puede cumplir este en la escena, y entre ellas ubica las que son de "abstracción y no-figuración", diciendo sobre estas que:

> Cuando la puesta en escena se organiza únicamente a partir del juego del actor, sin presuponer un lugar de acción específico, el objeto suele ser abstracto, no es utilizado según su uso social y toma un valor de objeto estético (o poético). (p. 316)

Desde esta conceptualización de Pavis (2008) se puede afirmar que "La Quimera" moxheliana fue un objeto escénico primordial dentro de la poética de la performance de *Las Expediciones*, cumpliendo simultáneamente un rol estético y poético, cuyo grado de abstracción está dado por la imposibilidad de determinar el tipo de animal o bestia que es, tanto como unidad o como en sus partes fragmentadas. Por lo tanto, el carácter abstracto

del objeto nos predispone a la imaginación y ensoñación de su significado en el marco del espectáculo, además de la percepción estética.

"La Quimera" dentro de la jaula
Foto de Magela Ferrero, archivo personal de Daniela Luna

La metodología para la construcción de este objeto escénico tuvo el influjo de las vanguardias históricas, especialmente del dadaísmo, ya que el objeto se construyó de modo similar que los collages dadaístas, aunque también tuvo la ascendencia del *trash-art* como mecanismo de recuperación de materiales desechados. Los artefactos diseñados y ensamblados para el desfile, como los cuatro carros en que se transportaban los integrantes del grupo, la jaula y "La Quimera", fueron construidos durante los talleres de trabajo que mantuvieron en su estadía en un frigorífico clausurado y deshabitado en el barrio obrero del Cerro de Montevideo, el cual ocuparon durante varios meses con la finalidad de producir todo el espectáculo de *Las Expediciones* (Pérez Mezzadra, 2020). En ese período de convivencia fue que recolectaron una variedad de metales de los que se encontraban en su peregrinaje, tanto en las calles de la ciudad como dentro del propio frigorífico en el que se hospedaban. Incluso recurrieron a una chatarrera para comprar algunos otros objetos metálicos que les sirvieran para la construcción de artefactos. Es así como reelaboraron y

transformaron todos aquellos metales que obtuvieron en la etapa de preproducción del espectáculo para convertirlos en objetos que poseyeran una significación estética dentro de la micropoética de la performance y, por lo tanto, cobraran una nueva función, distinta a su función original. Un claro ejemplo de esto es el abdomen de "La Quimera", que estaba armada a partir de la recolección de un centenar de chapas metálicas que encontraron en el frigorífico. Estas chapas eran originalmente las que servían para identificar a los trabajadores del frigorífico, pero que bajo la metodología de transformación de los objetos del *trash-art*, pasaron a poseer un papel distinto. Es decir que en ese proceso de reconversión de algo que está en desuso y se lo considera desecho, se lo transforma con una intencionalidad estética y se le otorga una nueva significación.

Desde el enfoque de Marcel Duchamp, "La Quimera" moxheliana puede considerarse un *ready-made* asistido porque su creación estribó en el encuentro fortuito con objetos desechados, abandonados o vendidos como chatarra. Al entender que la función y utilidad por la que fueron creados originalmente estos objetos perdió su valor social y han sido descartados como basura, es que los moxhelianos los reconsideran para un uso nuevo al descontextualizarlos de su empleo primigenio y transformarlos en una entidad estética que se aleja de su germen para obtener una nueva significación. Asimismo, el nuevo objeto creado por medio de fragmentos posee un carácter surrealista al presentar una capacidad onírica a partir de haber intervenido el azar en el encuentro de los materiales, la selección de estos y la disposición en que se los combinó para generar una yuxtaposición de piezas que producen la ilusión de un animal, aunque desconocido en sí, en donde interviene el inconsciente de los espectadores que rememoran a través de ciertos indicios el recuerdo de una bestia de ensoñación.

Carmen Alvar Beltrán (2017) en su tesis doctoral *Arqueología del objeto encontrado* cita las palabras de Emmanuel Guigon en su exposición "El objeto surrealista" (1997-1998) cuando afirma que:

> El objeto encontrado tiene la función de prolongar el efecto del sueño en ese territorio fronterizo que las palabras constituyen entre el sueño y la vigilia, en ese "aquí y en otro lugar" ... En efecto, el hallazgo es "reencuentro" en el sentido de que su espera real representa también lo que el sueño ha liberado y hecho posible: el objeto inventado en el trabajo onírico y después perdido en el traumatismo del despertar es re-inventado en el hallazgo a través de un trabajo específico sobre el lenguaje ... (p. 121)

Retomo la segunda acepción que brinda la RAE (2014) sobre el término "quimera" en el cual emerge un indicio que permite sumar otra significación en el plano connotativo de la performance y es la idea de la quimera como un sueño irrealizable, como una utopía que las personas arrastran, empujan, custodian y se esfuerzan por llevar hacia adelante en el transcurso de sus vidas. En este sentido, la pluralidad del significado del término "quimera" aparece yuxtapuesto en la figura del objeto escénico moxheliano ya que este conjuga al monstruo mitológico y, a su vez, a la idea de la imaginación como sinónimo de ensoñación. Por ende, desde la segunda acepción del término surge la posibilidad de entender al objeto desde una dimensión simbólica que explicaré en el siguiente apartado.

Para finalizar con el plano denotativo del término "quimera", a partir de las definiciones que ofrece la RAE (2014), la última acepción es referida como un significado coloquial poco usado y la señala como una riña. Es decir, que entender a la quimera como una contienda ha caído en desuso con el paso del tiempo, sin embargo, no deja de ofrecer otra capa más de interpretación. El grupo Moxhelis surgió siete años después de finalizada la última dictadura cívico-militar en el Uruguay (1973-1985). La recuperación democrática en el país se caracterizó por ser un proceso lento en cuanto a la sensación de vivir en libertad y paradójicamente percibir que seguían funcionando varios de los aparatos represivos del Estado, las razias, los interrogatorios policiales, la inseguridad en las calles para los más jóvenes por miedo a ser detenidos por su apariencia y un largo etcétera; y fue así que distintos campos artísticos como la música, el teatro, la literatura y el cine reflejaron ese sentir y malestar social, expresándose en propuestas y obras artísticas de matices oscuros y desesperanzados, tanto en su narrativa como en su poética. Por este motivo, la consolidación de la democracia se empezó a vivir ya entrado a la década de los noventa y una expresión del síntoma de libertad fue la aparición de Moxhelis que según declaraciones de sus integrantes buscaban lograr la ruptura con la tradición estética hegemónica que por aquel entonces prevalecía, vinculada con la solemnidad, la grisura y los mensajes de decodificación unívoca.

## 4. La dimensión simbólica de "La Quimera"

Desde la perspectiva de Salvador Dalí, los objetos surrealistas pueden llegar a poseer una función simbólica de la cual se desprendan indicios para su propia interpretación (Gowing, 2001, p. 48). Así también Rosalind Krauss (2002) señala que este tipo de objetos pueden provocar en el

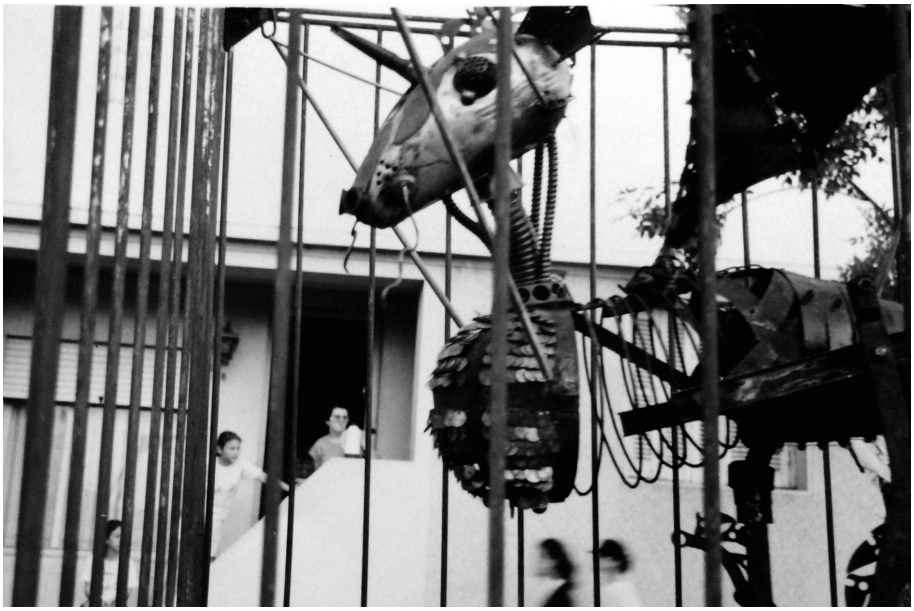
espectador una "proliferación metafórica" en la que se manifiestan una "larga serie de asociaciones narrativas" (p. 130). En este sentido, "La Quimera" moxheliana permite que los espectadores realicen una operación metafórica al encontrarse con esa bestia metálica alada, a pesar de no ser capaces de definir un significado cierto en la interpretación, sino que por el contrario quedará en una zona de incertidumbre, posibilidad y subjetividad. Más allá que el público conociese o no el nombre del objeto ensamblado, es decir, el de "La Quimera", la libertad interpretativa está latente y será la que dispare esas asociaciones narrativas a las que se refiere Krauss. Dichas asociaciones son la construcción de uno o varios relatos, alrededor del objeto como centro, a partir de la observación de determinados indicios que funcionan como disparadores de la imaginación, la fantasía y el sueño. Siguiendo esta línea de pensamiento, Krauss (2002) sostiene que:

> Las conexiones metafóricas generadas por el objeto estimulan las proyecciones inconscientes del espectador, le invitan a traer a la conciencia una íntima narración fantástica que hasta entonces desconocía. El tiempo empleado en contemplar el objeto ha de estructurarse en términos de las condiciones temporales propias de la fantasía. El encuentro provocado por el "objeto surrealista" es, por tanto, el de dos arcos temporales de carácter narrativo, pero que (a diferencia de la ficción tradicional) comportan unos efectos que no se pueden anticipar y unas causas previamente ignoradas. (p. 130)

Por lo tanto, la performance en cuestión exhibe una serie de indicios que provocan el estímulo de la imaginación mediante los vínculos metafóricos que podemos establecer y así crear una narración hasta el momento inédita que subyace en la poética del espectáculo, es decir, una surrealidad. Al comienzo del artículo cité la breve misiva que los moxhelianos hacían llegar con anticipación a los periódicos de las localidades que visitaban. En ese relato aparece el primero de los indicios, exponiéndose una historia mítica con dotes mágicos en el que unos expedicionarios perseguían una Quimera y una vez que se encontraron con ella la pusieron en custodia y arrastraban consigo desde un tiempo inmemorial y un espacio desconocido. La historia de naturaleza mágica, fantástica y aristas surrealistas es la que establece el marco para la construcción del argumento narrativo del desfile: unos viajantes retrofuturistas vienen desde un lugar lejano, cargando a cuestas una Quimera que mantienen protegida en una jaula. La caravana expedicionaria parece una especie de ritual profano que repiten en cada lugar que visitan, como rindiéndole tributo en su honor, al punto tal que el objeto de "La Quimera" cobra el valor de una

entidad sagrada y toda la performance pasa a ser un acto de devoción cuasi-religiosa. El ritual se completa con la presencia del fuego, la música, los gritos catárticos de los moxhelianos, los sonidos de los golpes a los tanques de metal, la danza liberadora, y los moxhelianos y espectadores haciendo el esfuerzo físico de arrastrar los carros. Entre la observación del público que se encuentra a los costados del desfile y la actitud descripta de los expedicionarios se conforma un cortejo que celebra la presencia de "La Quimera" en una ceremonia performática o performance ceremonial. La jaula es el sistema de protección para su resguardo, pero también es el altar en el que se eleva y balancea por encima de los demás para que todos la puedan ver y rendir veneración. La liturgia de los moxhelianos peregrinos que se trasladaban de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, le confería una aura mágica y sagrada, envuelta de un lirismo surrealista que impregnaba a toda la performance del carácter de rito ancestral: unos expedicionarios retrofuturistas viajan con una Quimera a cuestas a través de los caminos del mundo desde un tiempo remoto.

Como expuse, las tres acepciones del plano denotativo sirven como basamento para establecer conexiones metafóricas en el plano connotativo y así instituir campos de sentido que se desprenden de las respectivas definiciones que estipula la RAE (2014) en relación con el objeto de "La Quimera". En primer lugar, el campo semántico vinculado con la mitología griega, en el que aparece la Quimera como una bestia tripartita. En este, el mito de la Quimera griega contamina a la de Moxhelis porque le contagia su carácter legendario que otorga sustento a la construcción de un relato mítico. Esto genera que "La Quimera" moxheliana se imbrique y comunique a la distancia temporal y espacial con la griega, adquiriendo para sí su valoración ancestral. En segundo lugar, así como Quimera con mayúscula en tanto nombre propio de la bestia tiene su connotación en relación con el objeto, la quimera con minúscula resignifica al término como sinónimo de utopía. En este caso, el hecho de perseguir y luego cuidar con recelo un ideal, un sueño inalcanzable, un deseo fantaseado, produce otra connotación para el espectáculo que se conecta con el universo poético de lo onírico y surreal. En tercer lugar, la quimera como sinónimo de contienda puede connotar la búsqueda de ruptura estética por parte de Moxhelis frente al sistema teatral hegemónico en el Uruguay de los noventa. Incluso, cabría un cuarto campo semántico que es el hermético, restringido a la libre interpretación de cada espectador que observara al objeto y manifestara sus asociaciones metafóricas. Cada una de las interpretaciones simbólicas que se desprenden del objeto escénico no son excluyentes entre sí, por el contrario, ofrecen la idea de apertura alegórica.



"La Quimera". En ella se visualiza la mixtura de metales que la componen
Foto de Magela Ferrero, archivo personal de Daniela Luna

Chevalier (1986) cuenta en su *Diccionario de los símbolos* que la Quimera de la mitología griega es un monstruo, hija de Tifón y de Equidna, cuya morfología está constituida por cuerpo de cabra, cabeza de león y cola de serpiente o dragón. Según las variaciones del mito puede aparecer con una o tres cabezas, cada una de estas correspondiente al león, cabra y serpiente.

> Todos estos elementos hacen presentir un símbolo muy complejo de creaciones imaginarias, salidas de las profundidades de lo inconsciente y que representan quizás los deseos que la frustración exaspera y transforma en fuente de dolores. La quimera seduce y pierde a quien a ella se abandona; no se la puede combatir de frente, es preciso perseguirla con ardor hasta sus guaridas más profundas y sorprenderla. En el origen sociólogos y poetas vieron en ella solamente la imagen de los torrentes, caprichosos como cabras, devastadores como leones, sinuosos como serpientes, que no se detienen con diques y que es preciso desecar con astucia, agotando las fuentes o desviando su curso. (Chevalier, 1986, p. 866)

Cirlot (2011) en su *Diccionario de símbolos* agrega un detalle importante: "De su boca salen llamas. Como otros seres teratológicos, es un símbolo de la perversión compleja" (p. 383). La Quimera griega se vincula con el elemento del fuego por ser una de sus armas de ataque y hostigamiento.

De igual manera, en el desfile de *Las Expediciones*, el fuego estaba presente y poseía un lugar privilegiado en la estética visual de la performance, ya sea en los tanques con llamas que iniciaban y cerraban la caravana (en total seis tanques), como también en el fuego que rodeaba la jaula y que encerraba a "La Quimera". Incluso, más allá de este espectáculo en particular, en otras performances de Moxhelis el fuego figuraba como un elemento primordial de sus distintas micropoéticas. El fuego del ser teratológico griego posee un carácter destructor que arrasa a su paso con poblaciones, animales y otros seres mitológicos, mientras que el fuego en el desfile de *Las Expediciones* forma parte de la escolta luminosa que guía a los moxhelianos como viajeros retrofuturistas y simultáneamente convoca a las emociones, imaginaciones y construcciones de metáforas de los espectadores. Vale aclarar que el espectáculo se realizaba generalmente en horario nocturno, tanto el armado de los carros y su disposición se hacía al final de la tarde y el inicio del desfile comenzaba sobre las 21 horas, por lo que se producía un contraste cromático entre la oscuridad de la noche y la luz que destellaban las llamas.

Por otra parte, tanto Chevalier (1986) como Cirlot (2011) relacionan en cierta medida la forma teratológica, fuera de lo normal, de la Quimera con la complejidad de su simbología. Se trata de un ser híbrido en su anatomía, cuyas partes que lo integran producen cada una de ellas distintas significaciones. Chevalier (1986) comenta que: "Según la interpretación de Paul Diel, la quimera es una deformación psíquica, caracterizada por una imaginación fértil e incontrolada; expresa el peligro de la exaltación imaginativa" (p. 866). De la misma manera, el objeto escénico creado por Moxhelis retomó la figura mixta, heterogénea, a partir del montaje y ensamblaje de variados objetos metálicos, los cuales se pueden distinguir con una observación atenta, pero que unificados conforman una unidad híbrida nueva, "La Quimera" moxheliana, en la cual conviven las múltiples significaciones del término "quimera", en tanto monstruo, sueño y contienda. Se produce una idea ambigua, por un lado, se encuentra prisionera y atrapada en una jaula, custodiada por los expedicionarios, por otro lado, ellos cargan y arrastran con un sueño a cuestas al que protegen como algo invaluable y por ello vale el esfuerzo físico de cuidarla a lo largo de todo el peregrinaje de *Las Expediciones*. La ambigüedad entre libertad y prisión, yuxtapuesta en una misma acción performática, es en cierta medida un síntoma de época de aquellos años noventa en el Uruguay en el que los sujetos se encontraban aprendiendo a vivir en una democracia que se consolidaba lentamente.

## 5. Las transtextualidades de "La Quimera"

Por todo lo dicho hasta el momento, se observa que el término "quimera" a lo largo del devenir histórico ha sufrido una evolución expansiva de significados en el que el sustantivo dará paso al adjetivo quimérico. Por lo tanto, la presencia de "La Quimera" evoca en el plano denotativo y connotativo simultáneamente, dando lugar a una multiplicidad de transtextualidades y transmedialidades entre la pieza híbrida creada por Moxhelis y sus precedentes míticos, pictóricos, escultóricos y literarios. La transtextualidad indica una "trascendencia textual" (Genette, 1989, p. 9) que establece una conexión entre un texto con otro anterior con el cual se vincula explícita o implícitamente. Los textos pueden ser de naturaleza literaria, musical, cinematográfica, teatral, escultórica, etcétera. En este sentido, el objeto moxheliano se comunica y conecta implícitamente con las otras Quimeras que la antecedieron. Por otra parte, el artefacto moxheliano se trata de un medio en sí, es una escultura metálica compuesta a partir de la reelaboración y transformación de otros objetos para componer un nuevo medio de expresión en el que conviven los múltiples conceptos de quimera. Alfonso de Toro (2008) explica la noción de transmedialidad:

> este concepto incluye diversas formas de expresión y representaciones híbridas como el diálogo entre distintos medios —en un sentido reducido del término "medios" (video, películas, televisión)—, como así también el diálogo entre medios textuales —lingüísticos, teatrales, musicales y de danza, es decir, entre medios electrónicos, fílmicos y textuales, pero también entre no-textuales y no-lingüísticos como los gestuales, pictóricos, etc. Asimismo, el prefijo "trans" expresa clara y formalmente el carácter nómada del proceso de intercambio medial. (p. 103)

Desde esta perspectiva, "La Quimera" moxheliana es un texto medial en el que se establece una conexión implícita transtextual y transmedial con otras producciones artísticas. De Toro (2008) sostiene que "La *transmedialidad* corresponde, en el campo medial, en parte al conocido fenómeno de la *transtextualidad* en cuanto se establece un rico intercambio de formas mediales" y luego aclara sobre la noción de texto medial que "no debe por esto entenderse como una expresión lingüística, sino simplemente como cualquier tipo de expresión que se hace en un contexto determinado (pinturas, tonos, música, ruidos, luz, cuerpo…)" (p. 104). A continuación, estableceré algunas de las conexiones transtextuales y transmediales que se desprenden de la pieza metálica en cuestión.

En primer lugar, la pieza de "La Quimera" moxheliana se relaciona transtextualmente con la mitología griega en general y, dentro de esta, con todos los relatos míticos que incorporen la figura del monstruo. La conexión ya explicada radica en la estructura híbrida de la anatomía de ambas Quimeras.

En segundo lugar, encuentro relevante la breve historización, a modo de recuento, que realiza Jorge Luis Borges (1982) junto a la cooperación de Margarita Guerrero en *El libro de los seres imaginarios* en el que explican el pasaje de una entidad monstruosa (Quimera) a un sueño utópico (quimera). Considero valioso la transcripción completa de este relato por la síntesis contundente que brinda sobre el asunto:

> La primera noticia de la Quimera está en el libro VI de la Ilíada. Ahí está escrito que era de linaje divino y que por delante era un león, por el medio una cabra y por el fin una serpiente; echaba fuego por la boca y la mató el hermoso Belerofonte, hijo de Glauco, según lo habían presagiado los dioses. Cabeza de león, vientre de cabra y cola de serpiente, es la interpretación más natural que admiten las palabras de Homero, pero la Teogonía de Hesíodo la describe con tres cabezas, y así está figurada en el famoso bronce de Arezzo, que data del siglo V. En la mitad del lomo está la cabeza de cabra, en una extremidad la de serpiente, en otra la de león.
> En el libro VI de la Eneida reaparece "la Quimera armada de llamas"; el comentador Servio Honorato observó que, según todas las autoridades, el monstruo era originario de Licia y que en esa región hay un volcán, que lleva su nombre. La base está infestada de serpientes, en las laderas hay praderas y cabras, la cumbre exhala llamaradas y en ella tienen su guarida los leones; la Quimera sería una metáfora de esa curiosa elevación. Antes, Plutarco había sugerido que Quimera era el nombre de un capitán de aficiones piráticas, que había hecho pintar en su barco un león, una cabra y una culebra.
> Estas conjeturas absurdas prueban que la Quimera ya estaba cansando a la gente. Mejor que imaginarla era traducirla en cualquier otra cosa. Era demasiado heterogénea; el león, la cabra y la serpiente (en algunos textos, el dragón) se resistían a formar un solo animal. Con el tiempo, la Quimera tiende a ser "lo quimérico"; una broma famosa de Rabelais ("Si una quimera, bamboleándose en el vacío, puede comer segundas intenciones") marca muy bien la transición. La incoherente forma desaparece y la palabra queda, para significar lo imposible. "Idea falsa", "vana imaginación", es la definición de quimera que ahora da el diccionario. (p. 52)

El relato de Borges (1982) da cuenta, tanto del pasaje de sustantivo a adjetivo, como de las múltiples apariciones en la mitología griega y romana y, a su vez, de manera incipiente y velada alude a la transmedialidad al

nombrar a la escultura de bronce *Quimera* de Arezzo, representante del arte etrusco. Anterior a Borges y Guerrero, el escritor Robert Graves (1985) en su libro *Los mitos griegos I* señalaba la utilización del adjetivo como consecuencia del devenir histórico: «'Quimérico' es una forma adjetival del sustantivo quimera, que significa 'cabra'. Hace cuatro mil años la Quimera no puede haber resultado más fantástica que cualquier emblema religioso, heráldico o comercial en la actualidad» (p. 6). En el *Diccionario de mitología griega y romana* de René Martin (2005) también se indica esa variación del significado del vocablo en la lengua: "Convertido en nombre común, la palabra designa desde el siglo XVI todas las creaciones vanas de la imaginación y, por extensión, las ideas falsas ... De esta acepción deriva el adjetivo *quimérico*" (p. 381). Sin embargo, más allá de repetir la transformación del término, lo interesante es que se señala el repertorio de usos de las palabras "Quimera" y "quimera" en obras literarias de autores prestigiosos como Molière, Gérard de Nerval, Charles Baudelaire y Luis Cernuda (pp. 381-382). Los mencionados escritores utilizan al término "quimera" con las distintas significaciones e incluso produciendo la ambigüedad entre una u otra posibilidad.

Al entender que "La Quimera" moxheliana fue un objeto singular y primordial dentro de la poética de la performance de *Las Expediciones*, se la puede comprender como una pieza que expone un proceso de transtextualidad implícito que se origina en la mitología griega, atraviesa por los clásicos de la literatura universal y se incorpora al lenguaje como sinónimo del sueño utópico. En este sentido, el proceso de transtextualidades de la Quimera-quimera, a lo largo de la historia, deriva también en un proceso de transmedialidad si se considera el traspaso del mito a la escultura, a la pintura, a la literatura y a la performance. Un mismo término con distintas significaciones y múltiples mediaciones.

Molière (2015) en la comedia teatral *Les femmes savantes* (*Las mujeres sabias*) de 1672, hace varias referencias a la quimera con la significación de ensoñación vana y efímera. En el Acto I, escena III, el personaje de Clitandre enuncia en su parlamento: "Je respecte beaucoup Madame votre mère,/ Mais je ne puis du tout approuver sa chimère" ("Respeto mucho a tu madre,/ pero no puedo aprobar su quimera en absoluto") (v. 227-228, p. 11); luego, en el Acto II, escena III, el personaje de Chrysale dice: "De ces chimères-là vous devez vous défaire" ("Debes deshacerte de estas quimeras") (v. 392, p. 19), y Bélise contesta: "Ah chimères! Ce sont des chimères, dit-on!/ Chimères, moi! Vraiment chimères est fort bon!/ Je me réjouis

fort de chimères, mes frères,/ Et je ne savais pas que j'eusse des chimères" (¡Ah, quimeras! ¡Son quimeras, dicen!/ ¡Quimeras, yo! ¡Realmente las quimeras son muy buenas!/ Me regocijo en las quimeras, hermanos míos,/ Y no sabía que tenía sueños") (v. 393-396, p. 19). Es así como en esta obra de Molière se utiliza a la quimera como sueño y fantasía inasequible.

Asimismo, Gérard de Nerval en sus doce sonetos *Les chimères* (*Las Quimeras*) de 1854, exhibe un proceso de hibridación en su escritura a través de la selección de materiales que utilizó para la creación de estos poemas (Martin, 2005, pp. 381-382). Dicha hibridación se evidencia en las múltiples referencias a personajes de la mitología antigua y la religión cristiana, combinados de manera heterogénea coincidente con la estructura híbrida del monstruo griego y la pieza moxheliana. Por otra parte, el poeta en *Las Quimeras* insinúa su universo de ensoñación y locura que atravesaba en ese momento y que explica el nombre elegido para titular su poemario.

Las referencias intertextuales de Molière y de Nerval con el concepto de quimera sirven para reflexionar en la evolución del término que va de lo mítico a lo onírico. En este sentido, la relación transtextual con "La Quimera" moxheliana es implícita y apela a la coincidencia de significación. Sin embargo, en el caso del poema de Baudelaire "Chacun sa chimère" ("Cada cual, con su quimera"), publicado póstumamente en 1869, la relación transtextual es sumamente estrecha. Este poema de Baudelaire es el sexto de su obra *Poemas en prosa*, en el que las imágenes sensoriales, especialmente las visuales, poseen una semejanza con las acciones performáticas que realizaban los moxhelianos a lo largo del desfile de *Las Expediciones*. Con la finalidad de cotejar la similitud entre el contenido del texto de Baudelaire (1999) y la micropoética del espectáculo de Moxhelis, cito el poema:

> Bajo un amplio cielo gris, en una vasta llanura polvorienta, sin sendas, ni césped, sin un cardo, sin una ortiga, tropecé con muchos hombres que caminaban encorvados.
> Llevaba cada cual, a cuestas, una quimera enorme, tan pesada como un saco de harina o de carbón, o la mochila de un soldado de infantería romana.
> Pero el monstruoso animal no era un peso inerte; envolvía y oprimía, por el contrario, al hombre, con sus músculos elásticos y poderosos; prendíase con sus dos vastas garras al pecho de su montura, y su cabeza fabulosa dominaba la frente del hombre, como uno de aquellos cascos horribles con que los guerreros antiguos pretendían aumentar el terror de sus enemigos.

> Interrogué a uno de aquellos hombres preguntándole a dónde iban de aquel modo. Me contestó que ni él ni los demás lo sabían; pero que, sin duda, iban a alguna parte, ya que les impulsaba una necesidad invencible de andar.
> Observación curiosa: ninguno de aquellos viajeros parecía irritado contra el furioso animal, colgado de su cuello y pegado a su espalda; hubiérase dicho que lo consideraban como parte de sí mismos. Tantos rostros fatigados y serios, ninguna desesperación mostraban; bajo la capa esplenética del cielo, hundidos los pies en el polvo de un suelo tan desolado como el cielo mismo, caminaban con la faz resignada de los condenados a esperar siempre.
> Y el cortejo pasó junto a mí, y se hundió en la atmósfera del horizonte, por el lugar donde la superficie redondeada del planeta se esquiva a la curiosidad del mirar humano.
> Me obstiné unos instantes en querer penetrar el misterio; más pronto la irresistible indiferencia se dejó caer sobre mí, y me quedó más profundamente agobiado que los otros con sus abrumadoras quimeras. (Sección VI)

El título del poema presagia la idea de que cada ser humano posee su propia quimera, es decir, cada uno posee un sueño inalcanzable. El relato de Baudelaire describe poéticamente a viajeros que peregrinan a través de los caminos del mundo, sin conocer a qué destino cierto se dirigen, aunque tampoco parece preocuparlos. En ese andar cansino y esforzado, cargan a sus espaldas con una quimera. La descripción de la quimera juega con la ambigüedad del término, entre la bestia y la utopía. La transtextualidad, por lo tanto, se establece en dos aspectos. Por un lado, el vínculo con los ideales soñados que se persiguen a pesar de ser inasibles e imposibles, los cuales son trasladados por viajeros ancestrales, peregrinos de un no-tiempo que se encaminan hacia algún lugar desconocido; por otro lado, la escena descripta por Baudelaire se conecta con el montaje escénico y performático de Moxhelis en *Las Expediciones*, es decir, un grupo de trotamundos misteriosos desfilan ante la humanidad sin otra motivación que la de arrastrar su Quimera, a pesar de lo improductivo que pueda resultar para los testigos de tal acontecimiento. El poeta francés la nombra metafóricamente como un "monstruoso animal", aludiendo a esa doble connotación ambigua entre ser bestial y sueño. De esta manera se observa que, De Nerval, Baudelaire y Moxhelis construyeron sus quimeras a través de un proceso de sincretismo de las significaciones del término que reúne en forma yuxtapuesta al ser mitológico y a la ilusión.

El escritor español Luis Cernuda (1978) en su poemario *Desolación de la Quimera,* concebido en su etapa de exilio a causa de la Guerra Civil Española,

hace referencias transtextuales a seres y personajes de la mitología griega, como son los casos de sirenas, ninfas, dioses, el héroe Ulises, el monstruo la Esfinge y su hermana la Quimera. De hecho, uno de los poemas se titula de forma homónima al poemario. En este poema, Cernuda juega poéticamente con esa doble significación, para referirse al ser mítico y a la fantasía delirante. La descripción del monstruo la muestra destruida por el pasaje inexorable del tiempo y el sufrimiento que le causa la imposibilidad de no poder morir, así como también la angustiosa desolación de saber que la humanidad ha perdido fe en su existencia (pp. 222-225).

Como he mencionado, varios campos artísticos han recurrido a la idea de la quimera con sus distintas significaciones y múltiples connotaciones. Entre los más destacados se encuentra la literatura, el teatro, la escultura y las artes plásticas. De hecho, las representaciones de ella, como son la antigua escultura etrusca *Quimera* de Arezzo, también conocida con el nombre *Quimera herida por Belerofonte*, o la pintura en óleo del francés Gustave Moreau, *La Quimera,* son casos de representaciones del ser mitológico en el que se manifiesta un proceso de transmedialidad. De Toro (2008) explica la doble condición de transtextual y transmedial de la siguiente manera:

> Mientras el término transmedialidad acentúa el diálogo entre diversas expresiones mediales, esto es, principalmente entre diversos tipos de medios, artefactos y técnicas, el término de transtextualidad destaca el diálogo entre todas las posibilidades de expresiones «textuales», sean éstas de naturaleza lingüística o no-lingüística. Mientras la transmedialidad subraya el tipo de artefacto, la transtextualidad resalta su contenido. (p. 4)

Desde este enfoque, la pieza metálica híbrida de Moxhelis cumple con ambos aspectos. El carácter transtextual queda establecido en el diálogo implícito entre todas las quimeras de la historia del arte que se conectan secretamente, incluyendo a la moxheliana. Asimismo, el carácter transmedial se trasluce en su doble condición, por un lado, su materialidad como escultura metálica y, por otro lado, como objeto escénico constituyente de la micropoética de la performance *Las Expediciones*.

## 6. A modo de conclusión

"La Quimera" moxheliana poseía un valor metafórico en el contexto de la performance, en ese desfile ritualizado que la enarbolaba dentro de su jaula como un objeto sagrado de culto. Su presencia central y su compo-

sición híbrida produce ambigüedades en las interpretaciones de su significación. Los variados metales constituyentes señalaban su mixtura en la confección, produciéndose un ser teratológico que no remite en sus fragmentos a ningún animal con claridad a pesar de la presencia de las alas.

A partir de este ensamblaje de naturaleza onírica, el plano de la connotación se conduce al terreno de la interpretación libre con ciertas paradojas que entran en juego: ¿está enjaulada como prisionera o está encerrada para protegerla del exterior?, ¿es una proyección inconsciente del colectivo Moxhelis?, ¿la acción ritual de arrastrar "La Quimera" señala cargar con un dolor o existe un placer liberador y catártico? Este juego de preguntas contrastadas trata de mostrar la complejidad de comprender a "La Quimera" moxheliana a partir de la materialidad del objeto escénico y de sus vínculos transtextuales y transmediales.

En síntesis, "La Quimera" de Moxhelis enmarcada en las acciones performáticas de *Las Expediciones* tuvo un lugar central en las escenas dinámicas montadas por el grupo durante el desfile, desplegando múltiples conexiones que otorgan al objeto una mayor carga simbólica.

## Referencias bibliográficas

Alvar Beltrán, C. (2017). *Arqueología del objeto encontrado* [Tesis de doctorado]. Universitat Politècnica de València (UPV), Facultat de Belles Arts de Sant Carles. Repositorio institucional, http://hdl.handle.net/10251/86150
Baudelaire, Ch. (1999). *Poemas en prosa/Charles Baudelaire*. Traducción del francés por Enrique Díez-Canedo. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poemas-en-prosa--0/html/ff0099ba-82b1-11df-acc7-002185ce6064_1.html#I_7_
Borges, J. L. (1982). *El libro de los seres imaginarios*. Editorial Bruguera.
Cernuda, L. (1978). *Antología poética*. Plaza & Janes.
Cirlot, J. E. (2011). *Diccionario de símbolos*. Editorial Siruela.
Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder.
De Toro, A. (2008). Frida Kahlo y las vanguardias europeas: Transpictorialidad-Transmedialidad. *Aisthesis: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas,* (43), pp. 101-131. http://revistadisena.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/3682/3472
Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.
Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro 1: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
Dubatti, J. (2010). *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro 3: el teatro de los muertos*. Atuel.
Molière. (2015). *Les femmes savantes*. https://www.theatreclassique.fr/pages/pdf/MOLIERE_FEMMESSAVANTES.pdf
Moxhelis: original espectáculo llega hoy (30 de octubre de 1993). *El Pueblo de Artigas*.
Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Taurus.
Gowing, L. (2001). *Historia del Arte. Los Ismos del siglo XX.* Folio.
Graves, R. (1985). *Los mitos griegos I*. Alianza Editorial.
Krauss, R. E. (2002). *Pasajes de la escultura moderna.* Akal Ediciones.
Martin, R. (2005). *Diccionario de mitología griega y romana*. Espasa-Calpe.
Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro.* Ed. Paidós.
Pérez Mezzadra, D. (2020). Los espectáculos performáticos de Moxhelis. Una aproximación al caso "En la Torre". *Revista [sic],* (25), 61–67. http://revistasic.uy/ojs/index.php/sic/article/view/86
Pérez Mezzadra, D. (2021). *Compañía teatral Moxhelis: origen, características y desarrollo (1992- 1994). Estudio de los casos "En la Torre" y "Las Expediciones"* [Tesis de maestría no publicada]. Facultad de Humanidades y

Ciencias de la Educación de la Universidad de la República.
Pérez Mezzadra, D. (2022). Grupo de performance Moxhelis (1992-2002). *El teatro y la producción de conocimiento (Memorias De Las XIII Jornadas Nacionales y VII Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral)*. Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. https://aincrit.org/wp-content/uploads/2022/11/AINCRIT-2022.pdf
Real Academia Española (2014). Quimera. *Diccionario de la lengua española.* https://dle.rae.es/quimera

# Memoria y estallido social. Una lectura de *Abismo* y *El oasis de la impunidad*

## Héctor Ponce de la Fuente

Doctor en Semiótica y con un posdoctorado en Ciencias Sociales por la Universidad Nacional de Córdoba. Profesor e investigador del Departamento de Teatro, Facultad de Artes, Universidad de Chile, donde dirige el Centro de Investigación, Archivo y Documentación Teatral.

# Memoria y estallido social. Una lectura de *Abismo* y *El oasis de la impunidad*

Héctor Ponce de la Fuente[1]
Universidad de Chile

## 1. Introducción

Este ensayo, escrito a modo de reseña crítica, es una lectura sobre dos realizaciones escénicas recientes (mayo y junio de 2022, Santiago de Chile), las que desde nuestra perspectiva promovieron aproximaciones críticas sobre el pasado inmediato. Teniendo presentes algunas categorías de la semiótica y la teoría política, nuestro escrito propone un acercamiento interpretativo a las nociones de memoria individual y social, así como también de algunas lecturas sobre la violencia y el estatuto del cuerpo en el espacio social chileno.

La conmemoración de los 50 años del Golpe Militar nos obliga a revisar las diversas implicancias de un marco de época en el que se transan, de manera siempre contradictoria, distintas interpretaciones históricas. Los usos de la memoria exigen un repliegue para entender los discursos entrecruzados tanto en la producción artística como en el campo cultural. El teatro y las artes escénicas resultan pródigos en la configuración de lecturas críticas, algunas de ellas orientadas a relevar el testimonio, como es el caso de *Abismo*, o bien a servir de estrategia para entender los levantamientos sociales, como ocurre en *El oasis de la impunidad*, cuya referencia directa es el 'estallido social' de octubre de 2019,[2] acontecimiento aún en proceso y de cuya contingencia aún se siguen elaborando interpretaciones.

## 2. Hacer presente la ausencia

*Abismo* es una obra inscrita en los denominados discursos de memoria. Su argumento es cercano y distinto al mismo tiempo de clásicos latinoamericanos como *El señor Galíndez* (Eduardo Pavlovsky, 1973) o *La muerte y la doncella* (Ariel Dorfman, 1990). Y lo es porque la estrategia de su dramaturgia consiste en ir abriendo intersticios a través de los cuales el acto de construir

[1] Correo electrónico: semiotic@uchile.cl

[2] Ver al respecto Ponce de la Fuente (2020) y Ponce de la Fuente y Barrera Gutiérrez (2023).

memoria cede terreno a la documentación de la imagen y de la luz, porque tanto el acto de recordar —de hacer presente la ausencia— mediante la fijación de la mirada y la formación de un dispositivo óptico, suponen un tipo de actividad que se traduce en términos de mediación y al mismo tiempo soporte de la historia dramática.

La fotografía, ya sabemos, lleva siempre un referente consigo; esta fatalidad, dice Barthes (1989), "arrastra la Fotografía hacia el inmenso desorden de los objetos ... Una foto es siempre invisible: no es a ella a quien vemos" (p. 32). Por lo mismo, la fotografía de la madre significa en tanto mirada, dando forma no solo a lo óptico sino también a lo háptico (gracias a esa mirada 'toca' o 'alcanza', además de ser 'apresada' por esa imagen). En otro texto dedicado a la imagen, Barthes (1986) cita a Lacan para recordar las claves de la intersubjetividad imaginaria como una secuencia interdependiente estructurada en tres términos: yo veo al otro, yo lo veo verme, él sabe que yo lo veo.

La memoria personal de la protagonista reconstruye la imagen de la madre ausente (su referente), y dicha presentificación es causa suficiente para indagar en torno a los métodos científicos de soporte y conservación de la *imago*, los que en este caso son procesados mediante el ejercicio fílmico-documental. Bajo el pretexto de hacer un registro testimonial junto a su amigo (también hermano de un desaparecido), la protagonista se propone entrevistar a una mujer que resulta ser una exagente de organismos de seguridad de la dictadura, y —lo que es aún más perturbador— probablemente la última persona que vio con vida a su madre antes de ingresar al abyecto lugar de detenida desaparecida. Una cuarta persona entra en acción en la escena: se trata de una joven actriz cuya función tiene que ver con replicar los gestos y expresiones de la ex agente, ahora sometida a una inversión de roles: ha pasado de ser interrogadora a interrogada.

Antes de volver a la contradicción flagrante ya anunciada en el inicio (un argumento, en *Abismo*, cercano y distinto al mismo tiempo de dramaturgias latinoamericanas de la memoria política), debemos ver qué de particular podrían tener los ejercicios de memoria —lo subjetivo, la vivencia, el espacio autobiográfico— en el contexto posterior al denominado giro subjetivo en el que de hecho debería ubicarse todo género de memoria en el tiempo contemporáneo (Sarlo, 2005; Catelli, 2007).

*Abismo*, Sala GAM, mayo de 2022

El concepto o categoría de memoria, de por sí abierto a una complejidad no menor a la hora de entregar una definición unívoca del término, puede sugerir dos maneras de trabajar. Por un lado, como herramienta teórico-metodológica (existencia de conceptualizaciones desde distintos ámbitos disciplinares), y por otro, como categoría social referida por los distintos actores sociales y sus usos —sociales, políticos—, además de las construcciones y creencias provistas por el sentido común (Jelin, 2002). Dado el caso del programa narrativo que observamos en *Abismo*, tanto en lo relativo a su dramaturgia como al interesante dispositivo escénico dispuesto a nivel de espacio, podemos asumir que aquí se desarrollan al mismo tiempo las dos acepciones.

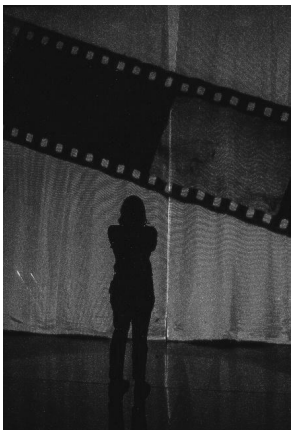
Es posible otorgar un espacio a los procesos de memoria en relación con lo social, si pensamos, siguiendo las ideas precursoras de Maurice Halbwachs (2005)[3], en la existencia de marcos —o cuadros— sociales de la memoria. Según estos, las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. Los marcos contienen la representación general de una sociedad, de sus valores y exigencias, además de incluir una visión de mundo. Halbwachs entiende que "sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva" (2005, p. 172). Por lo mismo, el acto de memoria puesto en discurso en esta obra nos lleva directamente a la historia política reciente.

[3] El trabajo de Maurice Halbwachs *(La Mémoire collective y Les Cadres sociaux de la mémoire)* es considerado como precursor y una cita permanente en las discusiones en torno a la memoria. Según Paul Ricoeur, "se debe a Maurice Halbwachs la audaz decisión de pensamiento que consiste en atribuir la memoria directamente a una entidad colectiva que él llama grupo o sociedad" (2000, p. 157).

Con todo, la presencia de lo social supera incluso los momentos más individuales. Los recuerdos se activan de acuerdo con una lógica intersubjetiva, dialógica, que acoge los recuerdos de otros. Por eso *actuar lo actuado*, repetir las acciones, como ocurre en esta obra, puede servir de base para recomponer los lugares de memoria (el sentido etimológico de "drama", nos recuerda Arendt (2016), indica que la interpretación de una obra es una imitación de actuar). Los recuerdos personales, como sostiene Ricoeur (2000), están inmersos en narrativas colectivas reforzadas, comúnmente, en rituales y conmemoraciones grupales. Toda memoria sería más una reconstrucción que un recuerdo, en la medida que los marcos son históricos, y, por lo tanto, sujetos a permanentes cambios.

La memoria colectiva desafía los intentos de reificación en el bien entendido que las memorias siempre son memorias compartidas. Lo colectivo de las memorias, advierte Elizabeth Jelin (2002), "es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social" (p. 22). Esta perspectiva permite centrar la atención en los procesos de construcción de esa memoria colectiva, dando lugar a los distintos actores sociales y al terreno siempre conflictivo en el que se transan las negociaciones de sentidos del pasado. Además, da la posibilidad de discutir la vigencia de memorias dominantes, hegemónicas u oficiales.

Según la concepción de Halbwachs (2005), las propias nociones de tiempo y espacio son construcciones. En tal sentido, las representaciones que traducen los discursos de memoria estarían signadas por el carácter variable e histórico de estas construcciones, abriendo paso, de este modo, a la diversidad de maneras de pensar el tiempo y de conceptualizar la memoria.



*Abismo*, Sala GAM, mayo de 2022

Otra relación significativa es la que se establece entre memoria e identidad. Las identidades, sean estas individuales o grupales, están ligadas a un sentido de permanencia en el transcurso del tiempo y del espacio. La capacidad de recordar algo del pasado es lo que sostiene la identidad de sujetos y colectividades. Esta relación de mutua constitución en las subjetividades, nos permite colegir que "las identidades y las memorias no son cosas *sobre* las que pensamos, sino cosas *con* las que pensamos. Como tales, no tienen existencia fuera de nuestra política, nuestras relaciones sociales y nuestras historias" (Gillis, 1994, p. 5).

La memoria también aparece representada en términos de procesos subjetivos de significación, según los cuales se entreteje una relación —siempre contradictoria o compleja— entre memoria e historia. Tal parece ser el diagnóstico de Beatriz Sarlo (2005) cuando señala que "la memoria desconfía de una reconstrucción que no ponga en su centro los derechos del recuerdo (derechos de vida, de justicia, de subjetividad)" (p. 23). De ahí que la relación entre memoria e historia sea siempre inquietante; entre ambas existen evocaciones y negaciones permanentes. Lo que la historia hace evidente, no siempre es retenido por la memoria. Es común que historia y memoria sigan derroteros paralelos, que aspiran a no cruzarse. Es decir que la memoria acostumbra a recordar acontecimientos que la historia nunca relató. Familiarizada con el imaginario social, se aleja de la erudición y encuentra un lugar menos conflictivo en la intimidad humana: "la memoria suele despreocuparse de la verdad histórica registrada en documentos. A veces simplemente se desinteresa por la verdad. Ella, la memoria, oficia de verdad" (*ibidem*, p. 5).

Si los discursos de memoria tienen que ver con la manera como la trama social de un país logra concebir un espacio donde las distintas subjetividades puedan verse reflejadas, entonces el teatro —entendido como un reservorio activo de la memoria— es un canal de expresión y de revisión permanente de los avatares de un grupo social específico y de su historia. En Chile el teatro supo desde sus inicios de la necesidad de establecer una suerte de correspondencia entre los hechos que preceden a la creación y la manera como recrearlos, haciendo del ejercicio de memoria una exigencia moral e histórica.

## 3. Anatomopolítica del estallido social

Así como los anfiteatros anatómicos servían como espacio universitario de exhibición y al mismo tiempo de percepción de operaciones sobre los

cuerpos, *El oasis de la impunidad*, el ejercicio coreográfico de La Re-sentida, es un buen ejemplo de escena anatomopolítica: la mecánica de los movimientos ejecutados por sus intérpretes asume el sentido de metáfora del estallido social de octubre de 2019, llevando a un extremo el artificio de extrañamiento y la yuxtaposición de tácticas o tecnologías del poder sobre los cuerpos. Lo que vemos en escena es un conjunto de procedimientos dirigidos a hacer visibles las relaciones de producción de mecanismos disciplinarios, de dispositivos de seguridad (Foucault, 2006), el efecto de lo que puede hacer un cuerpo en la medida que, al ser agente de una acción, recibe, de regreso, una afección: quienes realizan la acción no accionan transitivamente sobre un objeto, sino que al mismo tiempo se implican, se afectan a sí mismos en el proceso (Agamben, 2017). En semiótica, como en fenomenología, se dice que un cuerpo participa activamente en la vida cotidiana, y dicha participación implica una capacidad de afectar al mundo cotidiano y ser afectado por él (Ponce de la Fuente, 2015). Mis estudiantes, el público en general, no se limitaron solo a mirar las acciones, sino que estuvieron profundamente implicados durante toda la función, seguramente anticipando expectativas desde su propioceptividad.

*El oasis de la impunidad*, Matucana 100, junio de 2022
Fotografía de Gianmarco Bresadola

Ya sea por intensidad o resistencia de los cuerpos (extensiones, dilataciones de la carne), la violencia se hace evidente tanto a nivel narrativo (la historia o fábula, la diégesis propiamente), como discursivo (los temas, el repertorio tópico de la obra). Sobre la base de distintas narraciones corporales, el propósito implícito de la puesta en escena es hacer presentes las tecnologías del

control disciplinario; pero paralelamente se describen situaciones dirigidas a 'hacer ver' el grado de contradicción que opera al interior del espacio social.[4] En esa lógica se articulan escenas donde un vigilante es el encargado de informar los protocolos de conducta al interior de un espacio llamado a ser, por excelencia, el lugar de la observación o la contemplación (una galería, un museo). Una pintura de grandes dimensiones ocupa un lugar cenital en el espacio, al punto que su ubicación estratégica llega a ser un indicador muy notorio del espacio escénico que se presenta a la vista de las y los espectadores: la pintura o cualquier objeto de arte es un artificio dentro de otro artificio mayor, una suerte de progresión metonímica dirigida a servir de enlace para componer un discurso.

Muchas escenificaciones usan el arte como un guiño estratégico para hacer visibles las condiciones de percepción y reconocimiento de las cifras puestas con el propósito de ser descifradas. Así llegamos al problema del teatro en su dimensión ideológica y constatamos que la teatralidad es una máquina dirigida a producir 'efectos de real', re-presentaciones de presencias que bien podrían entrar en crisis según el grado de verosímil del dispositivo teatral que las enuncia.

*El oasis de la impunidad*, Matucana 100, junio de 2022

Un cubo de vidrio devenido en carromato es otro recurso interesante para graficar situaciones de violencia sobre los cuerpos, sumando una larga carga de *semioticidad* a los gestos de las y los actuantes: el encierro, el espacio

[4] Esta discusión está presente en Alain Badiou (2005) y Jacques Rancière (2011), cuando ambos, aunque desde perspectivas distintas, se refieren a la relación entre teatro y política para desmontar aquellos lazos que unen 'violencia y semblante', en el caso del primero, y los efectos del 'dispositivo crítico' en el segundo.

panóptico de control, la contención y una clara alegoría a la frontera que separa lo interior y lo exterior. El carnaval, la fiesta, el movimiento frenético hacen progresar esa cadena metonímica de lo siniestro que oculta la realidad política y social, el estallido social entendido como contingencia, es decir como algo que requiere ser explicado, pero que también nos hace permanecer 'pegados' en un estado de transición hacia los sentidos que la *doxa* nunca termina de cerrar.

La historicidad del montaje es una invitación a reflexionar sobre el sentido de la violencia ejercida por agentes estatales contra todas las personas que marcharon y manifestaron su rechazo al sistema político y económico. El vector inmediato es el 18 de octubre, pero las bases de este malestar subjetivo —evidenciado en innumerables episodios de violencia material, objetiva— se remontan a un pasado más oscuro, pues son otros los antecedentes geológicos de un poder cimentado sobre profundas bases económicas y jurídicas.[5] Recordemos que Chile era, en palabras de Sebastián Piñera, un 'oasis' en medio de una Latinoamérica sumida en la corrupción, la pobreza y el deterioro de las instituciones. La respuesta social fue una revuelta que dislocó el real absoluto de una gobernanza agónica, dueña de una retórica escatológica y hasta distópica (las personas, los manifestantes, fueron vistos como alienígenas, habitantes de otros mundos que irrumpieron en el imaginario del discurso neoliberal; así, *El oasis de la impunidad* sería un relato degradado, esperpéntico de esa imagen apacible que precede a toda tempestad, el silencio inquietante que anticipa todo ruido ensordecedor).

Asumiendo que la violencia necesita siempre de instrumentos, la tecnología innova permanentemente sus dispositivos de control. Como en la guerra, donde prevalecen los recursos disuasivos por sobre los episodios violentos, las acciones de las personas son vigiladas de acuerdo con los recursos propios de cada época. De modo que la instancia más cercana a los 'cuerpos dóciles' de *Vigilar y castigar*, deriva en formas cada vez más sofisticadas, y silenciosas, de ejercer presión sobre las libertades de movimiento.

Pero la violencia, más allá de la posición moral recurrente, exige mirar con atención los gradientes, los matices o pliegues que horadan sus discursos convocantes. Si bien las estructuras económicas y legales que operan sobre los cuerpos son 'violentas', la violencia y la contraviolencia exigen cierta dinámica de distanciamiento para asimilar de mejor forma las distintas

[5] Véase, al respecto, la lectura de Foucault (2007) sobre el problema del Estado en su oposición a la sociedad civil.

apropiaciones de su significado en el ámbito de la semántica pública, como aduce Butler (2020). Décadas atrás, Arendt (2005) desarrolló una lectura muy aguda de las innumerables contradicciones al interior de este campo en disputa, señalando la magnitud del problema y anunciando algunas claves interpretativas que hoy regresan, desde distintas epistemes, para ofrecer un marco de reflexión sobre un fenómeno ingente.[6]

Tanto *Abismo* como *El oasis de la impunidad* son narrativas distintas, pero a veces familiares en la tematización de la violencia política. Aunque distantes en su forma enunciativa, en la esteticidad y objetivos artísticos que persiguen, ambas realizaciones escénicas ofrecen una actualización de los sentidos funcionales a una contingencia. Ni los ejercicios de memoria dejan de estar cómodos en su lugar de reserva o archivo, ni mucho menos la discusión sobre la violencia resuelve el debate entre quienes aceptan la violencia o quienes intentan superar las cuestiones instrumentales —desde luego, sujetas a intereses políticos—, imposibilitando un principio mínimo de acuerdo. Más allá de la negación teórica de la violencia, resulta cínico y hasta obsceno pensar que el distanciamiento brechtiano demanda una lectura unívoca (como para aceptar, de buenas a primeras, que *esa es* la violencia y sus causas, obviando un sinnúmero de etcéteras que podrían dinamitar cualquier modo de explicación reduccionista). Con la misma radicalidad de la negación que supone, desde la acción y la moral, atribuir a causas estrictamente económicas la razón de ser de los distintos tipos de violencia, los vínculos entre teatro y política exigen desplazar la lógica de la contradicción entre antípodas —esto es, y siguiendo a Foucault (2007), volviendo "al análisis del modo como ha actuado y como se ha hecho actuar esa oposición" (p. 97)— para avanzar en una mirada desprejuiciada sobre la estructura mítica de los conflictos sociales.

Por lo tanto, convendría hablar de memoria (individual, social, política) y violencia más allá de su mera distinción entre potencia o carácter instrumental, sobre todo si pensamos que antes de reaccionar (¿racionalmente?) nos conmovemos, y ese emocionarse *en acto* es un principio de ingreso en la teatralidad de lo social.

[6] En esa misma lógica, Shklar (2018) propone hablar del miedo y la vulnerabilidad en términos muy familiares a la discusión que abre Butler (2020) en sus últimos trabajos.

## Referencias bibliográficas

Agamben, G. (2020). *El uso de los cuerpos. Homo sacer, IV, 2*. Trad. de Rodrigo Molina-Zavalía. Adriana Hidalgo.
Arendt, H. (2005). *Sobre la violencia*. Trad. de Carmen Criado. Alianza Editorial.
Arendt, H. (2016). *La condición humana*. Trad. de Ramón Gil Novales. Paidós.
Badiou, A. (2005). *El siglo*. Trad. de Horacio Pons. Manantial.
Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos y voces*. Trad. de C. Fernández Medrano. Paidós.
Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Paidós.
Barthes, R. (2009). *Escritos sobre el teatro*. Trad. de Lucas Vermal y Ramón Andrés. Paidós.
Butler, J. (2020). *La fuerza de la no violencia*. Trad. de Marcos Mayer. Paidós.
Catelli, N. (2007). *En la era de la intimidad*. Beatriz Viterbo Editora.
Foucault, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. de Aurelio Garzón del Camino. Siglo XXI Editores.
Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población*. Trad. de Horacio Pons. FCE.
Foucault, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. Trad. de Horacio Pons. FCE.
Gillis, J. (1994). Memory and Identity: The History of a Relationship. En John Gillis (Ed.), *Conmemorations: The Politics of National Identity*. Princeton University Press.
Halbwachs, M. (2005). Memoria individual y memoria colectiva. *Estudios. Revista del Centro de Estudios Avanzados*, (16), 163-187.
Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
Ponce de la Fuente, H. (2015). De la percepción a la sensación. Semiosis corporal y experiencia estésica". En Héctor Ponce de la Fuente (Ed.), *Las pasiones del cuerpo. Presencia escénica y experiencia sinestésica*, pp. 15-29. Núcleo de Investigación en Semiótica y Análisis del Discurso-Universidad de Chile.
Ponce de la Fuente, H. (2020). Filosofía y estallido social. Sergio Rojas, o el devenir de la filosofía en tanto performance. *Cuadernos de Beauchef*, (3), 73-88.
Ponce de la Fuente, H. y Barrera Gutiérrez, S. (2023). Teatralidades del cuerpo en el estallido social (2019-2021). En Héctor Ponce de la Fuente & Jaime Cordero García (Eds.), *Cartografías emergentes: Estéticas del espacio público de Santiago en el marco de la revuelta social y la pandemia (2019-2021)*, pp. 85-110. Ediciones DETUCH.
Rancière, J. (2011). *El espectador emancipado*. Trad. de Ariel Dilon. Manantial.
Ricoeur, P. (2000). *La memoria, la historia, el olvido*. Trad. de Agustín Neira. FCE.
Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI Editores.
Shklar, J. (2018). *El liberalismo del miedo*. Trad. de Alberto Ciria y Ricardo García. Herder.

# Senderos de investigación *liminoide* y escritura performativa

## Antonio Prieto Stambaugh

Profesor-investigador en la Facultad de Teatro y el Centro de Estudios, Creación y Documentación de las Artes de la Universidad Veracruzana. Doctor en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México y magíster en Estudios del Performance por la Universidad de Nueva York. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Conacyt, se especializa en teatro y performance mexicano actual, con particular interés en las dimensiones de género, nación, sexualidad y etnicidad. Editor de cuatro libros, entre ellos: *Jerzy Grotowski. Miradas desde Latinoamérica* (Universidad Veracruzana, 2011) y, con Elka Fediuk, *Corporalidades escénicas. Representaciones del cuerpo en el teatro, la danza y el performance* (Universidad Veracruzana, 2016). Es director de *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad.*

# Senderos de investigación *liminoide* y escritura performativa[1]

Antonio Prieto Stambaugh
Universidad Veracruzana/México

## 1. Prácticas *liminoides*

Me gustaría hacer contigo un ejercicio autorreflexivo sobre el investigador como ente *liminoide* que trabaja entre la teoría y la práctica, entre lo conceptual y lo corporal, entre lo crítico y lo afectivo, y cuya escritura puede ser performativa, es decir, poética, política, plástica, lúdica y, quizás, transformadora. Empecemos revisitando la categoría de lo liminal, derivada de la antropología y aplicada al análisis de acontecimientos escénicos y performativos a partir de la colaboración interdisciplinaria realizada hace cuatro décadas por Victor Turner y Richard Schechner. En el ámbito latinoamericano, el concepto de lo liminal aparece en el trabajo de los investigadores Gabriel Weisz (1986), Ileana Diéguez (2014 y 2021) y Jorge Dubatti (2016), cada uno, con su óptica particular, ya etnocultural, ya política, ya teatrológica. Más que reafirmar la cualidad liminal de la escena contemporánea, me interesa recuperar el concepto de lo *liminoide*, planteado originalmente por Turner para describir actividades simbólicas y artísticas en las sociedades modernas o posmodernas, que diferenció las actividades rituales de las llamadas sociedades "tradicionales" (según expone Schechner en su introducción al libro de Turner, 1987, p. 9). Es de notar que para ejemplificar lo *liminoide* Turner se valiera de lo planteado por Artaud en *El teatro y su doble*, destacando su visión de un tipo de teatro capaz de escenificar ideas de orden metafísico (Turner, 1987, pp. 29-30). El término *liminoide* es pertinente porque se refiere a actividades que hacemos de forma reflexiva, ritual, lúdica y experimental. Schechner señala que encontramos procesos *liminoides* en innumerables fenómenos escénicos y culturales (2006, pp. 66-67), por ejemplo, en los ensayos para un montaje de teatro o danza, o bien cuando los participantes de una obra experimentan la *communitas*, una sensación corpo-poética compartida.

[1] Desarrollé inicialmente las ideas aquí presentadas en una conferencia para el Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Bergman (agosto de 2021), y posteriormente en una conferencia para el Congreso Internacional de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (octubre de 2022).

Según Turner, "las entidades liminales no están ni aquí ni allá; están entre y en medio de posiciones asignadas por la ley, la costumbre, la convención y la ceremonia" (cit. en Schechner, 2006, p. 66).[2] En el original en inglés, el autor usa la expresión "*betwixt and between*". El arcaico término "*betwixt*" se refiere a lo que está en medio de dos cosas, a lo intersticial, pero fonéticamente la palabra sugiere al "*twist*" de la torcedura, un giro que se da entre un fenómeno y otro. ¿Puede el investigador escabullirse entre los márgenes de las convenciones de la teorización y escritura académicas para desde allí plegarlas o torcerlas? Creo que esto es posible prestando atención a lo que nos enseñan las personas dedicadas a la creación escénica y, más particularmente, las que navegan transversalmente entre la teoría y la práctica. Y es que la creación también es un proceso *liminoide* que se desplaza entre la *techné* y la *poiesis*, entre la necesidad de solucionar problemas prácticos y el indescriptible sacudimiento emocional que surge ante un golpe de inspiración. Así como el creador investiga, el investigador crea, con objetivos y procedimientos particulares que se retroalimentan transversalmente. Un punto de contacto entre estos campos es el de la escritura performativa, como más adelante argumento. A continuación, presento el trabajo de dos colegas cuyas prácticas *liminoides* desdibujan las fronteras entre la creación y la investigación.

## 2. *Betwixt* la creación y la investigación

Shaday Larios y Miroslava Salcido son dos extraordinarias mujeres que en México abren senderos novedosos para el transitar los entre la creación y la investigación. Ambas ofrecen claves para una pedagogía performativa que rompe las rígidas categorizaciones del ámbito académico disciplinar.

Shaday Larios lleva casi dos décadas de trabajo con teatro de objetos documentales, a partir de fundar su grupo Microscopía Teatro en 2004. Actualmente colabora con el creador español Jomi Oligor,[3] con quien desarrolla "prácticas socioestéticas" (2022, p. 13) para activar el lado "indócil" de las formas materiales que así pueden enunciar testimonios de sus usos sociales, y los afectos perdidos que les dieron sentido. ¿Cómo se distingue este tipo de práctica de la realizada por la sociología o antropología? Señala Larios:

[2] Todas las citas de fuentes originales en inglés fueron traducidas al español por el autor.

[3] Larios y Oligor son cofundadores del colectivo Oligor y Microscopía. Ver: https://www.oligorymicroscopia.org/oligor-y-microscopia

> Lo que nos diferencia de las ciencias sociales, son las formas de inteligibilidad por las que mostramos los tejidos sensibles capturados en los usos y significados de los objetos cotidianos en nuestros trabajos de campo. Nosotros no buscamos dar cuenta de una verdad científica, sino que buscamos documentar "la sensibilidad matérica" que descubrimos al activar trabajos participativos en contexto, traduciendo a un espacio poético las discontinuidades y el caos del tiempo detectado en la coseidad de un residuo, pedazo de objeto u objeto completo. También queremos dar cuenta de cómo esta reunión de piezas tiene la capacidad de arrojar elementos de comprensión sobre los habitantes y el lugar de donde son recuperados, ya sea por nosotros o por la gente misma que los presta a una experiencia. (pp. 310-11)

Es así como el trabajo de campo y la reflexión teórica de Larios se materializan en puestas en escena que entretejen lo poético con lo político. En *La melancolía del turista*, obra que pude ver a fines del 2019 en el Museo Universitario del Chopo (Ciudad de México), Larios y Oligor presentaron un dispositivo cuya maquinaria artesanal activó pequeños objetos relacionados con el imaginario turístico de La Habana, Cuba, y el puerto de Acapulco, México. A partir de un extenso trabajo de campo en dichas ciudades, nuestros "detectives de objetos" lanzaron preguntas sobre las políticas de la mirada que convierte a los habitantes de una comunidad en estereotipos fotografiables para el turista: la mujer negra que posa fumando enormes habanos en el centro histórico de la capital cubana, y el clavadista de La Quebrada, Acapulco. La mirada objetivante y nostálgica del turista, sugiere la obra, está desinteresada en las historias que hay detrás de estos "personajes emblemáticos", sus deseos y anhelos, su precaria situación como miembros de comunidades social y económicamente marginadas.

Shaday Larios manipula el mecanismo para la escenificación de *La melancolía del turista*, 2019
Fotografía de Gerardo Sanz

La puesta en escena se desarrolló frente a un público de aproximadamente 35 personas, quienes, sentados muy cerca el uno del otro, miramos con asombro la maquinaria de micro objetos que manipulan los creadores sobre un complejo teatrino. Eran objetos del archivo turístico en décadas pasadas: antiguas postales, carritos de juguete y diversos suvenires que en contextos cosmopolitas adquieren cualidad *kitsch*. De la mano de los creadores, estos objetos se revelan como documentos "pos-catástrofe" provenientes de las ruinas de nuestro trópico latinoamericano, actualmente transformados por los embates del neoliberalismo y, en el caso del Puerto de Acapulco, tomados por el crimen organizado. Si bien el dispositivo escénico inicialmente nos seduce mediante la nostalgia, los creadores buscan ir más allá, al presentarnos "la biografía cultural de los objetos" (Larios, 2022, p. 123) que contienen la vida social tanto de la materia como de las comunidades. Como expone Larios en su libro *Detectives de objetos*: "Hemos comprobado que todo objeto cotidiano es un archivo en potencia que, desde su aparente pequeñez, tiene la capacidad de hablarnos de un barrio, de una ciudad" (2019, p. 34).

Así, *La melancolía del turista* pone en escena lo que Larios llama "*mnemobjetos*" que generan "prácticas vivas de la memoria" (2018, pp. 292-293), para formular un cuestionamiento poético de las políticas de la memoria y de la mirada que se despliegan entre el sujeto social y racialmente marginado y el turista, que objetiva al "nativo" y se apropia de su imagen con la cámara fotográfica.

Por su parte, Miroslava Salcido[4] trabaja a galope entre la reflexión filosófica y las prácticas performativas con su grupo Hydra Transfilosofía Escénica, fundado en 2015. Sobre este proyecto explica Salcido (2021):

> Hydra Transfilosofía Escénica trabaja con las escrituras del cuerpo, con el pensamiento vertido en arte acción, haciendo del acontecimiento un ejercicio filosófico para pensar a martillazos sobre el problema de la relación entre arte, vida y pensamiento. Su método investigativo es una toma de postura: el arte como experimento filosofante para el cual no hay "sentido" sino fragilidades, explosiones, barrancos y mesetas. Como constructor de acontecimientos teórico-escénicos —que van de la teoría a la conferencia performativa, del arte acción a la escritura ... El arte acción es, para nosotros, una filosofía performativa situada en una zona

[4] Salcido es investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, en la Ciudad de México. Fue cofundadora del legendario grupo de arte conceptual y performance Semefo, en 1990.

> de transvaloración disciplinar donde filosofía, música, artes visuales e investigación académica se funden en un laboratorio. (p. 72)

He visto cómo Salcido aplica estas nociones en sus conferencias performativas y el seminario que ofrece a estudiantes de la Maestría en Artes Escénicas de la Universidad Veracruzana. Su perspectiva es desafiante, busca abolir la autocomplacencia y los lugares comunes. Juega con mapas mentales, plantea conceptos para detonar el debate e invita a los estudiantes a escribir manifiestos y corporizar su pensamiento mediante acciones. Al igual que con Larios, Salcido demuestra un profundo compromiso no solo con sus proyectos de investigación-creación, sino con sus posibilidades de pedagogía expandida.

En el siguiente apartado presento un proyecto de arte acción realizado por la artista mexicana Elvira Santamaría, para ejemplificar otro tipo de procedimiento *liminoide*, en este caso afectado por la pandemia del covid-19.

## 3. Romper el tiempo de la pandemia

A fines de mayo del 2020 realicé una videocharla en el marco del ciclo "Romper el tiempo. Diálogos desde el aislamiento" del Museo Universitario del Chopo, en el que diversos creadores e investigadores presentamos nuestras reflexiones sobre el impacto de la pandemia en las artes vivas.[5] La primera imagen que mostré para sugerir el estado de ánimo colectivo de aquel entonces fue la del *Ánima sola*, representación del "alma en pena" que arde en el espacio liminal del purgatorio y que, particularmente en la iconografía católica del mundo hispano, aparece como una mujer desnuda y rodeada de llamas. Recurrí a esta imagen porque en escenarios de emergencia es útil valerse de representaciones sociales o imaginarios míticos compartidos para indagar las narrativas culturales, estéticas, sociales y políticas que se producen en situaciones como la contingencia sanitaria.

Si bien durante la pandemia fuimos sometidos a controles biopolíticos inéditos en la historia, también vimos el surgimiento de nuevas ecologías escénicas, proyectos tanto unipersonales como colaborativos que apuntaron

[5] En el ciclo organizado por Gabriel Yépez participaron Juan Nicolás Martínez (España), Ana Luisa Campusano (Chile), Ricardo Sassone (Argentina), Giulia Palladini (Reino Unido), Rolf Abderhalden (Colombia), Gloria Godínez (México-España) y Marina Wainer (Argentina). Mi conferencia se puede ver en la página de YouTube del Museo Universitario del Chopo: https://www.youtube.com/watch?v=3n0BJqFKH0s.

a formas de reinventar las artes vivas. Un ejemplo de esto fue el trabajo de la performer mexicana Elvira Santamaría, al que di seguimiento durante el año 2020. Su proyecto *Encierro solar: Códice Oaxaca* se realizó a lo largo de veinte días del mes de mayo, cuando la pandemia del covid-19 recién había sido declarada. Santamaría se enfrentó a la situación de confinamiento de tal forma que su "ánima sola" sorteó las llamas de la contingencia para realizar enigmáticas acciones dentro de un espacio de galería-laboratorio.

Con una duración total de 210 horas, la obra se desarrolló en las instalaciones del Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca (MACO), transmitida en tiempo real por medio de la página YouTube del museo. En condiciones de "encierro voluntario", la propuesta de Santamaría buscó "una inmersión, mediante procesos *duracionales* de arte acción, en el duelo humano, la resiliencia y la elaboración simbólica contra la deshumanización" (Santamaría, 2020b, p. 43).

Elvira Santamaría en su obra de proceso *Encierro solar: Códice Oaxaca*
Museo de Arte Contemporáneo de Oaxaca, mayo de 2020
Foto de Fausto Luna, cortesía de la artista

Para imaginar las transformaciones de pensamiento y acción a las que puede contribuir un performance como *Encierro solar*, resulta pertinente lo que plantea Félix Guattari en su visionario libro *Caosmosis* (1996). Guattari se manifiesta por un nuevo paradigma ético-estético que vincula las esferas de lo personal, lo ecológico, lo cultural y lo poético. Para el autor, la *caosmosis* es un sustrato preobjetual de caos y complejidad en el que pueden abrevar nuevas subjetividades desterritorializadas y mutantes.

Guattari (1996) se manifiesta por una "revolución de mentalidades" y "un nuevo arte de vivir en sociedad" para contrarrestar la fragmentación social y política contemporánea (p. 34). Para ello, propone una *performatividad ecosófica*, es decir, un paradigma estético-procesual que vincula la ciencia, la ética y el arte. Según el filósofo, el arte acción es particularmente idóneo para materializar dicha propuesta:

> El arte de la performance entrega el instante al vértigo de la emergencia de universos a la vez extraños y familiares. Tiene el mérito de llevar al extremo las implicaciones de esa extracción de dimensiones intensivas, a-temporales, a-espaciales, a-significantes, a partir del entramado semiótico de la cotidianidad. (p. 111)

*Encierro solar* ejerció una performatividad ecosófica en su forma de conectar procesos de indagación íntima y personal con el vértigo de la emergencia sanitaria global. Según explicó Santamaría en el enunciado que acompañó al proyecto, su proceso performativo tuvo una duración de 20 días, a fin de evocar "un mes del año solar en la rueda del tiempo de los pueblos indígenas mesoamericanos" (2020a). Durante ese periodo, la artista fue destilando pétalos de flores para producir tintes que guardaba en una serie de botellas de vidrio colocadas sobre una pared blanca. Por otro lado, trabajaba con pliegos de papel artesanal, en los que escribía poemas y reflexiones diversas. De lo que se trata, me dijo Santamaría en una entrevista, es de "producir acciones para trabajar el conocimiento de nuestros hábitos, y así convencernos de que podemos crear nuevos mundos".[6]

Como espectadores-*voyeurs* del registro telemático, *Encierro solar* representó un desafío ante la imposibilidad de ver la pieza completa de principio a fin. No hubo acciones espectaculares, sino gestualidades enigmáticas e introspectivas. También hubo momentos a-significantes, como dice Guattari, aparentemente vacíos de sentido y acción: la artista sentada, la artista durmiendo, la artista que piensa y come. Fueron momentos que pueden entenderse como "performance quieta", noción planteada por Diana Taylor para abordar acciones de pausa o inmovilidad que capturan la naturaleza durativa y efímera de la vida, así como de los fenómenos políticos (2012, pp. 90-94).

Los pliegues de papel artesanal del performance me remiten a lo que Guattari llama el "*pliegue caósmico*" (1996, p. 153) que permite una visión

[6] Entrevista por Skype de Elvira Santamaría con Antonio Prieto y Pedro Ovando, 15 de junio de 2020.

transversal entre el caos y la complejidad, lo finito y lo infinito, la máquina y la subjetividad, el yo y el otro. Obras como esta generan acciones a la vez rituales y poéticas que trabajan dentro del paréntesis liminal de la pandemia para replantear la manera como nos relacionamos con nuestro espacio y tiempo convulsionados.

## 4. Las derivas del acto aformativo

La quietud duracional y reflexiva de *Encierro solar* puede asociarse con el concepto del *aformance*, sobre el que reflexiona Hans-Thies Lehmann hacia el final de *Teatro posdramático* (2013, pp. 437-438). El autor retoma planteamientos del teórico alemán Werner Hamacher para debatir hasta qué punto es prudente asociar al teatro contemporáneo con la teoría de los actos del habla performativos. Encamina su crítica a la idea del teatro como acto político que busca cumplir con objetivos y metas específicos. Contra un teatro de tesis que pretende "hacer cosas", Lehmann propone valorar la cualidad ambigua e inestable del acto escénico para encontrar que "quizá, cerca del punto cero (en la inmovilidad, en el silencio de las miradas), podría acontecer algo: un ahora. Dudosamente performativo, *afformance art*" (*ibidem*). El teatro puede así operar desde una poética de la pausa, del paréntesis liminal, de la interrupción. Hamacher escribió "*Afformative, Strike*" para analizar nociones enarboladas por Walter Benjamin en su crítica a la violencia. La huelga es el acto "*imperformativo*" o *aformativo* por excelencia (1991, pp. 1148-1149). Se trata de una acción colectiva de resistencia, una suerte de protesta pura que interrumpe la lógica de la producción y reproducción capitalista. El proyecto de Elvira Santamaría fue, en ese sentido, una acción *aformativa* en cuyo laboratorio se desarrolló una alquimia de gestos enigmáticos, momentos sin desenlace aparente, silencios, sonidos ininteligibles, la puesta en escena de un cuerpo que explora, se aburre, duerme y trabaja.

La artista-investigadora Marielle Pelissero retoma el concepto de lo *aformativo* en un luminoso manifiesto-poema titulado "To Drift, to Wave to Waive" (2019). En este breve pero potente texto, propone una epistemología escénica a partir de la imagen de una nave que deriva sobre las olas, cuyo trayecto es incierto, se aplaza y desplaza en el océano de la sociabilidad. Pelissero recupera la noción situacionista de la deriva que es, según dice, tanto una idea como una experiencia subversiva que desata los anclajes del pensamiento binario y empirista (2019, p. 72). En relación con el campo de las artes escénicas, la autora propone trabajar entre el "suelo estable" del escenario teatral y el abismo inconmensurable que se abre

en las sombras que lo rodean. En aquella penumbra habitan los espectadores, que gozan del acontecimiento teatral sin preocuparse por captar su totalidad empírica. Es allí en donde el performance escénico se abre a la deriva *aformativa*, es decir, a lo que no es susceptible de ser enteramente aprehendido por un individuo, pero que cobra múltiples sentidos en la medida en que genera, como sugiere la autora, "olas de sociabilidad" (*ibidem*). Siguiendo las evocaciones de Pelissero, investigar una pieza escénica implica interrogar tanto la forma concreta de lo que se representa, como la huella de lo ausente o irrepresentable. La autora apunta hacia una *est-ética* de la investigación escénica, en la que creadores desde el escenario teatral e investigadores desde la penumbra de las butacas se encuentran en una zona liminal de sociabilidad dialógica. Redactado en clave de manifiesto poético, el texto de Pelissero es un ejemplo de escritura performativa y danzante en la que el pensamiento adquiere cualidad kinésica. La deriva *aformativa* libera al performance de su definición productivista, sugiere formas de dialogar corpo-afectivamente con el acto creativo. Para el ejercicio de la investigación académica esto implica evitar la violencia de la definición analítica cerrada para en cambio articular una epistemología dialogante y (auto)crítica.

## 5. Intervenciones de escritura performativa

Cada vez que me dispongo a escribir sobre la práctica de un artista, me pregunto qué escritura es la que mejor recoge los complejos ritmos de sus corporalidades poéticas y políticas, así como los ritmos de nuestras conversaciones. Me pregunto qué quiero decir en relación con su obra: ¿explicarla, interpretarla, diseccionarla con el bisturí del concepto teórico? Para evitar esto, tomo como pauta lo que escribió Susan Sontag en 1964: "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte" (1999, p. 14). Sin renunciar al rigor argumentativo, hay que prestar atención a la praxis escénica como proceso vivo, multidimensional, con sus propias maneras de diseminar sentidos y afectos. También hay que sensibilizarnos a la manera en que el fenómeno escénico reverbera en nuestros cuerpos. Quizás así, a partir de las artes vivas, podemos desarrollar *textos vivos*, tal como sugiere la investigadora brasileña Ines Saber de Mello (2022).

Es importante preguntarnos a partir de qué prácticas escriturales dialogamos con quienes nos leen o escuchan. Desde el ámbito académico podemos ensayar modos de escritura performativa que despierte en la comunidad de lectores el gozo del conocimiento en clave poética. La escritura performativa trata al lector no como alguien al que se le dicta

el significado de las cosas, sino como un cómplice en la generación de interrogantes. En un ensayo pionero, Della Pollock expuso las posibilidades de este tipo de ejercicio textual: "La escritura performativa es una intervención ... en la rutina de la representación socioperformativa de la vida" (1998, p. 75). Se trata de romper con las representaciones rutinarias y referenciales del fenómeno escénico. Pollock señala algunas rutas para acercarse a esta escritura, entre las cuales está el ejercicio de la evocación, más que de la descripción. Una escritura que se desplaza en los intersticios liminales de lo que una creación escénica sugiere y los imaginarios que inaugura (p. 81). Así, podemos explorar la coexistencia del lenguaje y la experiencia vivida, valiéndonos de metáforas y también de procedimientos de la metonimia para liberarnos del significado unitario y experimentar "los placeres (*jouissance*) de jugar en un campo interminable de la representación" (p. 83). El ensayo teórico deja de ser una enunciación unilateral de interpretaciones para convertirse en una invitación al proceso intersubjetivo de argumentación crítica.

A esto agregaría que nuestro texto siempre debe estar atento al contexto. No se trata solamente de explicar el entorno dentro del cual se desarrolla un proyecto artístico, sino también tomar en cuenta que escribimos en un contexto social atravesado por desigualdades, abusos de poder, injusticias y violencias de diversos tipos. ¿Cómo nos posicionamos críticamente frente a estas realidades? ¿En qué medida nos solidarizamos con los movimientos sociales, con los procesos artísticos y políticos emergentes? ¿Qué les dicen mis textos a estos contextos?

Gustavo Geirola (2018) propone abordar la investigación como una praxis teatral emancipada de los "significantes-amos" que gobiernan la teatrología académica, abierta a recorrer los senderos de la experiencia, la corporalidad y el deseo. El discurso escénico emancipatorio, afirma Geirola, irrumpe el pacto de la teatralidad panóptica y asume la responsabilidad en el ejercicio del acto público dirigido a una comunidad (pp. 71-87). La escritura performativa es por lo tanto una escritura política que se sitúa críticamente frente al poder, interroga las estructuras hegemónicas, ensaya gestos decoloniales y emancipatorios. Es política porque busca interpelar a las polis, relacionarse con una comunidad. Lo que escribimos no se sostiene solo, cobra sentido únicamente en relación con quien nos lee o escucha.

En su reciente tesis doctoral sobre las prácticas de escritura performativa en la investigación escénica, la investigadora-creadora brasileña Ines

Saber de Mello (2022) demuestra que es posible valerse del rigor de la creación artística para que la escritura académica materialice la reflexión conceptual. Afirma que las escrituras performativas "son concomitantemente artísticas y académicas. Tienen textualidades corporificadas e intermediales que permiten que perspectivas complejas y diversas emerjan en los textos de las investigaciones" (p. 21). La autora nos invita a ejercitar otros modos de producir más allá de las categorías heredadas por las convenciones occidentales. Se trata de "modos corporificados que buscan crear relaciones en vez de jerarquizar saberes" (p. 18).

En ocasiones, he buscado intervenir mis textos académicos con paréntesis performativos, como cuando escribí sobre la "lucha libre" entre los conceptos de la teatralidad y el performance para abordar de manera lúdica un complejo debate teórico en nuestro campo de estudios (Prieto, 2009). En la página inicial de aquel trabajo, expuse:

> Tal es el grado de fricción discursiva que encontramos en el debate sobre qué término es más pertinente (como si fuera necesario elegir uno en exclusión del otro) y, dentro de cada campo, sobre cuál es la manera adecuada de aplicar el concepto, que podríamos imaginar una auténtica lucha libre conceptual en la que dos enmascaradas —en una esquina Amazona Teatralidad y en la otra Lady Performance— se enfrentan con temible fuerza. ¿Quién de las dos es más técnica, quién actúa con más rudeza? ¿Quién desenmascarará a la otra después de la tercera caída? ¿Quién detentará el nuevo título de Campeona Mundial? Invito a la lectora o lector a que me acompañe para subir al cuadrilátero y acercarnos un poco a las enfurecidas contrincantes, esquivando golpes y tolerando gritos, para conocer sus argumentos y así estar en condiciones, si no de nombrar a la ganadora, al menos para decidir qué papel jugamos en este escenario. Quizás nos sorprenda encontrar que cada luchadora en realidad está conformada por una multiplicidad de voces que se debaten internamente y que postulan nociones encontradas sobre las características de su identidad. (p. 116)

Estoy convencido que el sentido del humor nos ayuda a pensar mejor. Como bien sabían los comediantes clásicos y Bertolt Brecht, la risa es una poderosa herramienta para facilitar el pensamiento crítico.

Así como problematizamos los fenómenos de la representación, necesitamos interrogar los procedimientos representacionales de nuestra escritura. En trabajos de los últimos años, he ensayado con maneras de intervenir el concepto de la representación para sugerir su cualidad corporal y actuante.

Encontré la pertinencia de hacer esto al escribir sobre cómo Lukas Avendaño, en sus piezas *Réquiem para un alcaraván* y *No soy persona, soy mariposa,* interviene en representaciones preexistentes de la mujer, el *muxe* y la cultura zapoteca (Prieto, 2014). En su obra, Avendaño corporiza una identidad de sexualidad *trans* y etnicidad liminal en el marco de un performance igualmente liminal o *liminoide* en tanto que oscila entre la danza, el teatro, la instalación y el arte acción. Planteo que el suyo es un acto de *representaXión,* "categoría que sugiere una manera de poner bajo borrado la connotación mimética de término 'representar', y lanzarlo al campo performático de la acción corporal ... La equis remite al cuerpo sexuado del artista que nos invita a co-sentir y celebrar la inasible identidad *muxe*" (Prieto, 2014, p. 49).

Lukas Avendaño en *Réquiem para un alcaraván,*
presentada en la Universidad Veracruzana, 2012
Foto de Luis Yamá Calvillo, archivo de Antonio Prieto

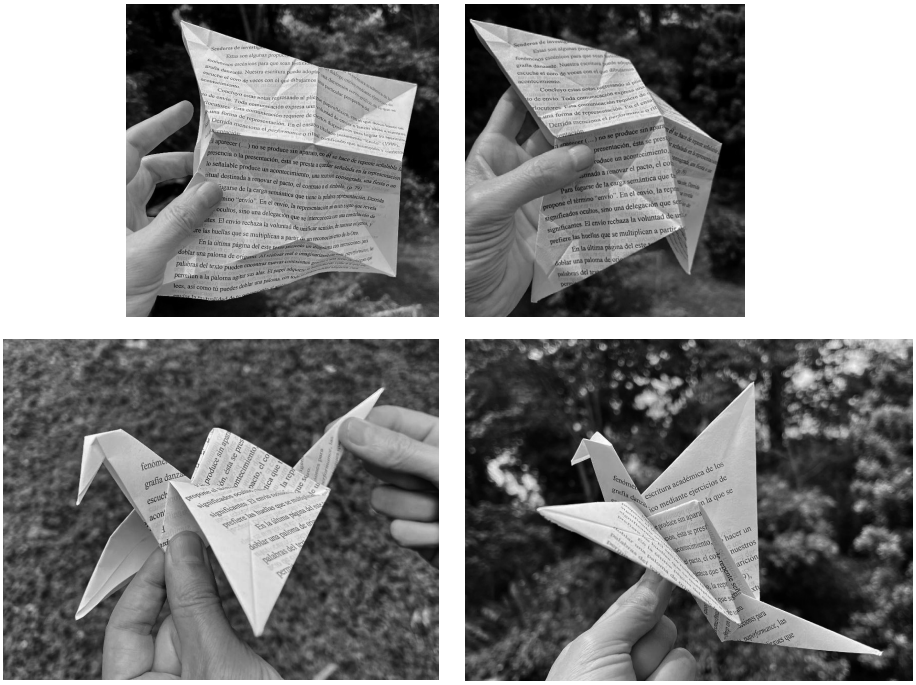
Estas son algunas propuestas encaminadas a replantear la escritura académica de los fenómenos escénicos para que sean testimonio de un diálogo crítico mediante ejercicios de grafía danzante. Nuestra escritura puede adoptar una dimensión *coreo-gráfica,* en la que se escuche el coro de voces con el que dibujamos una particular perspectiva del acontecimiento.

Concluyo estas notas regresando al pliegue papirofléxico, con el que deseo hacer un acto de envío. Toda comunicación expresa una voluntad de enviar o lanzar ideas a nuestros interlocutores. Esta comunicación requiere de ciertos dispositivos para lograr su aparición, que es una forma de representación. En el ensayo titulado justamente "Envío" (1989), Jacques Derrida menciona el *performance* o ritual codificado que acompaña y contextualiza toda representación:

> El aparecer ... no se produce sin aparato, en él se hace de repente señalable la presencia o la presentación, ésta se presta a quedar señalada en la representación. Y lo señalable produce un acontecimiento, una reunión consagrada, una fiesta o un ritual destinada a renovar el pacto, el contrato o el símbolo. (p. 79)

Para fugarse de la carga semántica que tiene la palabra "representación", Derrida propone el término "envío". En el envío, la representación no es un signo que revela significados ocultos, sino un gesto que se interconecta con una constelación de significantes. El envío requiere de un "aparato" mediante el cual la presencia aparece. Se trata del dispositivo de la representación que en su acto de señalar y dar a ver produce acontecimientos performativos.

En esta última página, demuestro mi proceso para doblar una paloma de origami mediante la que envío lo aquí escrito. Al realizar el *Paperformance,* las palabras del texto encuentran —"*betwixt and between*"— nuevas interconexiones gracias a los pliegues que permiten a la paloma agitar sus alas. El papel adquiere la habilidad de volar hacia ti que me lees, así como tú puedes doblar tu propia paloma y dotarla de potencialidad alegórica para enviar la textualidad de tu pensamiento a nuestro entorno caósmico.



*Paperformance.* Figura y fotos de Antonio Prieto, 2023

## Referencias bibliográficas

Derrida. J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Paidós.
Diéguez, I. (2021). *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
Dubatti, J. (2016). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de filosofía del teatro y poética comparada*. Atuel.
Geirola, Gustavo. (2018). *Dramaturgia de frontera/Dramaturgias del crimen. A propósito de los teatristas del norte de México*. Argus-a, Artes & Humanidades.
Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.
Hamacher, W. (1991). Afformative, Strike. *Cardozo Law Review, 13*, 1133-1157.
Larios, S. (2022). *Teatro de objetos documentales*. Ediciones La Uña Rota.
Larios, S. (2019). *Detectives de objetos*. Ediciones La Uña Rota.
Larios, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Paso de Gato.
Lehmann, H-T. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC-Paso de Gato.
Pelissero, M. (2019). To Drift, to Wave to Waive. *Performance Research, 7* (23), 72-73.
Pollock, D. (1998). Performing wrtiting. En Peggy Phelan y Jill Lane (Eds.), *The Ends of Performance*. New York University Press.
Prieto Stambaugh, A. (2014). "RepresentaXión" de un muxe: la identidad performática de Lukas Avendaño. *Latin American Theatre Review, 48*, (1), 31-53.
Prieto Stambaugh, A. (2009). ¡Lucha libre! Actuaciones de teatralidad y performance. En Domingo Adame (Ed.), *Actualidad de las artes escénicas: perspectiva latinoamericana*, pp. 116-143. Universidad Veracruzana.
Saber de Melo, I. (2022). *Reflexões e práticas de Escritas Performativas na Pesquisa Acadêmica das Artes Vivas* [Tesis de doctorado]. Universidade do Estado de Santa Catarina.
Salcido, M. (2021). Transfilosofía escénica: devenir conceptual del cuerpo y escritura situacionista. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad, 12* (20), 69-92. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2688
Santamaría, E. (2020a). Encierro solar. Elvira Santamaría [Blog personal]. https://www.elvirasantamariatorres.co.uk/single-post/2020/05/09/encierro-solar

Santamaría, E. (2020b). Encierro solar: un proceso voluntario. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, *18* (11), 43-46. https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2649
Schechner, R. (2006). *Performance Studies: An Introduction*. Routledge.
Schechner, R. (1988). Victor Turner's Last Adventure. En Victor Witter Turner, *The Anthropology of Performance*, pp. 7-20. PAJ Publications.
Sontag, S. (1990). *Against Interpretation*. Anchor Books, Doubleday.
Taylor, D. (2012). La performance quieta. En O. Brito y O. P. Castillo (Eds.), *Guillermo Gómez-Peña. Homo fronterizus [1492-2020]*, pp. 89-95. Centro Atlántico de Arte Moderno.
Turner, V. (1988) *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications.
Weisz. G. (1986). *El juego viviente*. Siglo XXI.

# El río secreto

## Teresa Ralli

Es miembro fundadora del Grupo Cultural Yuyachkani, activo desde 1971. Durante diez años ha dirigido e implementado, junto con sus compañeras de grupo, los Talleres de Autoestima, dejando el manual *En el escenario del mundo interior: Talleres de Autoestima*. Es actriz creadora de los unipersonales *Baladas del bienestar*, *Antígona* y *Un caballo se lamenta*; asimismo, de la demostración de trabajo "Voz y Cuerpo" y de la conferencia escénica "El desmontaje de Antígona". Representó al grupo en la Bienal de Sao Paulo 2021, y en el Museo Reina Sofía de Madrid, dentro de la Cátedra Teatralidades Expandidas, 2022. Bachiller en Comunicaciones y licenciada en Artes Escénicas, sigue una Maestría de Estudios Culturales. Desde 1998, es docente en la Pontificia Universidad Católica del Perú. Actualmente, construye el espacio de Archivo y Documentación de Yuyachkani.

# El río secreto

Teresa Ralli
Grupo Cultural Yuyachkani/Perú

## El contexto

En el 2000, el escenario político y social del Perú era complejo y explosivo: Fujimori se presentaba nuevamente como candidato para ser, por tercera vez, presidente del Perú. Luego de un proceso fraudulento, fue declarado ganador. La Marcha de los Cuatro Suyos, realizada en julio, lanzó a las calles a 250 000 personas venidas de los cuatro puntos del país, en una intensa protesta contra el fraude. Fujimori asumió la presidencia. Se destapó el escándalo de los "vladivideos", donde se vio a Montesinos comprando con paquetes de dólares en efectivo a representantes de otros partidos para que apoyaran a Fujimori. Se desató la última gran crisis de su gobierno que lo llevó a huir a Japón, desde donde envió un fax renunciando a la presidencia del Perú. El Congreso de la República no aceptó esa burla al país y lo destituyó por incapacidad moral. Así, quedó como presidente transitorio el señor Valentín Paniagua, quien tuvo la tarea de llamar a elecciones en el plazo de un año. Hubo un momento de alivio en el país, parecía que estábamos al borde de olvidar todo lo que nos dejaban aquellos diez años de fujimorismo en el poder.

En el Grupo Yuyachkani, estuvimos envueltos en este vértigo de acontecimientos tan duros. Necesitábamos refrescar la memoria, no olvidar que, si bien se iba Fujimori, los problemas, las injusticias y la corrupción estaban presentes. Es así como en el 2001 comenzamos el proceso de creación de un nuevo trabajo, impulsados por esta indignación y por la necesidad de refrescar-nos los pendientes. Luego lo llamaríamos *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria*.

En este ensayo, quiero compartir mi proceso como actriz creadora, los hallazgos que este trabajo me dio, las interrogantes que me dejó y cómo estas encontraron una ruta en la siguiente creación que abordamos años después. ¿Cómo conversar con el director siguiendo su memoria creativa y cómo compartir esa memoria con la mía como actriz?, ¿cómo escribir en el espacio minuciosamente partiendo de la idea que él me regala o me demanda?, ¿cómo deslizo entre líneas mi propio secreto, sin saber que lo estoy haciendo, y luego cómo aprender a leer en esas líneas? Quiero

dar respuestas a estas interrogantes y a otras más que fueron apareciendo desde el inicio del proceso.

## El comienzo

Es abril del 2001, un mes complicado. Comenzamos la nueva creación y a la vez estamos preparando una acción sobre Ángeles y Demonios que se escenificará en la Plaza San Martín. Tengo un viaje a Filadelfia para programar una gira de *Músicos ambulantes* en EE. UU. Está planificado para cuatro días exactos, pues tengo que volver a estar en la creación. Pero el viaje de cuatro días se convierte en muchos días: me da una meningitis viral que me paraliza el trabajo, la vida y, también, los pensamientos.

Quiero sanar, quiero estar bien. El doctor me dice que no debo pensar cosas complicadas, no TV, no elaborar documentos. Dejo las clases, dejo a mis alumnos. ¿Qué puedo hacer? Limpiar las hojas de las plantas, dormir, escuchar música, leer cosas tranquilas... Debo respirar, meditar. Comienzo a buscar fuentes que me den sanación, además del doctor. Me hago una limpieza de energía con un maestro yoruba; después con una maestra. Me conecto con mis ancestros... Todo se aquieta. La convalecencia dura un mes. Y más.

Ya es 15 de mayo, debo retomar las clases. Reconstruir todo. Mi cuerpo está todavía dormido y no resiste trabajo fuerte. En mi casa, me percato de que he ido construyendo dos altares. Los miro todos los días. Siento que sigo en convalecencia, casi *no haciendo*. Estoy buscando cómo reorientar mi espíritu. No recuerdo más de mayo.

Comienza junio del 2001 y me reintegro a la creación de lo que será *Vitrinas*. No me siento muy bien todavía. Me descubro revisando mi vida mentalmente. Me asusta mi falta de memoria, mi primera impresión al entrar a la sala, donde ya hace dos meses están trabajando mis compañeros. Hay seis tarimas, dispuestas de a tres frente a frente, como formando un pasadizo al medio. Me toca la del centro, en la fila de la izquierda. Está vacía, desolada, pienso. Es que todas las otras tarimas están con muchas cosas, hay una actitud de trabajo muy activo. Todos están en algo, hay muchos objetos, el aire está cargado de buenas cosas y están soltando textos que no he escuchado antes. Yo no sé por dónde empezar.

## Uno: trabajo de sala

### Primera etapa

El punto de partida es que cada tarima está invadida por una actriz o un actor. En cada una —que ya comenzamos a llamar "vitrina"— se está investigando a partir de un tema, una frase, que impulsa hacia la acumulación sensible.

Miguel Rubio, mi director, me propone algunas ideas para estimular mi búsqueda:

- La imagen ideal de la mujer peruana que quiere ser candidata a la presidencia. Considerar, por ejemplo, a Lourdes Flores Nano y la serie de desaciertos que provocaron su fracaso.
- La frase "el Perú es un burdel" que alude al caos, la corrupción, el soborno como línea política, la manipulación evidente y vulgar de las leyes para beneficiar componendas políticas. Miguel me recuerda que tengo unos tacos
- Juntar todas las imágenes, objetos, íconos que expresan la búsqueda de una fe, en un momento en que nadie cree en nada. Pienso en mi propia búsqueda: mi libro del I Chin, mi mazo del tarot, mis cuarzos... Leerle las cartas a uno del público. Crear un espacio interactivo desde mi vitrina, donde en determinado momento pueda confrontarme con el público, hacerlo partícipe.

Y me da una frase de impulso: "la fe mueve montañas".

### El Perú es un burdel: elementos con los que trabajo

Me impacta la frase "el Perú es un burdel". Mi primer impulso es traer seis o siete pares de zapatos de taco y unas ojotas femeninas. Todo está dentro de una maleta, escondido. Adentro también hay una muñeca vieja, desnuda. Dibujo en el piso de la tarima el mapa del Perú. Tengo en la mano un mapa antiguo con el título Hoja de Ruta. Debajo de mi ropa de secretaria, estoy completamente envuelta en plástico transparente. Debajo del plástico, mi cuerpo tiene manchas rojas, heridas. Todo el tabladillo está envuelto, como protegido con muchos metros de gasa de hospital. Mi acción es caminar por el mapa-Perú, con mi Hoja de Ruta en la mano. En algún momento me desvisto y quedo envuelta en el plástico,

me siento al borde del mapa echándome mis cremas y escondiendo las heridas debajo del plástico.

**Comentarios de Miguel que me ayudan**

- No es solo mostrar las imágenes, hay que buscar la forma de revelar la manipulación detrás de ellas.
- Intervenir estas imágenes con la biografía. En nuestra biografía también está registrada la cultura.
- Devolver una historia desinhibida de nosotros mismos.

**Pensando los objetos**

Los zapatos: son míos. Mujeres, caminar, buscar trabajo. Zapatos de mucha gente, sin pies. De gente que ya no está más para usar sus zapatos. ¿Mujeres desaparecidas? Muchos zapatos cayendo de una maleta que se abre imprevistamente. Los zapatos de los campos de concentración, una montaña infinita.

La gasa: enfermedad, transparencia, curetajes, develamiento, envoltorio. Enfermedad permanente. Estamos enfermos, todos. Como que tenemos la gasa, pero no sabemos hacernos el curetaje.

Mi cuerpo como objeto de intervención: tener en una maletita elementos de primeros auxilios. Esparadrapo, tijera, plumón, tinta roja, la sangre. La gasa se va manchando de tinta roja, se adivina la bandera peruana...

Pienso en otro objeto que me gustaría tener: una puerta transparente, angosta, por donde pueda pasar de un lugar a otro del pequeño escenario.

**Reordenando mi búsqueda**

Converso con Miguel, le cuento otra idea que me da vueltas en la cabeza. La imagen de una mujer de esas que hacen cola desde las tres de la mañana para entrar al programa de Laura Bozo. Sus fantasías en su pequeño cuarto, mientras espera que sea la hora... No pongo más de esto aquí, porque no lo he probado en el escenario. Miguel me plantea que regrese a una de sus ideas y la profundice, que las imágenes que he venido esbozando pueden ser un momento o la conclusión, o el final o algo.

La idea fundamental sobre la que estoy trabajando ahora: "la fe mueve montañas". La religión es el opio del pueblo, pero también es su consuelo y refugio —diazepam para las conciencias—. Vamos pasando de una religión a otra, buscando desesperadamente en qué creer, y tal vez con la esperanza de que una de ellas nos haga el milagrito. Van pasando por mi mente: imposición de manos, lectura de coca, echada de cartas, tirar el I Ching, masaje terapéutico, meditación yoga, mantras, baños de flores, rezar el rosario, prender velas a las ánimas del purgatorio, besar las estampas, caminar de rodillas, San Hilarión, Santa Rosa, la Biblia, buscar tu ángel, hablar con él... Tomo conciencia de haber pasado por la mayoría de estas opciones a lo largo de mi vida.

## Dos: la aceptación

### Proceso del tema

A raíz de la conversación con Miguel sobre mi búsqueda, decido entrar a fondo en el tema de la fe. Posteriormente me pregunto: ¿por qué he dejado pasar el tiempo antes de aceptar su propuesta? Y reconozco que el tema de la fe es algo que me compete directamente. Especial y cercanamente en el último período de mi enfermedad: he buscado en varias fuentes, allí sola en mi casa, para encontrar otros caminos que puedan provocar en mi cuerpo la sanación. Siento que el tiempo me apremia y que debo sanar, pronto.

### Mis tareas

- Buscar información sobre la proliferación de iglesias. Conseguir anécdotas sobre la relación de las creencias religiosas con lo que sucede en el país. ¿Qué iglesias han crecido con la crisis moral y económica que vivimos?
- Buscar frases de uso común que hacen referencia a la fe, a creer en algo, como manera de entrar en lo que vive la gente cotidianamente. Por ejemplo, la frase más común: "para que no nos pase —tal cosa— hay que tener fe". Esta frase reafirma la creencia de la gente en que hay que esperar que la fuerza divina arregle las cosas, las catástrofes de cualquier tipo. Si bien es cierto que se debe tener fe, no será esta la que logre la realización o solución del problema.
- Me surgen preguntas, por ejemplo: ¿por qué uno debe/puede creer, buscar creer en algo? Sí es necesaria la fe, es necesario reafirmarse en

> una creencia, pero no ser esclavo de ella. Y esto es lo que sucede en mayor medida. ¿Qué es lo que a una la mantiene en su creencia, en su fe?, ¿dónde está esa fuerza? Pienso en este personaje de la Biblia, Jonás: Dios lo manda a realizar una tarea y él desobedece; entonces, le envía una tormenta que lo echa al mar. Jonás recibe un castigo de Dios, es condenado a vivir dentro del vientre de una ballena durante tres días y tres noches. Pero a pesar de todas las calamidades y los sucesos terribles que vive al aceptar la prueba de Dios, no pierde la fe.

Esta actitud a veces me parece absurda. El tema me cuestiona fuertemente. Quizá porque en mi país los sucesos últimos han puesto a prueba mi propia fe. Fe en mi país. La fe como rebelión contra todo. La fe como resignación. Busco material en instituciones que se han dedicado a realizar estudios sobre las prácticas de la fe en los últimos años y arrojan informes, casos, estadísticas, datos. La fe como vehículo de manipulación.

Existen innumerables casos en los que se percibe que una persona ha recibido ciertos atributos de origen casi divino. Atributos que justifican la opresión o cualquier comportamiento que se aleje de la equidad y la justicia. Algunos pocos ejemplos: Fidel Castro era hijo de Yemanyá, diosa del Panteón Yoruba. Él era intocable porque tenía la protección de Yemanyá. Toledo, siendo ya presidente del 2001 al 2006, aparece vestido en varias ocasiones como el inca Pachacútec ante la opinión pública. Su imagen está apelando a la fe de las gentes y a sus ancestros andinos, respondiendo al deseo de identificar esta imagen con personajes centrales de las gestas de liberación; aunque no directamente religiosa, pero sí mística.

En 1990, Fujimori da el llamado “paquetazo económico” o fujishock. En 1991, cae sobre el país la epidemia del cólera: 300 000 infectados y 3000 fallecidos. Ese mismo año aparece la primera Virgen que llora, en una casa de la provincia del Callao. Todos los medios nacionales cubren la noticia; el presidente Fujimori visita la casa y le pide a la Virgen que cuide al país. Después se comprobó que fue un psicosocial montado por el Servicio de Inteligencia Nacional. En 1992, Fujimori da un golpe de estado y cierra el congreso, abriéndose así un período de violenta conmoción. A principios de 1993, aparece en Pisco la historia de Sarah Ellen, una vampira que, dicen, resucitará. Todos los diarios mantienen en primera plana la noticia. Las movilizaciones nacionales hacia ese cementerio incluyen curanderos y personas católicas que van a esperar la fecha de resurrección de Sarah

Ellen para matarla. Noticia nacional e internacional. Luego, Fujimori es noticia en los medios de comunicación porque como presidente acude a bañarse en las lagunas de las Huaringas en Huancabamba, lagunas con propiedades sanadoras y casi iluminadoras, que son parte de los ritos que realizan los curanderos del norte del Perú. Todo lo que haga desde ese momento estará envuelto en un halo de magia, de protección.

**Las observaciones y las visitas**

Mi camino de búsqueda se define mucho más cuando comienzo el trabajo de campo. Me acompaña nuestro querido Fidel Melquíades, asistente de dirección que entiende muy bien mi búsqueda y mi conexión con fuentes místicas chamánicas que son también las suyas.

Hacemos visitas a las iglesias del Centro de Lima, sentimos y observamos los comportamientos de fe, las entregas místicas. Descubro una serie de gestos de las manos y posturas de la columna vertebral; el diálogo íntimo de los feligreses, a veces en voz alta, con el santo o la santa de su devoción: no solamente le rezan oraciones, también conversan, le exigen, recriminan o agradecen por curaciones anteriores. No les preocupa que alguien esté observando la escena. Hay una soledad en compañía que les permite estar consigo mismos en un escenario lleno de gente.

Visitamos los mercados donde se pueden encontrar puestos de santería, curanderismo, herbolarios. Son quioscos, pequeñas tiendas, conocidos por quienes buscan estos productos. En estos espacios se encuentran fuertemente conectados los íconos de la santería y el curanderismo con los objetos religiosos católicos. Ambos están juntos y algunos son copiados de una práctica a otra. Hay muchos anillos de acero contra todo tipo de males y para reforzar La Mano Poderosa. Todos los curanderos que he conocido llevan muchos anillos de acero con diferentes representaciones que les dan atributos y poderes. En diferentes regiones del país, mujeres y hombres de cualquier condición también llevan estos anillos como protección contra malos espíritus. Las manos de miles de hombres y mujeres que llevan sus anillos de acero contra maldades y embrujos son las mismas manos que entran a las iglesias y realizan con fe la señal de la cruz en los oficios religiosos católicos.

Toco las hierbas que miro y aspiro: culantrillo, cuti cuti, ayahuasca, tabaco para el mapacho, ruda hembra y ruda macho, eucalipto fresco, retamas,

agua florida, huayruros, símbolos eternos para la buena suerte, las dagas de acero para protegerse de toda agresión y energía negativa. La imagen de Sarita Colonia, de la Beatita de Humay. Muchos huairuros, kilos. Muchas estatuas pequeñas de santos y santas. Una sábila gigante, que me llevo e instalo en mi tarima, mi pequeño escenario, y que ya comienza a absorber la fuerte energía que hay en el teatro donde ensayamos... Mientras la acomodo, recuerdo cuántas sábilas he visto desde siempre colgadas sobre la entrada de la casa, para protegerla de visitas con malos pensamientos o energía cargada.

Reconozco casi todos los objetos observados, de alguna manera nos representan y muchos conviven en altares familiares; también en mis altares. Vienen a mi memoria aquellos que he visto desde que tengo uso de razón. En casa de la abuela, escondido detrás de una puerta y con una vela siempre encendida. Los altares de mi mamá, donde predominan las estampitas y la velita misionera de color rojo. Comienzo a mirar mi casa con otros ojos: descubro que tengo por lo menos tres altares en diferentes lugares, un acomodo misterioso de ciertos objetos que siempre vuelvo a ordenar. Voy acumulando, no solamente objetos, sino también imágenes que vienen a mí desde diferentes lugares.

**Mi encuentro con La Mano Poderosa**

En todas las visitas que hacemos, siempre está presente La Mano Poderosa. Me atrae. Es un ícono que está construido con elementos católicos. Pero la veo muy cómoda, rodeada de hierbas y botellitas de seguros. Es también una imagen del curanderismo, de la magia.

Pienso mucho en ella como objeto de presentación. La mano es el espacio del cuerpo que posibilita orar. Las manos juntas en actitud de oración representan el gesto universal para identificarse con el cielo, sea cual fuere la divinidad. Asimismo, las manos son las que posibilitan desde los orígenes nuestro cambio, nuestra evolución. “El papel del trabajo en la transformación del mono en hombre”. El papel de las manos en la transformación del pasivo en contestatario. Ellas trabajan para nosotros, construyen. La mano abre cerraduras, golpea, acaricia, cierra, empuja, jala, carga, une, señala, acusa, denuncia...

Busco más información y veo que La Mano Poderosa ha estado desde hace siglos en varias culturas, religiones y continentes. La Mano de Fátima,

hija de Alá. La Mano de Miriam o Jamsa, en la religión judía. La Mano Protectora o Higa, en África. Los mudras que se originan en el hinduismo, en el budismo. La Mano Protectora en la Iglesia católica, donde cada dedo representa a un santo.

### Mis objetos significantes

Regreso a mi casa y tomo todo lo que tengo: una Biblia vieja y picada de edición antigua; mi libro del I Ching; algunas botellas de seguros, que son pequeños pomos donde se encierran símbolos e imágenes que se conservan como talismanes para la buena suerte (he comprado muchas más); mis cuarzos; mi baraja de Tarot; mis piedras encontradas en lugares energéticos que he visitado.

En todo este proceso, encuentro que el tema me afecta: yo misma estoy en una búsqueda de fe. Toco todas las puertas espirituales y quizá no entro en ninguna. Quizá lo que más me duele es que he perdido la fe en mi país. Recuerdo la inmensa mayoría de peruanos respaldando a un hombre que ha hecho tanto daño al Perú (hablo de Alan García). Mi consiguiente depresión (real). Mi falta de fe, se me apaga la fe, mi fe social, mi fe cultural, mi fe humanista, la fe en mi gente. Mi proceso me ha llevado desde pensar en retratar la fe de los poderosos para manipularnos, hasta lo que permanece ahora: la búsqueda de los caminos de la fe. Y todos como opción y posibilidad.

## Tres: la InstalAcción, organizando el material en el espacio

### Los eslabones y el final

Miguel nos plantea dos caminos interesantes. El primero es no dramatizar, no gesticular, no “cargar las tintas”. Estamos mostrando, no representando. Este planteamiento está también inspirado en los lenguajes de las artes plásticas, donde se exponen los objetos creados, que a su vez se encuentran en vitrinas. Nosotros, cada una y uno, estamos en una vitrina expuesta. Mostramos una serie de acciones que revelan un tema que sostiene nuestra muestra. Estamos instalados en medio de determinados objetos que significan de varias formas el tema que subyace en la vitrina. InstalAcción. La vitrina está viva y accionada. Los objetos instalados se activan en relación con el cuerpo que habita la vitrina.

Tengo un período de crisis, y mis compañeros y compañeras también. Al principio siento que me quitan el piso. Se me está cuestionando un lenguaje que he ido afinando a lo largo de los años. Algo me falta, no sé aún cómo mostrar sin dramatizar. Me doy cuenta de que el lugar donde se expresa mi "carga dramática", mi tensión, es el rostro. Busco un camino para trabajar y para que el director no me diga "estás dramatizando": simplemente me tapo el rostro. Busco un tul, hay uno rojo, me lo pongo en toda la cara. Esta es mi respuesta. Y sigo trabajando así.

El segundo camino que nos plantea: construir eslabones. Tengo que revisar mi material, hacer una primera selección e ir hacia la síntesis. Al principio me cuesta seleccionar y quiero que todo esté incluido. Felizmente, el director me recuerda lo planteado y modela algunos de mis materiales. Me siento bien con esta tarea, me da un marco que me permite ordenar mis ideas/materiales. Sin embargo, me parece que esta InstalAcción debería ser un poco más libre, es decir, que yo pueda ordenar mis eslabones en conexión con el público que me esté mirando. Quizá cierto público me lleva a lanzar el mismo eslabón tres veces... El espíritu de un eslabón es que es independiente, puede ocupar un lugar en la cadena y luego probar otro orden. Sin embargo, mis eslabones se van ordenando y fijando. Estoy en el trabajo de ponerles un orden tentativo que yo pueda cambiar si el público me lo plantea así. Mi exploración ha partido de la premisa de "fisicalizar" cualquier idea que emana de los gestos de la fe, los ritos o la relación con los objetos de la fe. Otro aspecto que investigo con el cuerpo es la repetición de los gestos. Siento que me produce diferentes imágenes o estados interiores. El acto de fe en las religiones es la repetición de gestos y sonidos, rezos y mudras. Van quedando en mi presencia en el escenario, ciertos momentos donde surge este recurso. Pongo títulos a mis eslabones para poder intercambiarlos de lugar.

**El sueño y la oración**

Este eslabón está inspirado en la creencia de la gente en los sueños. Periódicos de todo tipo lanzan permanentemente a los lectores estas directivas. Soñar con tal cosa u otra es de mal agüero, hay una tragedia inminente. Como motivación, también pienso aquí en las pesadillas que nos da este país frecuentemente, las cuales llevan a mucha gente a solo refugiarse en su fe.

Comienzo a investigar a partir de las manos: manos esotéricas. Eróticas, guerreras, asesinas, sufrientes, rezantes, suplicantes, mudras. Si hay un

sueño, también está el despertar. Ambas acciones me despliegan muchas de sus maneras. Exploro técnicamente: soñar/despertar con ritmo variado o con repeticiones. Estas dos acciones en conflicto me piden las manos, donde aparecen todas las formas de oración, también de comportamiento. Es como si mi cuerpo, estando quieto, estuviera a punto de saltar.

**Las velas**

Están en toda fe. Significan la relación con lo alto, con el espíritu, cualquiera que este sea; son el rezo, la conexión con las ánimas del purgatorio. Prender una vela ya te hace merecedor de alguna ganancia en el cielo o en el purgatorio. Las velas también significan el recuerdo del que ya no está; y, en un sentido simbólico, son la posibilidad de ver el camino. La fe es un camino iluminado por velas. Prendo velas y fiscalizo estas ideas. Tengo dos pequeñas escaleras, una a cada lado. Se han ido llenando de imágenes, seguros, estampas, cuarzos, cuadros con íconos de origen católico y curandero, y muchas velas. Me dedico a investigar y perfeccionar la acción de encender las velas que están a ambos lados. Durante toda la acción, que terminará durando cerca de una hora, las velas encendidas me acompañan.

**Parir la suerte**

Este eslabón desarrolla la relación orgánica entre una sábila grande y mi cuerpo. Trabajo con la idea de que la estoy pariendo, la acuno en mis brazos, le doy de mamar, la llevo conmigo como un bolso, me sirve de pesas para fortalecer los brazos y las manos, es una carga que llevo a la espalda. Estoy clamando para que la suerte venga a mí. Durante el tiempo que estuve acumulando material y después editándolo, he recordado varias veces esa frase tan escuchada: “este nació con suerte”. Hay la creencia de que la gente “nace” con suerte o sin suerte. Esto también es una suerte de fe o falta de ella.

**El rosario**

Siempre me ha llamado la atención esa relación tan sobona de los taxistas con su rosario. Es casi obsceno, me parece, cómo lo soban, suavemente, casi sin tocarlo. Siendo pasajera de taxis, he observado mucho este gesto. También lo hacen después de que tienen que frenar intempestivamente, evitando un posible choque. Siendo un objeto casi sagrado, de rezo, que

significa cosas muy concretas, es tratado como un imán que atrae la buena suerte, como un talismán que te protege.

En mi enciclopedia personal, siempre he visto el rosario con respeto. Se rezan los misterios repitiéndolos 50 veces, como un mantra. Mucho más antiguo es el collar o rosario presente en el hinduismo y el budismo, tiene 108 cuentas y es usado para rezar repitiendo los mantras. En los taxis, el rosario es como una herramienta de trabajo sudorosa y llena de tierra, por el fuerte uso que le dan. Probablemente, estos señores jamás pasan las cuentas una a una, para lo cual ha sido creado el rosario; no, solo lo soban. Y con ese gesto seguramente sienten que por ósmosis ya están en el cielo o que gozan de una protección. Imagino también a los futbolistas colgándose el rosario en el cuello, pues lo llevan para tener éxito en los partidos. Lo besan antes de salir al campo. Es probable que nunca lo hayan usado para rezar los misterios. Es fundamentalmente un talismán.

Construyo mi eslabón a partir de estas reflexiones. Nunca rezo. Acciono con mi cuerpo y el objeto rosario.

**Baño de suerte**

Hay en mi escenario o tarima, una jarra y un lavatorio, pulcros y blancos. La jarra está llena de huayruros. Entro al lavatorio y me baño con los huayruros. Luego, ensayo diferentes maneras de poder "zambullirme" en ellos. Hay un proceso de reclamo creciente ante este baño que no me trae resultados.

**Contra los ataques de presencias o malos espíritus**

Cuando le va mal a uno, existe la creencia de que está "salado", le han echado la mala suerte, le han mandado algunos conjuros o le han hecho un "trabajito". En el curanderismo, los cuchillos o dagas de acero son un objeto indispensable para protegerse contra todo aquello. Investigo con ellos en acciones, partiendo de la imagen que forman: la cruz. Delimito el espacio en el piso, para estar "protegida". Limpio el aire de toda mala energía, de los malos espíritus. Aprendo a girar los cuchillos sin hacerme daño y uso esa acción para limpiar el aire. De pronto, los cuchillos se vienen contra mí, es como si me hiciera el harakiri. Aparece la imagen de la Virgen dolorosa con el cuchillo incrustado en el pecho, que trato de sacarme de todas las formas posibles.

**La crucificada**

Trabajo sobre la imagen del crucifijo, pero es una mujer la que se crucifica. Esta búsqueda de creer, de fe, deja heridas en el cuerpo y en el alma. Al frente de mi vitrina tengo un proyector. Sobre mi pecho y espalda desnudos se proyectan imágenes de todas las creencias: en casi todas falta la alegría y el júbilo de una fe gozosa. Pienso que eso es lo que yo quisiera, una fe gozosa, como seguramente fue en sus inicios.

**La "limpia" de la patria**

Desde el inicio del proceso creativo, permanece en el escenario el mapa del Perú. Ahora es de caucho, como una alfombrita que al inicio fue de color azul y que luego, finalmente, pintamos de rojo, bajo mis pies blancos. Activo este mapa que ha estado todo el tiempo en el piso: ahora tiene un vínculo con mi cuerpo, de amor y rechazo, de carga pesada y ataque furioso, de calma y acogimiento. Finalmente, es la ruda la encargada de hacerle una limpia que quizá descargue de él todo el daño que le ha sido hecho.

**Mi apariencia**

En un principio, tenía la idea de aparecer con un traje que fuera la síntesis de muchos hábitos, como un "traje -sincretismo". Poco a poco me fui despojando de todas estas ideas, hasta quedar con un vestido negro que le propuse a Miguel. Probé maquillarme las manos de blanco, también los pies y las piernas. Finalmente, ha quedado mi rostro cubierto con el tul rojo. Pudo haber sido un pañuelo de seda roja, pero me gusta el tul. Es el mismo material de las mantillas con las que asistía a misa cuando era chica. Me digo esto en secreto. Y va apareciendo en mi vitrina el fantasma de la bandera peruana. Mis manos blancas sobre la cara cubierta de rojo. Mis manos blancas sumergiéndose en el mar de huairuros. Mis pies blancos parados sobre el mapa rojo.

**Trabajando sobre la técnica del sonido y la proyección**

Le hago al director una propuesta de sonido que he trabajado en estudio con nuestro colaborador José Balado. Es una pieza minimalista que he escogido por ser distante y repetitiva, como un rezo, como un mantra.

Hago una lista de sonidos que quisiera escuchar mientras estoy accionando en mi vitrina; los grabo, interviniéndolos con diferentes ritmos, repeticiones y velocidades. Luego, hacemos el trabajo de ir intercalando la grabación con la música que ya tengo. Esta es mi lista:

- El texto de Coya, personaje de *Contraelviento*, cuando ella cuenta un sueño terrible sobre la guerra y la violencia en el Perú.
- Textos de periódicos esotéricos sobre los sueños y soñar con cosas específicas.
- La oración para el ángel de la guarda.
- Rezos católicos, el padrenuestro, el avemaría, en latín.
- Improvisación vocal sobre la frase: "el Perú es un acto de fe".
- Canto ceremonial andino con sonaja, que improvisé hace mucho tiempo para Coya en la obra *Contraelviento*.
- Texto de la Biblia sobre el diálogo de Pedro y el Señor, es acerca del perdón y la frase "setenta veces siete".
- Sobre "perdónalos, señor, porque no saben lo que hacen".
- Sobre "aplaca, señor, tu ira, aplaca tu ira, señor", rezo desesperado en los terremotos.
- Sobre el refrán popular "a Dios rogando y con el mazo dando".

Por su parte, las imágenes proyectadas que caen sobre mí están armadas en base al siguiente material, el cual escogí por tratarse de diferentes rostros de la búsqueda de fe y de creer. Existe también la mirada de cómo la religión y el poder se conectan.

- Imágenes de la creencia de Sarah Ellen, la supuesta vampira.
- La Virgen que llora.
- El Cristo que sangra.
- Chamanes curando y pasando el gato y el cuy.
- Los cementerios.
- Los brujos de Chicama.
- La tumba de Sarita Colonia y sus fieles.
- El entierro de Ezequiel Ataucusi, en el año 2000.
- El Señor de los Milagros en procesión.
- Fujimori bañándose en las lagunas del norte del Perú.
- Los ahorristas de CLAE, exigiendo justicia con el torso desnudo y bañado de rojo.
- El padre Cipriani saliendo de la embajada de Japón.
- La explosión de la Embajada de Japón el día que entraron las fuerzas especiales.

## Cuatro: llegando al final y al principio

En el último período de creación y montaje, que es corto e intenso, la unión del video con el sonido me da una ruta. Tengo la frase "estados alterados de conciencia", y con ella encuentro una clave para organizar mejor mi presencia en la vitrina. Alterar el tiempo. Alterar el control que puedo tener de mi presencia. Estado de alteración significa arriesgar. Solo estando en un estado de alteración puedo bajarme el vestido y exponer mi carne para que sea intervenida por las imágenes. Solo estando quieta y fluida puedo ir hacia el otro extremo. Solo entrando en estados de repetición, de ciertas acciones, puedo "alterar" la visión que de mí recibe el espectador. Solo tapándome la cara con el tul puedo alterar la imagen que se espera de mí —una mujer parada sola en un escenario—; porque no tengo rostro, ni máscara que lo simule.

Siento y entiendo, ahora, que mostrar no necesariamente significa estar en un estado cotidiano, tal vez sea todo lo contrario. Mostrar es revelar, enseñar, ¿y qué es lo que uno muestra sino a sí mismo? Es demasiado honesto, debe serlo. Y por lo tanto no puede ser representar, tampoco actuar. En ese espacio de mi vitrina soy vida. No debo preocuparme en la gran transformación que podría provocar en el espectador al final del espectáculo, sino en mi pequeña y viva transformación de cada instante. Construyo acciones reales, pero alterando el ritmo. Es el poder de la quietud que anuncia una próxima acción, como en la música. La base de la acción es verdadera, pero al alterar el ritmo sutilmente me instalo en la frontera de lo real y lo no real.

Sigo la consigna que nos da Miguel: "habitar el espacio". De pronto, siento una sensación de vida en cada rincón de esa tarima que es mi vitrina; y que en cualquier punto de esa superficie en que me pare y detenga, estaré escribiendo un signo/significado. Me siento cómoda allí dentro, conozco cada centímetro.

Mis eslabones comienzan a cobrar vida independiente. Se va organizando una danza que hila un eslabón con otro. Una cinta sin fin que durante una hora me ubica en un estado alterado de conciencia y me abre varias líneas de atención. La más intensa aparece cuando comenzamos a mostrar la acción a los públicos. Hay una parte de mí que registra la mirada de los asistentes como ondas. Descubro que hay manos que rápidamente recogen los huayruros que caen fuera de la vitrina, y se los guardan con

discreción. Hay manos que piden que les acerque la sábila para tocarla. Es un pálpito atento y constante, hasta que se mudan hacia otra vitrina, mientras llegan otros asistentes que permanecen en la mía.

Tengo a mi izquierda la vitrina de La Madre Patria; a mi derecha está El Dorado; frente a mí, El Desembarque; al frente y a la derecha, El Asesor; y al frente, a la izquierda, Pieles de Mujer.

Todas las vitrinas se activan al mismo tiempo y cada una de ellas tiene su propio sonido. Sé que cuando suenan mis huayruros, el Asesor desde el frente me está mirando con una lupa. Siento las campanas de Pieles de Mujer justo en el momento en que me estoy limpiando con las ramas de eucalipto. Cuando, frente a mí, el actor de El Desembarque tira al suelo el chanchito con sus ahorros, me estoy dando un baño desde el pecho con los huayruros. Cuando La Madre Patria suelta la canción "Se vende país con vista al mar", estoy limpiando el aire con los cuchillos de acero. Cuando me desnudo la espalda y subo a la cruz, el mestizo de El Dorado está representando su último papel de brichero antes de reencontrarse con su mundo y su oficio de artesano. Estamos conectados sin habernos visto completamente nunca.

La InstalAcción tiene nombre: *Hecho en el Perú: vitrinas para un museo de la memoria.* Mi vitrina también tiene nombre: "La Mano Poderosa".

## Cinco: una mirada desde el presente

*Hecho en el Perú* fue el trabajo con el que celebramos los treinta años de vida del grupo. La propuesta de creación nació inspirada de dos formas artísticas: la instalación plástica y la acción dramática.

Fue así como nos propusimos cuestionar el espacio con el que habíamos dialogado hasta entonces. En los primeros tiempos, rechazamos los teatros y los escenarios a la italiana. Salimos a ocupar espacios teatrales: calles de barrio, puertas de iglesias, aulas escolares o universitarias. Tomamos calles para llenarlas con pasacalles y luego con acciones de calle. Hicimos obras en canchitas deportivas y salas de sindicatos. Nuestras relaciones con los diferentes tipos de públicos eran por lo general en espacios horizontales, donde ellos estaban al frente de nosotros o en un semicírculo. El único espectáculo donde nuestras relaciones espaciales marcaron una diferencia fue *Encuentro de zorros,* de 1984. Allí la acción

transcurría en el medio, como un río; estábamos flanqueados por las dos orillas de espectadores sentados frente a frente, separados por nuestro accionar.

*Hecho en el Perú* se estrenó en el 2001, en la Sala de Exposiciones de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, ubicada en pleno Centro de Lima, a dos cuadras de la Plaza de Armas. Son calles pobladas de galerías diversas, ropas, objetos, vestidos de novias, hay algunos carritos que venden alimentos. En la puerta de nuestra galería había un actor colaborador que voceaba invitando a los transeúntes a entrar. La mayoría de nuestro público eran transeúntes atraídos por el voceo y la entrada libre. Entraban por curiosidad, pero se quedaban atrapados hasta el final. También asistía público que seguía nuestro trabajo y quería ver el nuevo espectáculo. Los visitantes al entrar se encontraban desconcertados al inicio. Veían dos filas de "vitrinas" y un gran espacio, como un amplio corredor en el que podían transitar a gusto. No existían indicaciones específicas ni sillas ubicadas en algún lugar. El sonido que los recibía era una cumbia amazónica muy popular en aquel momento; mientras que al avanzar descubrían que de cada vitrina salía un sonido particular. Las seis vitrinas eran: Pieles de Mujer, El Desembarque, El Asesor, La Madre Patria, La Mano Poderosa y El Dorado. Estas se "activaban" en cuanto se abría la puerta e ingresaban los asistentes. La puerta se mantenía abierta pues nadie estaba obligado a quedarse hasta el final. De igual modo, el ingreso se podía dar en cualquier momento.

Los papeles estaban invertidos: las actrices y los actores accionábamos dentro de nuestro territorio, nuestra vitrina, aunque en realidad estábamos en un espacio delimitado del cual no podíamos salir; mientras que los espectadores, transitantes, asistentes, testigos, tenían absoluta libertad para escoger la vitrina que les atraía, que les planteaba una situación muy actual o revelaba un secreto. En ellos se iba dando una rítmica. Al inicio querían moverse rápido para ver todo, quizá pensando que se iban a perder algo o que la acción acabaría de un momento a otro. Cuando tomaban conciencia de que iba a durar bastante, se calmaba el ritmo y comenzaban realmente a transitar, tomándose su tiempo para ser espectadores de alguna vitrina. Las miradas eran directas o indirectas. Alguno que se había instalado en una vitrina situada en el extremo, si desviaba un poco la mirada podía también alcanzar a ver y sentir lo que pasaba en la vitrina contigua; y si escuchaba una música o ruido particular, solo con voltearse podía recibir un aire de lo que pasaba en la

vitrina de atrás. Se daba así una suerte de testigo calidoscópico, que iba recibiendo estas informaciones/imágenes y procesándolas, sintiendo un primer impacto.

Esta ruptura del espacio donde cada uno siempre había tenido su sitio definido, de pronto se trastocaba. Desde ese momento, sentimos una libertad donde los límites eran solo nuestra responsabilidad. Simbólicamente, estábamos experimentando esa libertad con los asistentes, en común, en un espacio compartido. La iniciativa del devenir del evento está puesta en los participantes, quienes determinan a dónde se acercan y cuánto tiempo miran cada vitrina. De pronto, se cruzan en el centro para caminar hacia los extremos, observando aquello que tal vez les está despertando una imagen particular, o una memoria olvidada.

Como actriz y accionante, un aprendizaje intenso —que solo pude experimentar en las confrontaciones con los observadores— fue que no tenía que preocuparme por atrapar a un público. Ellos determinaban lo que querían observar. Entonces, yo solamente me dedicaba a desarrollar mis eslabones, a fluir como un río sintiendo las miradas y las energías.

Después de la experiencia de *Hecho en el Perú*, ya nada fue igual. Llegó un momento en que necesitábamos desalojar las graderías del teatro para poder experimentar estas nuevas relaciones con los públicos. Y así lo hicimos.

## Seis: otros procesos

Luego de una larga acumulación sensible, estrenamos *Sin título/técnica mixta* en el 2004, con grandes temporadas en el 2009 y 2015, y una versión revisada el 2016 y 2018. El nombre alude, nuevamente, al universo de la plástica y del lenguaje museístico. Con frecuencia, este título es usado para denominar una creación pictórica, de video, de escultura o de otros lenguajes que se exponen en un museo o galería. En nuestro caso, no solamente era la continuación de la primera inspiración que dejó su sello en *Hecho en el Perú*. En esta nueva obra, abarcábamos períodos de la historia del Perú desde la Guerra del Pacífico hasta la etapa de violencia interna, remarcando el olvido de las historias y desempolvándolas para ponerlas de frente a los espectadores. Lo que le estaba pasando a nuestro país, y que sigue sucediendo, es tan grave que no tiene nombre. De allí surgió la necesidad de nominar la obra como *Sin título/técnica mixta*.

En esta experiencia investigamos con mayor claridad nuestra relación con los espectadores. No solo eran ellos los que transitaban por el espacio. Nosotros, los y las accionantes, íbamos de un punto al otro para ir pasando de un momento a otro de la historia. El espectador podía ubicarse donde quisiera. Había espacios sumidos en la penumbra, donde se había instalado un objeto o documentación. El espectador podía decidir mirar eso y no lo que se movía; pero si se ubicaba en un sitio abierto, los carros sobre los cuales íbamos entregando momentos de la historia se movían y debía tener cuidado. Los espectadores debían cuidarse y no dejar que los carros de la historia los arrastraran. Este espacio compartido estaba en debate, entre ellos y nosotros, pero ambos ganábamos. Sentíamos tan cerca a los espectadores que había momentos en los cuales recibíamos sus aromas y tal vez ellos eran salpicados por nuestros sudores. Este fuerte pero horizontal contacto generaba también una línea secreta de comunicación, que ellos recibían al sentir pasar muy cerca un personaje que acababa de tener una confrontación. Todas las paredes del teatro —trabajado como un depósito olvidado de archivos— estaban ocupadas con instalaciones de objetos, imágenes, páginas de la historia de los libros, o escritas con tiza. Era otra línea de narración la que los espectadores podían seguir al observar todo lo que estaba en las paredes.

Hago hincapié en las reposiciones de *Sin título/técnica mixta*, porque también hemos experimentado el cambio de los asistentes. Percibimos cómo han ido ganando libertad, cómo han ido perdiendo el temor de entrar y tomar el espacio desde y hacia cualquier punto. Son espectadores más arrojados y que a la vez se defienden mejor. Sus miradas también desarrollaron preferencias. Y la obra, asimismo, fue creciendo y experimentando otras maneras de contactarnos con la historia que iba cambiando vertiginosamente, hasta que nos propusimos hacer *Sin título/técnica mixta revisado*.

Antes de llegar a la última creación colectiva del grupo, *Discurso de promoción*, regresamos a los espectadores sentados en sus butacas y mirándonos en el escenario, dándoles cierto descanso, pero sin perder ese contacto cercano y cálido, un afecto que deseábamos entregar. Esto sucedió con *Cartas de Chimbote*, obra dedicada al gran creador José María Arguedas que estrenamos en el 2015 y que se ha extendido hasta hoy por su fuerte presencia en nuestra cultura. Penetramos en los pliegues más profundos de José María a través de sus diarios y cartas, revelando

con ellas su gran capacidad creadora e investigadora de la realidad nacional, y también su conflicto como creador. La obra es trabajada de modo semicircular, con cada persona involucrada ocupando su espacio, esto es: los actores, las actrices y el público. Hasta que, en los momentos finales, homenajeamos a José María y a los espectadores con una mesa llena de semillas y frutas que ofrecemos. Así rompemos la distancia y les entregamos con gran afecto el alimento de José María.

*Discurso de promoción*, que estrenamos en el 2017, parte de la pregunta: "¿qué nos debe la República a todos los peruanos y peruanas?". Me ocupo aquí, específicamente, de este vínculo con los espectadores en un espacio compartido, que ha ido viajando en nuestra historia creativa desde que se abrió con *Hecho en el Perú*. Diría que *Discurso…* trabaja el espacio con los espectadores de la luz hacia la oscuridad. Comienza de una manera muy lúdica, fuera del teatro, donde compartimos una kermés, bailamos con todos los asistentes y los invitamos a los juegos. Los personajes transitan por los espacios generando encuentros que son divertidos y ligeros, hasta que se abre la puerta e ingresan al teatro donde los recibe la penumbra. Comenzamos a compartir un espacio más estrecho, encontramos objetos que en sí mismos nos transportan a la vida de un grupo de escolares. Los espectadores son amablemente ordenados, los personajes les dan indicaciones, los llevan suavemente sentados en las carpetas. Y respetamos al que no quiera moverse. Les contamos las cosas de manera personal y nos miramos a los ojos con ellos. La característica de este encuentro con los espectadores es tal vez la ternura, o es como yo lo siento. Es importante mencionar que cada actriz o actor desarrolla su particular relación con los espectadores, pero sí predomina la atención al cuerpo, a los cuerpos, y el cuidado en los traslados. A pesar de que las imágenes que avanzan son muy duras, sabemos que los espectadores se sienten seguros con nosotros.

No solamente es nuestro espacio compartido lo que ha ido moviéndose y transformándose en nuestras exploraciones a lo largo de estos años, también nuestras técnicas; la manera en que cada una y cada uno aborda la creación ha ido dirigiéndose hacia caminos diversos y siempre complementarios.

Tengo siempre como un gran laboratorio la experiencia de creación de *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria*. Líneas secretas de investigación que siguen desarrollándose y cuestionándose. Mostrar

o dramatizar. Presentar o representar. Habitar el espacio. Intercambiar responsabilidades con el espectador. Ser actriz o ser accionante. Presencia o personaje. Testimoniante.

## Coda

Me pregunto por qué titulé "El río secreto" a este escrito. Fue un nombre que apareció en mí y puse sin pensar. Un río secreto fluye y refresca, es en sí mismo la quietud y el movimiento. Hay épocas de sequía; otras veces es tan tormentoso que amenaza con arrastrarnos en su corriente. Hay épocas en que su aridez casi provoca que el lecho desaparezca, pero siempre queda un barro, hierbas, restos que arrastran las aguas, hasta que vuelve a llenarse con agua fresca que baja de las alturas. Buena metáfora de lo que somos.

*Lima, 27 de abril de 2023*

# El conflicto tiene cuerpo: la gestión cultural en estado de danza. Carta para Amalia Hernández

**María Fernanda Ríos Almela**

Gestora cultural e historiadora del arte. Magíster en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), y licenciada en Comunicación y Gestión de la Cultura y las Artes por la Universidad de la Comunicación. Su carrera profesional ha estado encaminada al desarrollo de proyectos culturales de calidad. Trabajó como responsable de difusión y estrategias mediáticas en festivales internacionales de diversas disciplinas artísticas. Actualmente, trabaja en el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández. Ha presentado sus investigaciones sobre el cuerpo en coloquios nacionales e internacionales.

# El conflicto tiene cuerpo: la gestión cultural en estado de danza. Carta para Amalia Hernández

María Fernanda Ríos Almela
Universidad Nacional Autónoma de México

*¿Qué historias contamos para evocar un sentido de lugar?*

Terry Williams Tempest,
*Cuando las mujeres fueron pájaros.*
*Cincuenta y cuatro variaciones sobre la voz*

La danza es más que la puesta en escena, así como la gestión cultural es más que una herramienta para la administración de procesos. El papel de la gestión cultural dentro de la investigación y producción de las puestas en escena contemporáneas no es una novedad, sin embargo, la agencia de los interlocutores de estos procesos, sí.

Los gestores culturales que intervienen en los procesos de creación escénica construyen un tipo de conocimiento que no se puede generar de otra manera. Como administradores de procesos de creación, los gestores culturales son los recopiladores del conocimiento que está detrás de los procesos creativos e investigativos que construyen los espacios novedosos, las relaciones de conocimiento y la apertura a otros cuestionamientos producidos tras bambalinas.

Se ha estudiado ya el papel del escenógrafo, del coreógrafo, del iluminador y por supuesto del bailarín, ¿pero qué sucede con ese interlocutor que está de frente a la escena, ayuda a la administración correcta de los procesos y es testigo, así como generador de conocimiento procesual único?, ¿cómo se teoriza sobre el conocimiento que genera el gestor cultural escénico?

El rescate del entendimiento de las relaciones creativas hacia otros lugares —como la gestión cultural— donde se privilegie la reflexión, la crítica, la elongación de las fronteras y la noción de posibilidad es una vía interesante y enriquecedora de ver y diversificar a las disciplinas artísticas dinamizadas por la cultura contemporánea.

Esta es una carta para Amalia Hernández (1917-2000), profesora, gestora cultural, bailarina y coreógrafa interesada en la profesionalización de los bailarines en todas las ramas de la danza, así como en enriquecer el panorama académico y teórico de la misma; fundadora en 1952 del Ballet Folklórico de México.

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

**Estimada Amalia,**

Hoy es miércoles y mi vida ha cambiado por completo. Siempre he amado la danza, eso sin duda alguna, pero cuando pisé el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México para disfrutar de tus coreografías, mi mente dio un giro por completo.

No te voy a mentir y decir que siempre he sido una joven interesada en la Danza Folklórica en particular, pero sí he sido en mi corta vida apasionada de sentir y estudiar el movimiento.

¡Qué espectáculo! Lloré de emoción. Y cuál fue mi sorpresa que no fui la única. Tu Ballet tiene una energía mágica y enigmática. Te regresa a vivir el México prehispánico para después llevarte de la mano para viajar a través del gigantesco territorio nacional y moverte al ritmo de "Guerrero", de "La fiesta en Jalisco" o "La Fiesta en Tlacotalpan" en Veracruz. Colores, sabores, ritmos y texturas te empalagan durante 90 minutos. ¡Qué bonito es tu México! Digo que es tuyo porque se siente como tus ojos son los que les dieron forma a estas coreografías, y se vibra como tus manos les dieron

camino a estas narrativas; se trata de un Folklore estilizado. He escuchado de otras compañías en varios estados del interior de la República Mexicana, quejarse de tu apropiación simbólica. Parece que los bailarines y coreógrafos están incómodos con la idea de que tú desde hace más de 70 años decidiste volverte embajadora de México en el mundo a través de la generación de nuevas coreografías, apropiación y resignificación de otras ya existentes y por supuesto de defender a la danza como un arte mayor. Qué rico generar incomodidad por tu éxito. Desde 1952, cuando tomaste la decisión de formar tu propia compañía de danza, el "Ballet Moderno de México", las aguas empezaron a moverse.

Esta pequeña compañía comenzó a crecer cuando los grandes agentes de la época fueron hipnotizados por el talento de los bailarines, tu incansable creatividad y compromiso con la creación de coreografías novedosas. Tuviste la iniciativa de crear composiciones para diferentes espacios culturales nacionales como Telesistema (hoy Televisa), y más tarde para escenarios internacionales como algunos en Cuba o Canadá. Ya no hubo marcha a atrás, la compañía ya estaba creciendo como espuma en chocolate y tú, poderosa y animada no pensabas frenar.

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Pero, aquí es donde me gustaría detenerme un poco y dar un paso firme hacia un lugar que, según mi punto de vista, no ha sido destacado de

manera concreta en tu trayectoria. Tu papel como gestora cultural con un gran proyecto escénico. Quiero decir, tú creaste la compañía e hiciste posible el tener alrededor de 67 programas televisivos vestidos con diversas coreografías, pero este espectro excede los parámetros en los cuales se entiende que para la creación de una compañía de danza se necesitan coreógrafos, bailarines y los técnicos principalmente. También te encargaste de crear relaciones de negocios, de presentar proyectos culturales/escénicos ante el Departamento de Turismo, de interesar al presidente Adolfo López Mateos y de crear un repertorio lo suficientemente bueno como para ser considerado por los parámetros de la época, como aquel capaz de representar a México en el mundo. Pero entonces, ¿qué es la gestión cultural y por qué es trascendente darle un lugar en la investigación de los procesos escénicos?

La gestión cultural se podría definir como la correcta administración de recursos culturales, echa mano de algunas herramientas de otras disciplinas humanistas como la sociología, la historia del arte y la antropología para entender los procesos de las artes, pero también de la publicidad y la mercadotecnia para insertarse en los sistemas de distribución de información.

Por ende, la gestión cultural es una especialidad que conjuga herramientas de varias disciplinas para profesionalizar el cauce de las artes. Retoma los panoramas sociales, culturales y simbólicos alrededor de la creación para construir procedimientos que lleven a un fin positivo, donde lo positivo se entiende como aquel resultado que llega a las metas y objetivos planteados desde su creación. El campo de la gestión cultural está constituido principalmente por el entretejido de la ideología, la identidad y la cultura, tres grandes temas que permiten entender el contexto en el que se desarrolla la labor de los gestores culturales.

Estos sujetos que accionan la disciplina son los encargados de generar valor dentro de las cadenas técnico-operativas para darles un sentido de creatividad y un valor simbólico. Al parecer entonces, los procesos que están tras bambalinas generan capitales intelectuales legítimos dentro de las artes.

Qué poderoso es cuando le damos el peso correcto a los conceptos y procesos. Tú dedicaste tu vida a entender, problematizar y crear procesos de pensamiento que se materializaron en coreografías, mientras que a

su vez dedicaste tiempo valioso a construir relaciones de valor; aprender a “vender” la cultura mexicana al mundo, y desarrollaste convocatorias para analizar los procesos operativos como fuentes de conocimiento.

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Tu agencia como gestora cultural fue —y va hoy en día— más allá de la construcción de un proyecto cultural que puede ser un espectáculo. Tu capacidad consta de crear, evaluar, construir, difundir y resignificar procesos creativos. Se trata de entender tu figura como un agente que se relaciona con los discursos especializados a varios niveles otorgándoles distintas significaciones, tú generaste y sigues generando procesos de vinculación, estrategias, reglas y luchas que movilizan el campo de la cultura. La palabra clave en esta definición es la movilización. El gestor cultural es aquel que desplaza las relaciones sociales de un grupo específico e histórico a través de acciones, discursos, objetos, proyectos, actores, roles, tradiciones, costumbres, espacios y construye relaciones y competencias sociales.

En el campo de las artes escénicas en particular, el gestor cultural es un eslabón clave para la creación de un ecosistema de información que materialice las estructuras de pensamiento de los actores de la puesta en escena. El coreógrafo imagina y coordina las acciones, el bailarín las ejecuta y materializa, el escenógrafo las acompaña y da contexto, el iluminador les da consistencia, el vestuarista las viste y el músico las robustece, pero ¿quién se encarga de aquellos procesos que acompañan la ejecución del espectáculo?

Y sí, mi querida Amalia, la respuesta puede parecer obvia, sin embargo, no todo mundo sabe que se trata de un equipo de profesionales especializados en distintas áreas quienes le dan forma y salida a la puesta en escena, y el gestor cultural es un elemento importante ya que este propicia el acercamiento entre ellos y genera conocimiento único. A diferencia de un director operativo, el gestor cultural cuenta con sensibilidad para significar los procesos, sus implicaciones, sus enseñanzas, sus actores y por lo tanto entender estas relaciones de valor como parte de un interaccionismo simbólico que genera discursos valiosos en cada paso que dan.

Entender y analizar, es decir descomponer en partes, la forma operativa de un espectáculo escénico es crear un nuevo lenguaje creativo. Se trata de dotar de sentido la capacidad de entender las necesidades de los bailarines, de asimilar el discurso corporal para difundir en un circuito de comunicación tradicional o digital un mensaje para una audiencia específica, es tener claro el objetivo artístico y social del arte.

Por tanto, es valioso pensar en cómo tú en tu papel de gestora cultural pudiste, gracias a tu forma de operar, generar conocimiento integral a partir

de la consideración de todas las aristas de la construcción de la puesta en escena, así como también las dimensiones económicas, políticas, socioculturales y estéticas que lo rodean.

La Amalia Hernández gestora es un personaje vinculante que creó relaciones de valor tan importantes que siguen marcando pauta 71 años después.

El Ballet Folklórico de México es toda una institución. Se ha presentado en Nueva York, Dubai, Londres y hasta Shanghái, pero lo importante de esa internacionalización es el carácter simbólico de la representación de un país a través de las artes, y más concretamente de las artes escénicas. ¿Qué tipo de aura debe tener el Ballet en sí mismo que a pesar de cambiar de bailarines sigue gozando de una maravillosa reputación? ¿Qué hace que la gente alrededor de México y el mundo sigan viendo las coreografías del ballet como un legado incomparable? ¿Qué es eso impalpable pero siempre vivo que hace de la institución un organismo siempre vigente?

No sé con certeza qué contestarías tú, mi admirada maestra, pero la verdad es que me atrevería a contestar que es el trabajo de tejido que lograste edificar. La compañía se rige por varios pilares: los operativos y los artísticos, pero también por la disciplina de la emoción. Cada uno de los implicados en las puestas en escena se mueven por la pasión de la danza, por la emoción de sentir el cuerpo en movimiento. Hoy, como ayer, tu trabajo de articulación vive en el engranaje técnico – operativo que le da forma y sostén al repertorio. Entonces, no son los ejecutantes solamente, es la calidad que se les exige para formar parte del proyecto, no es solo la belleza de los telones que visten el cuadro, es la comunión entre las artes gráficas y escénicas que encarnan en su aparecer. Pensaría entonces que es la magia de la fineza con la que tu trama y urdimbre se tejieron para darle visibilidad a cada una de las partes.

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Fotografía: Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández

Amalia, qué gran legado. Viviste en la misma época de grandes personajes y aprendiste de ellos para convertirte en uno. Como dirían por acá en nuestras tierras: "De tal palo, tal astilla". Tus investigaciones antropológicas y etnográficas diversificaron el repertorio de tradiciones y costumbres mexicanas. Enseñaste al mundo que la coreografía es creación no solo repetición. Mostraste que se trata de un análisis más profundo del movimiento que es posible traducirlo de diferentes maneras para ponerlo en marcha. Creaste una escuela con oferta formativa para bailarines, músicos, coreógrafos y técnicos; creaste un programa llamado "martes culturales" donde artistas plásticos, artesanos, bailarines y creativos se daban cita en las instalaciones de tu escuela para conversar y exponer su arte. Trabajaste con el México multicultural y lo impulsaste para apoyar a las artes.

Supongo que te dicen esto muy seguido, pero gracias. Gracias por ser un pilar para las artes y en particular para la danza, y por supuesto, también por demostrar el potencial de la Gestión Cultural. Hoy, 71 años después del nacimiento de tu compañía, tu legado sigue vivo, vigente y con mucho camino por andar.

Tu rol ha sido fundamental para entender el camino de la compañía y de la danza de México. Tu amor por el conocimiento y la estructura de estudio que instituiste ha sido un eje fundacional para la creación de coreografías, y tu visión sobre los procesos, así como la importancia que le dabas a generación de relaciones de valor me llevan a pensar que tu rol como gestora cultural es un rol completo, coherente, único y lleno de matices.

En fin, más allá de "ensalzarte" quiero abrazar lo que has construido. Hoy para mí fue un día diferente, aprendí a amar también la danza folklórica y, además, pude ver el pastel completo. Este espectáculo es más que una puesta en escena, es un aparato gigante que funciona gracias al engranaje de muchas piezas.

Gracias por el legado y también por alimentar mi amor por la danza.

*Con cariño,*

*Mafer*

# Tras las huellas del héroe. Recuperación de historias de la crónica popular y periodística

## Julissa Rivera

Actriz, titiritera, dramaturga, investigadora y pedagoga teatral dominicana. Cuenta con un postgrado en Lingüística y Literatura por la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), un máster en Enseñanza Superior y una licenciatura en Teatro. Es especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía de la Organización de Estados Iberoamericanos (OEI-Valladolid) y consultora en Educación Artística. Docente en la Escuela de Teatro y Danza y la Escuela de Crítica e Historia del Arte de la UASD. Reconocida internacionalmente por sus trabajos como actriz y dramaturga. Fundadora del Teatro Caquito y del espacio teatral La Cuarta. Actualmente, trabaja con temas de interés nacional y regional, tales como la migración, la exclusión, la violencia social y de género. Ha publicado *Miches, ponle esperanza* (2019).

# Tras las huellas del héroe. Recuperación de historias de la crónica popular y periodística[1]

Julissa Rivera[2]
Universidad Autónoma de Santo Domingo/
República Dominicana

Quisiéramos empezar confesando que, como a muchos artistas, la idea de desarrollar una investigación —palabra intimidante— nos hace temblar. Primero, porque nos acerca a la idea de algo muy serio, muy importante y útil, además; cosas que tradicionalmente, han tenido poco o nada que ver con el arte del teatro. Constituye una experiencia que lleva al límite nuestras capacidades de creer en el sentido de lo que hacemos y su real valor. ¿Podríamos decir que es importante lo que nos importa? ¿Encontramos en el camino de nuestras creaciones cosas que podrían ser de utilidad a otros, creadores o no creadores? ¿Aportamos en algo a lo que la sociedad sabe de sí misma, a lo que nuestro arte sabe de sí mismo?

Por otra parte, el propio proceso de la investigación nos cuestiona de alguna manera nuestra verdadera naturaleza: ¿somos investigadores o somos artistas? La investigación es trabajo de los teóricos, de los críticos. Pero de los buenos comensales no salen recetas... ¿No sería bueno preguntar al chef?

En este sentido, Kartun (2013) se refiere al *universo del dramaturgo como una cocina* donde se elaboran los deliciosos platillos y cuyos secretos solo pueden ser conocidos por el que los prepara, con los ingredientes y las técnicas de las cuales dispone.

Partiendo de estos supuestos que cada día cobran más fuerza en la pujante comunidad científica en torno a las artes escénicas de nuestra región, nos atrevemos a asumir los riesgos de este desafío, bajo el fuego cruzado de los científicos de las ciencias duras y de nuestros pares artistas, que

---

[1] La presente investigación corresponde al trabajo final del Diplomado Internacional de Creación-Investigación Escénica UNAM-UBA, 2022.

[2] Docente de la Escuela de Teatro y Danza de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma de Santo Domingo. Correo electrónico: jrivera15@uasd.edu.do.

verán nuestra osadía como una locura. Ya nos vamos entendiendo. Contracorriente es nuestra forma de nadar, de modo que, con entusiasmo, nos enfrascamos en esta aventura de investigar la creación y de ir creando mientras investigamos. La cosa marcha…

Nos colocamos de frente a nuevas y desconocidas posibilidades para nosotros, creadores escénicos, de aportar a la construcción de conocimientos teatrales explícitos e implícitos (Dubatti, 2021), en favor del acervo de la teoría y crítica, así como de la práctica teatral de nuestros territorios específicos.

Nos empoderamos del proceso de la elaboración de saberes inherentes a la actividad teatral partiendo de nuestro trabajo y nuestras estéticas específicas. Sensibilizados y desinhibidos en lo que tiene que ver con la investigación, nos abocamos a desarrollar una metodología que garantice unos hallazgos y al mismo tiempo nos anime a valorar nuestro producto y nuestro proceso. Nuestra investigación adquiere entonces nuevas dimensiones y significados. ¿Qué investigar? ¿Qué es lo pertinente, lo racional, lo útil, lo posible?…

Convencidos de que existe un conocimiento que nos es inherente y cuyo registro es capaz de enriquecer nuestras propias formas y procesos de crear, definimos un objeto de estudio: los héroes y sus historias contadas en nuestra obra. Este proceso racional, reflexivo y crítico de auto-observación nos enfrenta a las sombras y luces de nuestro trabajo; sótanos y guardillas (Bachelard, 2000). Nos lleva, además, al encuentro de otros hallazgos con mayor radio de acción que resultarán, sin lugar a duda, de este intento.

No se trata en este caso de arribar a verdades monolíticas, más bien de aportes, de posibilidades construidas desde nuestras subjetividades. En nuestro caso particular muy específica, latinoamericana, caribeña, medio-isleña y todas las delicadas capas que se entretejen para dar un punto de vista, una mirada. El mayor compromiso será indudablemente, encauzar el proyecto de manera que las herramientas puedan ser aprovechadas en experiencias futuras, propias y ajenas y que contribuyan la construcción de la memoria de una praxis teatral, poco documentada y valorada, en particular por nosotros mismos, en proceso de descolonización y de descubrimiento del potencial inexplorado de nuestras territorialidades respectivas y sus particulares maneras de ser y crear.

Hablemos del Caribe, de República Dominicana, de nuestros héroes... carne de nuestras historias. De los actores y protagonistas de ese pedazo de tierra, la mal llamada patria: escenario, yola, náufrago. Seguir sus pistas, sus rastros para conducirlos al espacio de su redención: el escenario.

Una de las grandes preocupaciones del teatro dominicano es el tema de una dramaturgia nacional que cuente nuestras historias y conecte con nuestro espectador. De igual forma que contribuya a fortalecer nuestras identidades para producir desde ahí, nuestro propio teatro, el que necesitamos, el que queremos y el que solo nosotros podemos hacer (Rivera, 2005). De manera particular, contar las historias de nuestros héroes del Caribe insular de esta parte de la isla, cuyas aventuras y vicisitudes se encuentran en muchos puntos con *los héroes de todos los tiempos*, pero a la vez describen un trayecto único, dominicano.

No se trata en ese sentido de conocer superficialmente nuestras realidades, contar o diseñar estampas de un Caribe paradisíaco, con una visión deformada de nosotros mismos. Más bien, y desde el punto de vista teatral, nos interesan esas batallas terribles, que, contra fuerzas visibles e invisibles, desarrollan nuestros héroes de cada día.

El periódico, un medio de comunicación venido a menos, en medio de una tecnología deshumanizante que nos aleja en segundos de todo lo que no puede resolver un *click*, sigue siendo un testigo extraordinario de la inimaginable realidad de nuestro pueblo. De esa manera, se constituye en una fuente inagotable de historias que reclaman ser contadas: el compendio de héroes que, de cotidianos, parecen perder su carácter, porque terminamos cauterizados ante la tragedia diaria, pan nuestro de cada día.

Un héroe es alguien que ha dado su vida por algo más grande que él mismo (Campbell, 2015). La aventura usual del héroe comienza con alguien a quien le han quitado algo. Nuestra crónica está llena de gente que no se rinde y, por sí mismo y por los demás, da un salto de alto riesgo, sin pensarlo, a recuperar lo que le han y nos han quitado. En el caso de nuestros héroes, esa aventura es en la mayoría de los casos, sin retorno. Aunque se vuelva.

La compleja realidad de nuestros héroes hace de esa aventura un juego. Se puede jugar agresivamente, corriendo el riesgo de perder lo que nunca se ha poseído realmente: la vida... Se construye entonces una ética de la

sobrevivencia difícilmente comprensible por los que pueden darse el lujo de vivir otros valores y hasta morir por ellos (Cela, 1996).

"Tras las huellas del héroe" tiene que ver con estas historias, con estos héroes nuestros que han tenido poco espacio en las dramaturgias que se han desarrollado en nuestro país hasta el momento, salvo honrosas excepciones que, por carecer de sistematización, y en algunos casos de profundidad, no han logrado el impacto necesario para que realicen la función a la cual están llamadas. Al héroe escénico, pese a esfuerzos de varias generaciones y desde diferentes ángulos del problema, no hemos podido o no hemos conseguido atraparlo. Esta investigación quiere ser un esfuerzo de acercamiento a ese rastro, a esas huellas.

Entendemos que la dramaturgia nacional es lo que declara nuestra independencia teatral. Nuestro teatro, como hemos dicho, varias y de diversas maneras colonizado, no ha logrado sostenerse como opción de ocio en nuestro país, que tristemente carece de un público consistente. Eventualmente puede desatarse algún interés por obras de carácter comercial, musicales, cuyas cifras son irrelevantes en contraste con el porcentaje de la población que nunca ha presenciado una obra de teatro. De manera que, desde el punto de vista teórico, nos interesa reflexionar acerca de la presencia de lo que podría ser el héroe escénico nacional y sus características en nuestro contexto. Más particularmente, nos interesa identificar el mecanismo de asimilación de estas historias de la vida real, inverosímiles, imposibles, pero reales para ser contadas desde la escena: tribuna, juzgado, confesionario.

En el análisis del proceso de creación de la obra, nos interesa profundizar sobre estas temáticas y en la construcción de esta dinámica, que permita a partir de los rastros que se van quedando en la crónica, identificar, elaborar y devolver esas historias a través de la escena, para generar otras que sean nuevas y transformadoras. Investigamos al héroe escénico, su recuperación, su tipificación, desarrollo y sistematización, y su consecuente puesta en escena. En este momento de nuestra historia y en este momento de nuestras reflexiones en relación con la vinculación de la dramaturgia nacional y su importancia en la construcción de nuestras identidades.

Tomaremos como punto de partida la reflexión de la obra *Miches, ponle esperanza*, de mi autoría. Un trabajo de dramaturgia con fuertes rasgos

documentales y articulado en base a testimonios orales de los diferentes actores del proceso del viaje ilegal, así como informaciones publicadas en la prensa en torno a la problemática de los naufragios. En esta historia, once personajes se enfrentan a un destino fatal de un viaje de ida, cuyos riesgos han preferido a su realidad. Estaremos analizando, que cuentan sus historias personales de lo que ya sabemos de los héroes y que nos cuentan de lo que nadie sabe, de quiénes somos. Encontrar sus huellas es encontrarnos con nosotros mismos; sus pasos, nos traen de regreso. Cada uno de estos testimonios constituyen fragmentos de nuestra historia, de nuestras identidades *negadas*, y son un punto de partida para el encuentro de nuevas historias.

En tal sentido nos acercamos al conocimiento del héroe trágico nacional dominicano y sus características, sus semejanzas y puntos afines con la noción de héroe universal. De igual manera, analizaremos el proceso de condensación de esas historias aparecidas y contadas en medios cotidianos, o en la crónica popular, para su transformación en historias que nos toquen a todos, porque contienen de cada uno de nosotros.

Para investigar la temática del héroe escénico nacional, definimos algunos aspectos investigativos que pudieran resultar interesantes para comprender la naturaleza, esencia y características del héroe escénico nacional y su impacto en la construcción de nuestras identidades, así como las posibilidades de sistematizar una dinámica de extracción de historias de la vida cotidiana y su integración a piezas dramáticas que nos cuenten y reconstruyan. Partimos de la autoobservación del proceso de construcción de las historias de la pieza escogida, indagando sobre las evidencias desde las motivaciones hasta la conclusión del texto.

¿Es posible identificar los aportes del héroe de la crónica periodística y popular a la construcción del héroe escénico nacional dominicano? ¿Existen características de este héroe trágico nuestro y qué rasgos definen su especificidad y espacios de coincidencias con otros héroes universales o de otras latitudes y tiempos? ¿Qué mecanismos de construcción dramática podrían utilizarse con efectividad para contar la historia del héroe desde la escena? ¿Qué verdades no reveladas cuenta el héroe de su realidad, a partir de la narración de su historia y los rastros que lo reconstruyen?

## 1. Cartografías del héroe

*Es terrible que la supervivencia digna sea cuestión de heroísmo.*

Jorge Cela

Para Rank (1991), todo hombre es un héroe al nacer, y en ese sentido trae consigo un potencial para la aventura, un llamado a la grandeza. El primer tramo en el viaje de la vida es heroico, lleno de esfuerzos que debe asumir el ser humano desde el proceso mismo de su nacimiento. Cuando las condiciones de recepción de esta nueva vida no son las mejores, ni las humanas, ni las posibles, es muy posible que su carácter heroico se prolongue y termine por concretarse en riesgosas aventuras de supervivencia. Como veremos más adelante en entornos de pobreza, ese mal global, la supervivencia sin duda adquiere con frecuencia, carácter heroico, de osadía, de hazaña.

El tema básico y universal del periplo del héroe: salir de una condición y encontrar la fuente de la vida para regresar maduro y enriquecido (Campbell, 2015). Desde este punto de vista todo el fenómeno migratorio, ligado a los orígenes mismos y a los primeros pobladores de nuestra isla, está plagado de historias heroicas. De viajes... El regreso de estos viajes, las riquezas del camino, la madurez son aspectos que podrían ser analizados como espacios aún por conquistar. La historia de nuestros héroes es otra; no obstante, no dejan de ser por eso héroes.

Nuestros héroes atraviesan dificultades inimaginables. Las pruebas, en la línea de pensamiento de Campbell, están destinadas a comprobar si el supuesto héroe lo es de verdad, si está a la altura de su tarea. La hazaña da cuenta de su talla como héroe. Por supuesto, lo ideal es alcanzar el triunfo. No habría hazaña heroica sino hubiera un triunfo. Sin embargo, en nuestro héroe, el triunfo es la excepción, y no la regla, ya que nuestro héroe realiza lo que otros no se atreven, triunfe o deje de triunfar. Su desafío es romper con un destino y abrir camino, que otros transitarán.

Es un triunfo que se tomará su tiempo y que estará escrito por muchos nombres, a veces tres o cuatro generaciones posteriores, entrarán, no ya de manera ilegal, no ya a fregar los pisos, no ya para vivir la mentira de un fracaso que a nadie contarán, pero que para nadie será un secreto. El héroe muere para que otros no mueran. Y de esta vida que entrega, surgirá una nueva posibilidad, una nueva vida. Son héroes porque nos

salvan, aunque se pierdan. Aunque sea desde el escenario donde cuentan sus historias, desentrañan los misterios del poder y la corrupción, con la secreta ilusión de que alguien haga algo con sus fragmentos. Fragmentos de yola, fragmentos de cuerpos.

Estos héroes nuestros, dominicanos y caribeños, son héroes de la pobreza, pero héroes que deslindan lo geográfico, compartiendo en su heroicidad, puntos comunes con los héroes pobres o los pobres héroes de toda la tierra. La pobreza es una cultura que se reproduce y en medio de la cual aparece nuestro héroe, ignorándose héroe. Con baja autoestima como señal de una identidad que le viene dada no solo por la percepción en la sociedad de su baja estirpe, incluyendo sus iguales, sino por sus propias experiencias de vida, caracterizadas por el fracaso. Nuestro héroe, pobre, falsificado como se entiende lo que procede de estos entornos de pobreza donde todo es imitación, algo que quiere ser lo que no será, está caracterizado por la informalidad, marginalidad, incluso la ilegalidad. Deben existir errores profundos en la legislación de América Latina cuando la mayoría de los actos que realizan a diario millones de habitantes para sobrevivir son considerados ilegales (Lungo, 1989).

Para este héroe marginado y excluido, sin acceso a movilidad social o de ningún tipo, solo le queda la opción no pensada, sobrenatural o milagrosa que suele ser vista como más efectiva que la racional para resolver la situación personal y económica; por eso un viaje ilegal, una aventura riesgosa como la lotería, suele ser vista como una mejor opción dentro de su lógica. Una de las experiencias más fuertes de la cultura de la pobreza es la de la no existencia, la de la futilidad, la de contar, como si no existiera (Cela 1996), lo cual genera una profunda agresividad, la de no ser, la de ser un "imaginado"[3] y la consecuente necesidad de afirmar su existencia en ese hecho heroico que todos quisieran, pero pocos se atreven, por los peligros que representan.

## 2. La construcción de una dramaturgia del héroe contextual, recuperado de la crónica periodística

*¿Cómo contamina la teatralidad del mundo contemporáneo la realidad del teatro?*

Juliana Faesler

[3] "Imaginado": expresión acuñada por Jorge Cela, recuperada en sus investigaciones sobre la forma de autorreferirse de los habitantes de barrios marginados.

Componer el texto, a partir del cuerpo contextual, partir de la *historicidad del cuerpo presente cartografiado,* es un elemento fundamental para la apropiación de la herencia cultural, constituyendo un elemento de reivindicación de derechos sociales y culturales, de emancipación, de liberación: un acto de agencia cultural. Indagar desde el aquí y ahora de nuestro escenario particular, indudablemente nos acerca a un diálogo, realidad-teatro, en su momento más pleno, más verdadero, más genuino y efectivo.

La investigación sobre la estructura y el proceso, la deconstrucción del texto *Miches, ponle esperanza,* indudablemente contribuye a extender la experiencia de la dramaturgia; a desentrañar, no solo los misterios poéticos de la creación misma, sino también las coordenadas de sentido político que la sustentan. Nos acercan de una nueva manera a su especial subjetividad. Recuperar ese dolor, escuchar a los "imaginados" es darles una vida y una voz a los que son solo espanto. Escuchar sus voces sordas, en labios de un tercero e intentar traducir esas imágenes indignantes que son su historia, en relato que conmueva, es un gran reto. Entender ese proceso, sistematizarlo, constituye una posibilidad de reconstrucción de esa identidad, manipulada por las clases dominantes, hasta perderse en un merengue de mentiras. Como en un carnaval, terminamos sin saber ¿Cuál por fin es el héroe? ¿Cómo revelar el misterio, devolverle sus ropas y regresarlo a su lugar de pertenencia reivindicado? Entender estas estructuras, es comprender el discurso, es intentar conocer el tejido, no solo entre poética y técnica, sino también en el des-ocultamiento de la estructura del edificio, la ética que subyace al acto estético (Diéguez, 2009). Desentrañar el misterioso entretejido de los diferentes factores que se conjugan en el producto artístico, del cual es la resultante. Realidad-punto de vista-ideología-técnica-relato. Hasta su destino final: la escena.

### 2.1 ¿Cómo se logra un discurso reflexivo que alcance a integrar en el acto poético, lo teórico-documental-testimonial?

Un aspecto importante lo constituye el mecanismo de la creación misma, cómo lograr articular toda la temática conceptual que tiene que ver por un lado con la noción del héroe y héroe contemporáneo, el héroe cartografiado y finalmente las nuevas narrativas y la ficcionalización de la realidad, con el universo documental, el propio testimonio y el universo creativo. La exploración de esta articulación a partir de la construcción de la pieza contribuye indudablemente a una definición de una poética personal, ética y ciudadana. Un compromiso y una apuesta por nuestra problemática y realidad, desde la conciencia de nuestros procesos.

La artesanía de la creación es cada vez de mayor interés y expresada desde nuestra propia subjetividad contribuye a nuestra propia comprensión y valoración del proceso: creación-reflexión sobre el proceso y producción de conocimiento. Un conocimiento que no es canónico, aún para nosotros mismos, pero si un punto de partida y un aporte para nuevos esfuerzos de creación nuestros y extraños. Un proceso de autoobservación que constituye un valioso registro, memoria y una posibilidad, una puerta.

De la escritura cartografiada, surge la valoración del archivo que enlaza creación presente y futura, que entraña una actitud ética e ideológica, decolonial que trae como resultado una filosofía de la praxis que conducen a lo propio y rebasa los límites de la creación, alcanzando la recuperación de las macropoéticas y su disposición en redes.

La idea de escribir una pieza acerca de los viajes ilegales surgió de muchas maneras a la vez. Pero hay una imagen que se mantuvo impenitente en mi cabeza, por años. Un hombre que, en un naufragio, reconoció a su mujer por una marca que tenía en un pie. Las marcas, esas huellas que nos deja la vida a la vista de todos, son muchas veces por lo cual somos reconocidos. Este señor, que había ido a la playa como muchas personas de la comunidad a ver y a reconocer, los cuerpos de sus seres queridos, de sus conocidos que no llegaron a ninguna parte. *Si no fuera por la marca, no la habría reconocido.* Esa marca, fue la primera pista, la huella de esa heroína, que se sacrificó por la familia, que se perdió en el mar, para que, por su historia, que a alguien duela, algo pase y nunca más pase. Como dice Mauricio Kartun (2015), parafraseando un poco a Paul Valery, los dioses regalaron el primer verso, encontrar el resto a partir de este regalo, según el dramaturgo, un verdadero infierno; perseguir la historia, el personaje, el héroe, una hazaña en sí mismo, una aventura, que tiene tanto de tantas cosas, que saberlo, sería saber mucho y, no era el caso, el mío por supuesto. Como un caramelo envenenado, una imagen que nos persigue nos inquieta, nos perturba a veces por años... hasta ir encontrando nuevas pistas.

Empiezo a indagar por la problemática, los aspectos sociológicos, que siempre me han apasionado de manera particular. Pero sobre todo empiezo a buscar en las fuentes vivas, donde el problema no se presenta peinado en tablas y estadísticas, sino en lo que queda registrado en una crónica periodística, que, por experiencia, pese a sus esfuerzos, se queda

por debajo y lo que dice la gente, que siempre ponen demás, pero que lo que dicen ha sucedido y sucede realmente, aunque necesariamente en la historia que lo cuentan.

Empezar a descubrir que todo el mundo tiene algo que decir... un primo, un tío... una vez yo... De repente todo el mundo se vuelve informante.

En el proceso de investigación de la obra recuerdo que el personaje más difícil de contactar era el capitán, es decir, entrevistar un capitán de viajes ilegales no era algo muy fácil, tratándose de una actividad ilícita. Sus historias eran de dominio público, pero estos personajes no son dados a estar dando datos y detalles. De manera casual y sin desenfado, un día, un chofer del transporte público, en el ambiente de confianza que se suele dar, me dijo —no confesó—, me comentó: yo era capitán de yola... y a partir de ahí, con la mayor naturalidad me dio, sin saberlo, una útil entrevista para conocer la mentalidad y el pensamiento de esta ficha visible del problema, que como fui articulando en el desarrollo de mis indagaciones, no era más que un instrumento, el realizador material de unas intenciones criminales que pasaban por otros lugares. Dicho sea de paso, el negocio no es del capitán, sino del que organiza... que además no viaja.

Creo que lo que se conoce de la problemática que subyace a la imagen detonante es fundamental. No solo porque nos ayuda a interpretar los rastros, sino porque, estoy convencida de ello, generan nuevas imágenes, que ponen carne y vida a esos conceptos, de una manera intuitiva y natural, la imaginación cambia todo y genera un producto que se alimenta de todo, pero lo más importante que nos llevan a la historia, al héroe.

De nuestro propio imaginario personal y biografía, empezamos a sacar datos, a atar cabos, a interpretar todas las cosas que tiene que ver con las huellas perseguidas y nos encontramos ante nuestro propio testimonio. Empezamos a entender y sumamos nuestras pistas. Comenzamos a vislumbrar de dónde vienen esas voces de *los silenciosos y los silenciados porque no se les ha dejado voz*. Esa voz que desde la escena logra finalmente hacer de esos héroes anónimos, sujetos políticos y agentes de cambio.

## 3. ¿Qué cuenta madre Miches, de lo que Miches no cuenta?

*Y yo aquí frente a esta ventana que da al mar,*
*por donde no sé si acecho, o me acechan.*

Madre Miches

La idea de acechar a Madre Miches, esta mujer que sabe tantas cosas y que nos va revelando a través de sus textos y su tránsito por los universos de todos los creadores que la van contando (director, actriz, escenógrafo, vestuarista...) es un riesgo fascinante. Acechar a la que acecha es ver con sus ojos qué hay en ella que tiene que ver tanto con lo que somos y con lo que nunca fuimos, con nuestros anhelos, miedos y querencias... ¿Qué cuenta, qué calla...? ¿Qué cuenta, cuando calla? ¿Que calla cuando cuenta? ¿Qué es lo que alcanza a ver por esa ventana? ¿Qué hay a sus espaldas cuando mira?

La quimera de una dramaturgia nacional que cuente las historias de nuestros héroes y contribuya al fortalecimiento de nuestras identidades como pueblo, nos conduce indefectiblemente a perseguir sus huellas, su rastro. Pisadas descalzas que nos hablan del origen y del destino. Héroes... Si de héroes verdaderamente se trata, dominicanos, caribeños, medio-isleños, cuyas aventuras y peripecias como hemos dicho tiene algo que ver con los héroes a los que todos estamos acostumbrados., pero a la vez describen un trayecto único, un heroísmo que amerita ser contado.

Más allá de la visión deformada de un Caribe, que para todos no es el mismo paraíso, perseguimos las huellas de esos sobrevivientes apenas, de esos caídos en combate que dejaron en labios de un personaje su testimonio, antes de ahogarse. Esas huellas de estos fantasmas, que saben que "lo peor es que el mar no es lo peor". Las huellas también de aquellos que no se movieron por temor, por falta de fe, por falta de fuerzas... por falta de esperanza.

En la dramaturgia de la obra *Miches, ponle esperanza* y a través de sus personajes, encontramos algunas pistas. Es como asomarnos a un ventanal, con historia propia. Y a muchas otras ventanas. Con mayor o menor estado de conciencia, como en la víspera de la condena, cada personaje —El Boricua, el Estudiante, la Embarazada, la Loquita, la Rebelde, el Deportado, el Capitán y el Ayudante, y "Yo... porque me mareo"— testifica sus razones, acusa, confiesa... Quizás *a posteriori*, por si a alguien le sirve, por si

alguno se salva… Cada uno de los personajes, conscientes o no, entregan sus pistas y contribuyen al gran rompecabezas de la yola, metáfora de la isla, un proyecto fallido, con vocación al naufragio, al fracaso.

Estas historias cuyo origen es la crónica periodística y popular, rebasan en gran manera lo que en estos medios se cuenta: lo registrado, lo contado, lo dicho. Desbordan las realidades recogidas y muestran otras, también realidades, pero que solo son visibles gracias a la construcción, que, a través del universo simbólico de los creadores, conjuga, conecta saberes inconscientes y pare una verdad, una realidad nueva, algo no mostrado, algo no sabido por el periódico, por la ciencia, por los testigos, algo que solo cobra vida en el momento en que, puestos de acuerdo, dejamos el héroe ser, más allá del ser que le atribuimos al héroe. Le dejamos transitar inconscientes y contar su verdad, desconocida por todos. Nunca revelada.

Madre Miches, como cada uno de los personajes, es una revelación. Existe, existe como nadie. pero no es nadie, porque se sobrepasa, condensando en ella otras madres; cuenta lo que la madre del periódico cuenta, pero también lo que no; pero también lo que la crónica sabe y lo que inventa, por querer contar lo que no se cuenta; lo que el dramaturgo sabe o quiere decir sobre ella y lo que no sabe que sabe, también… Porque Madre Miches se revela, se va revelando y no es posible llegar hasta ella si no a través de sus huellas; de sus pistas, que ella misma va generando en un proceso no intelectual, en ese momento desesperado en que nos atrevemos a acechar, asomados a su ventana. Bajo riesgo de ser visto, porque el que acecha no es del todo inocente.

Madre Miches es un personaje alegórico que representa a los que se quedan y con ellos, la tierra misma, la media isla que ve naufragar esta yola al garete en la cual vamos rumbo a ninguna parte. Por su ventana vemos los que se van y sentimos sus brazos sin fuerzas para detenerlos, porque al que dice que se va, no lo paran las historias de gente comiendo muertos… un personaje que preserva la nefasta memoria de los que solo quedó una pierna en el mar, *con un tenis puesto y un número de teléfono para llamar.*

En las investigaciones para este trabajo recogimos cientos de historias increíbles; conversamos con mucha gente: yoleros, capitanes, ayudantes, gente común que un día decidió irse. Gente que llegó, gente que salió y vio historias que nunca contaron, sobrevivientes de naufragios más que fatales, familiares… otros náufragos que no figuran en las estadísticas.

Nos sumergimos en un proceso de investigación de campo, no con poco riesgo, ya que la actividad de los viajes ilegales es perseguida y condenada, claro, bajo ciertas condiciones como no es difícil imaginar; no es difícil imaginar, en un país como el nuestro, donde los niños se asustan, no sin razón, cuando ven un policía. Una investigación en la cual todo el mundo tiene algo que decir... Porque el tema de la migración ilegal alcanza hasta las mejores familias... quien menos esperas te dice, yo era capitán... o yo me fui dos veces... o mi mamá se fue en yolas o yo tenía un tío que se perdió en el mar... Un tema tan nuestro, tan cotidiano, tan penosamente actual, que hacen del personaje de Madre Miches, heroína sin viaje y sin regreso, una pieza clave para comprender los personajes y para entendernos; para explicarnos, para ayudarnos a construir a partir de sus historias fragmentadas, esa identidad que descansa en ese ir y venir de las islas y hacia otros lugares en busca de esperanza.

Asomarnos a Madre Miches, acechar a Madre Miches, es entender un poco nuestra pobreza, nuestra frustración, nuestros sueños truncados y fracasos: nuestras heroínas, nuestros héroes. Recoger los testimonios de la gente, nos conduce detrás de las pistas del héroe, tras sus huellas. Nos hablan de qué están hechos. En realidad, ellos tienen un poco de tantas cosas, por eso los personajes no son ellos, los de la crónica, sino unos distintos, que en su carne llevan muchos de sus dolores. Se trata de un trabajo con aires documentales, pero que, más bien apuesta a la ficción, a lo surgido, a lo revelado, más que a la realidad misma documentada de la cual toma el punto de partida.

En medio de la carencia de una dramaturgia producida de manera constante y continua, orientada a nuestras realidades, identificamos que el periódico —esa pieza de museo que ya no contiene las verdades, ni las realidades; ese medio que aún los excluidos rechazan y que excluyen a su vez de sus vías de comunicación y conocimiento— contiene, o conserva más bien, sobre todo en la crónica policial, los trapos sucios de nuestra democracia, el desorden institucional, la doble moral de las autoridades, la impunidad, las violaciones y los abusos en el propio seno de la familia; las atrocidades, lo inenarrable y una gran cantidad de sucesos (así se llamaba un periódico especializado en episodios inimaginables, por el más creativo de los autores).

Porque la vida rebasa la ficción. Porque a nadie se le ocurriría pensar que una mujer náufraga, en alta mar, pueda ser muerta por hombres que se

amamantaron de ella hasta dejarla sin vida; a nadie se le ocurriría pensar que un niño recién nacido, fuera tirado al mar para evitar la sangre y alejar los tiburones... Porque la realidad, en estos predios, y esto no es nuevo, hace de la ficción un *simple ejercicio literario, una exaltación del yo.* La realidad, que se vive en el mundo real de los naufragios, que es nuestro mundo, es sencillamente inimaginable. Pero al mismo tiempo solo explicable, solo entendible, a través del mundo sensible, de la comunicación simbólica. Porque si bien es cierto que la realidad rebasa la ficción, no es menos cierto que la ficción la explica y la alcanza en ese terreno de lo inefable.

Trabajamos en el rastro de los héroes, también de manera profusa sobre el tema migratorio: cifras, proyecciones, estadísticas... Pero toda esta información funciona como simples, aunque útiles referentes (se quedan en algún lugar de nuestra mente para explotar en imágenes en el momento de sorprender, aún al propio creador). También son pistas que nos acercan a la ventana; no queremos decir lo mismo que dice la sociología de la migración, ni adoctrinar, ni enseñar, ni siquiera concienciar... queremos desde la rendija, desde esa esquina en que apenas entra luz, en que apenas entra el sol, conocer, de qué carne están hechos los que se quedan, cómo llevan la cara los que se van.

En este sentido trabajamos con mucha información, cientos de partes de naufragios, algunos de antología como ese de casi 200 personas en una sola embarcación... escuchamos cientos de testimonios... pero lo más importante, lo más valioso, no fue contado, sino intuido y solo revelado en el momento de la escritura; como un informante que recolecta los datos y los coloca en el lugar donde estos puedan ser ordenados y comprendidos, pero que al final de cuentas encuentran en la vida propia de los personajes en el seno de la historia, su dinámica.

La crónica popular o periodística, testigos extraordinarios de la inimaginable realidad de nuestro pueblo, se constituyen en una fuente inagotable de historias que reclaman su justo lugar y caminar tras estas huellas tiene que ver con descifrar la morfología y la semántica de estos héroes nuestros que han tenido poco espacio en las dramaturgias de ninguna parte, como tampoco en la dramaturgia que se han desarrollado en nuestro país, que sigue muchas veces, con la proa, hacia otros héroes.

De hecho, podemos referir una gran cantidad de trabajos que se han elaborado a partir de los mitos clásicos en los cuales se busca encontrar a

veces su versión caribeña, salpicando de folklore historias ajenas, presentándolas como propias, desconociendo y menospreciando la naturaleza peculiar del comportamiento heroico particular de nuestra realidad y entorno.

Más allá de otras variables, creemos que es fundamental que nuestras historias sean contadas. Hace falta otro teatro, otras historias. Quizás, hace falta que hablemos de nuestros héroes y en ese sentido, lo que cuenta y lo que tiene que decir Madre Miches y otros como ella, puede ser parte de la pieza que falta para la construcción de un público para el teatro y el desarrollo de un teatro nuestro.

## 4. ¿De qué carne están hechos nuestros héroes?

*La que se va en yola , se queda sola,*
*sin lugar aquí ni allá.*

Esta investigación tiene dos líneas principales: una teórica que tiene que ver con reflexionar acerca de la presencia y esencia de lo que podría ser el héroe escénico nacional y sus características en nuestro teatro, así como desde el punto de vista técnico y práctico observar e identificar el mecanismo de asimilación de estas historias de la vida real, de la vida, inverosímiles, imposibles, pero verdaderas, para ser transformadas y contadas en escena.

De una parte, indagar sobre nuestros héroes, de qué están hechos; nuestros personajes, en particular aquellos que habitan la pobreza y la exclusión social. Conocer esas heroínas que pierden entre dos mares su lugar en el mundo y los que se quedan, que también se van de alguna manera trágica. Nos interesa contar a la heroína que termina en el periódico, como salen los pobres, en los sucesos trágicos. Nos interesa contar la familia desmembrada y el padre sin salida, abandonado, y aquel a quien el mundo no le dio otra salida. Al final de cuentas, nuestros héroes, sin otro retorno que, a través de la escena, a contar, para sanar, para denunciar, para transformar.

Únicamente la privación y el sufrimiento abren la mente a todo lo que permanece oculto a los demás. Sufrir una tragedia personal es en parte ser el elegido por el destino. La calidad de víctima pone a la persona por encima de otras, le confiere mayor legitimidad sobre otros (Korstanje,

2015). El dolor es inevitable; el sufrimiento se escoge. En este sentido, el héroe padece al igual que los demás, pero escoge una vía que otros no se atreven y esto le confiere un sitial privilegiado en la comunidad a la que pertenece, toda vez que no solo enfrenta un peligro, más bien asume riesgos en una negociación que puede resultar y resulta en la mayor parte de las veces perdidosa. Justamente porque su aventura es atreverse a lo que los demás no se atreven y he aquí su linaje superior. Porque se atreven a lo que otros quisieran para alcanzar su sueño, pero no son capaces, no dan el paso; porque hay que tener algo que no tiene todo el mundo, para atreverse: para montarse en una frágil embarcación, para esquivar tiburones, en el mar y en la tierra.

En el texto de *Miches, ponle esperanza*, podemos observar un personaje que por oposición define al héroe: la que no se atreve. Delante del viaje se vislumbra una mujer que se queda frente a los mangles, con todo listo... un personaje que lo ha intentado "tres... cuatro con esta", pero que no se atreve. Heroína también: trágicamente atada a la tierra, a la Patria. Quizás por miedo, quizás por un fatal destino que la supera.

En mis primeras indagaciones acerca del comportamiento de los viajeros descubrí un hecho terrible, algo que para mí fue absolutamente desconcertante. Ciertamente, era frecuente algo inimaginable: gente que se arriesgaba a realizar un viaje en yola sin saber nadar... una locura desde cualquier punto de vista, pero algo más frecuente de lo que imaginamos, constituyendo una variable por completo irrelevante: los hay que saben nadar y los hay que no saben nadar... Este personaje —no heroína— que no quise dejar fuera de viaje, era alguien que nunca viajó... alguien que sabía todo acerca del viaje, que tenía todo listo, que había realizado todos los preparativos, pero que al final con el viaje pago, no se lanzaba... se quedaba y era esta su gran tragedia: no atreverse. No podríamos decir que no sabía nadar, porque ya hemos dicho que es irrelevante, además el que no sabe aprende y se va... En una isla pequeña no debe ser muy difícil que alguien enseñe a nadar, lo inconcebible es que todo el mundo no sepa. El tema no pasaba por ahí. Más bien se trataba de atreverse. No se atrevía, sencillamente: había que tener algo especial, como el valor, la valentía, ser un poco héroe... y se justificaba diciendo sencillamente que se mareaba, que al entrar en la yola se mareaba. "Yo... porque me mareo" constituye en este sentido el común, o parte de un tipo que en igualdad de condiciones no decide el viaje, o no se atreve. El héroe se atreve, se arriesga, se tira. Por eso es héroe, aunque no llegue.

En este sentido, el héroe hace la decisión consciente de asumir el riesgo —que se asume de manera voluntaria y producto de una negociación—, la diferencia de una raza especial, de un tipo de seres humanos que están dispuestos a emprender el viaje a riesgo de perecer, que han vencido el miedo, o lo han colocado por debajo de su propósito.

Ahora bien, ¿qué es eso tan fuerte que empuja al héroe a emprender el viaje? En este caso el sueño de una tierra de bienestar, donde fluyen las posibilidades y los derechos. Esa luz, que no es tal, como es fácil comprender, ya que nadie encuentra lo que le dijeron que había a montones, ese mito de bienestar tan bien vendido y que hace que un personaje como el Boricua insista un irrisorio número de veces.

El Boricua, a su vez, tipifica al héroe cómico-caribeño a quien se le ha adoctrinado para la alegría más incomprensible, que no se rinde ante el reiterado fracaso. El humor, establece Cela (2003), es una respuesta de reflejo a la fuerte violencia que sufren estos seres desposeídos a quienes solo se les ha dejado la risa, para distraerle de la realidad y de los responsables. El Boricua, transita la tragedia tan desentendida, que nos sorprende de alguna manera su desenlace... El humor lo salva... pero a la séptima vida, ya no hay más y muere ciego, según su criterio, sin ver el norte.

Es importante reflexionar en lo que tiene que ver con la relación de la construcción, identificación o recreación de estos mitos contemporáneos, que se mezclan con otros aprendidos, heredados o ancestrales y que constituyen nuestro sistema de creencia y nuestra identidad. Los héroes griegos, los héroes de nuestra mitología ancestral antillana, se mezclan con estos nuevos mitos construidos y fabricados, surgidos y creados, nuestros e impuestos en complejos procesos culturales. Los mitos re-construidos a través de los rituales de la religión y presentes en la oración que realizan los viajeros antes de salir conectando su travesía al orden divino, asegurando una cobertura que no siempre cuenta con el sello de la aprobación de la deidad y que concluye con una exclamación de frustración del Deportado al descubrir que no fue favorecido por los *medalaganarios* dioses, la suerte y el destino.

El sufrimiento es la característica del hombre moderno de donde es innegable que el héroe trágico, será más héroe cuantas mayores sean sus batallas y más distante resulte el logro de sus metas y anhelos. En ese

sentido, los náufragos de *Miches, ponle esperanza*, perdieron más batallas de las que se podrán contar, siendo cada uno de ellos, el uno de diez, que no llega a ninguna parte.

## 5. El héroe escénico nacional y el héroe contemporáneo

La tarea del héroe moderno ya no es solo redentora y salvífica, sino que tras su epidérmica acción se abre también una línea de trabajo interior, la búsqueda de su identidad (Rosario, 2013).

La primera vez que escuché hablar del héroe escénico fue hace muchos años, cuando empezaba a hacer teatro y trabajaba con un director que de manera insistente proponía la búsqueda del héroe escénico, noción que los entonces jóvenes actores nunca comprendimos y que se volvió un código cómico del monotema del maestro. Para nosotros, la palabra héroe tenía un significado asociado a la épica-bélica. La asociamos a grandes batallas o adaptaciones de esos patrones heroicos a nuestra realidad. Con el paso de los años, escuchando con atención y acercándonos a la crónica de nuestra pobreza, entendimos que encontrar el Héroe escénico era el compromiso de nuestra generación. Nuestros héroes, que libran batallas no menos terribles, no menos humanas en la aventura de procurar el bien de los otros, por el bien de algún otro. Ese héroe nacional, escénico, teatral, construido signo para la escena y que tenía su progreso en la literatura, como en el caso de la novela *Enriquillo* de Manuel de Jesús Galván (1879), la historia de un indígena colonizado que se alza tras ser víctima de agresiones y que, de alguna manera, reivindica el sentir de una población lastimada, lacerada, que se resistía a los métodos abusivos de conquista de los europeos.

De igual manera en la música, en particular en la canción, también empezamos a identificar héroes como "Liborio", canción del cantautor dominicano Luis "Terror" Días dedicada a Oliborio Mateo, líder mesiánico y revolucionario que nació en 1876 en San Juan de la Maguana, y murió el 27 de junio de 1922, llamado por sus seguidores El Maestro o simplemente Papá Liborio; o "Enrique Blanco", el conquistador de la montaña, tema de Wilfrido Vargas (1978), entre otros. Personajes históricos o icónicos dentro de nuestra cultura y de importancia para la identidad de nuestro pueblo, así como personajes ficticios inspirados en acontecimientos comunes, en la tragedia nuestra de cada día, en nuestras luchas por enfrentar la exclusión, la pobreza, la corrupción, los abusos y otros males sociales como la migración y la violencia.

En ese sentido, tenemos canciones como "Elena" (1985) de Juan Luis Guerra, la emigrante malograda en los suburbios de Nueva York que se va con el encargo de "si te va bien, escribe, Elena…"; o el caso de "Volvió Juanita" (1984), la emigrante que regresa "cargada de lejanía"; o "El guardia del arsenal", de Luis Diaz, nacido con vocación de guardia, con deseos de vivir y amar. Todas estas canciones trabajan con un tipo y en las cuales se busca rescatar el comportamiento heroico de seres humanos que se desplazan de una vida cotidiana y se lanzan a vivir la aventura de conquistar algo que sus iguales necesitan y merecen, pero para lo cual, muchas veces les falta el valor, el coraje, el arrojo heroico que les permita desafiar sus propias circunstancias y enfrascarse en estas luchas.

En la obra *Miches, ponle esperanza*, los personajes son tipos, hechos de carne de tercera, gente sin nombre, gente común, gente cualquiera. Porque nuestros héroes son gente cualquiera. Gente cualquiera con una misión. Misión que a veces solo se cumple, en la escena. Héroes que no tienen la morfología y la semántica del héroe descrita por los grandes textos en la materia, descritos por eruditos conocedores del héroe y sus coincidencias en las diferentes culturas y latitudes, pero que no alcanzan a comprender dentro de su definición, un héroe sin linaje, un héroe nacido de las entrañas de la pobreza, de la miseria más espantosa. Un héroe que no está en la desgracia por error, sino por abuso, que no pertenece a otro lugar, que está en su propio lugar como polizonte, mientras el grupo de siempre le vende historias para que no cuente la suya, le vende sueños, para que no despierte a los abusos. Un héroe que empieza sus aventuras desde el vientre de la madre y que nace ya, sobreviviente. Un héroe condenado a un heroísmo que se vuelve su única oportunidad en un mundo sin oportunidades, si tiene el llamado para asumir los riesgos, si se atreve, si el pensamiento le ilumina la verdad incontestable de que no tiene realmente nada que perder, que su mayor momento de esplendor vital es un voto.

¿Pero quién es el héroe? ¿Es el que llega, el que consigue alcanzar la meta, que llega al lugar de destino venciendo las dificultades y regresa un día cambiado, distinto, el que se perdió a sí mismo en el camino?… ¿o el que se queda sin lugar ni aquí ni allá?… ¿el que logra amasar una economía pírrica que le permita establecer en su misma pobreza o en la pobreza del entorno al que llega, un espacio al cual llamar propio? Por otro lado, ¿es el héroe el que se atreve a abandonar una vida miserable y salir a enfrentar el mar, la muerte probable, la tierra extraña, las humillaciones y el maltrato por sacar a su familia hacia delante? ¿Quién es el héroe? ¿El que

se queda mirando por una ventana mientras todos se van, cuyo heroísmo consiste precisamente en quedarse para preservar la familia, para preservar el pueblo, la nación, para preservar a Miches? ¿Quién es el héroe?, ¿la que se ha quedado sola porque todos se han ido y resiste sin familia?, ¿la que está afuera, mientras todos están fuera?, ¿la que nada contracorriente en un mundo donde solo encuentra interrogantes de por qué no te has ido?, ¿por qué no te vas?, ¿qué buscas aquí? ¿Quién es el héroe?, ¿la mujer que con un embarazo a término se decide a someterse a la aventura de una embarcación frágil, de una muerte probable, de un parto precipitado y en alta mar?

Las madres, esos héroes crónicos a quienes en la mitología azteca, en particular a las muertas en el parto, se les guarda un espacio de cielo similar al de los guerreros más valientes... están presentes contando su historia de entrega sin límites en la obra. La madre que muere al parir; heroína que muere dando vida.

La noción de héroe, como vemos, puede cambiar mucho desde el punto de vista en que nos enfoquemos y como hemos sido culturizados, colonizados. Consumimos, disfrutamos y empatizamos con un heroísmo que no es nuestro. Esta lucha por situar nuestros héroes implica una lucha por afianzar nuestros procesos identitarios; reconocer cuáles son esas actitudes presentes en nuestra sociedad con su problemática específica que se vuelven modelos que se vuelven representativas de valores, anhelos, carencias y creencias; de búsquedas.

Por otra parte, se ha abusado un poco del heroísmo histórico con el interés de poner distancia entre los héroes auténticos y nosotros. Porque al fin y al cabo al héroe le corresponde también revelar las mentiras con las cuales se duerme la miseria, se anestesia la exclusión y se condena al fracaso, a la ruina, al ningún lugar donde van los que se someten, los que agotan los procesos, los que de acuerdo con el sistema cumplen sin que nadie les cumpla; más bien sin que nadie les evite el engaño y la pobreza que será su destino.

Pensar el héroe, como el que llega, el que logra su cometido, el que avanza hacia el mito del progreso, hacia el mito de la ciudad, del país extranjero... no es necesariamente acertado. Es necesario ver un poco más allá, o más adentro y ver al héroe que procura un cambio, que rechaza lo que se le ha ofrecido como vida. El heroísmo de estos personajes podemos verlo

en el hecho de que son ellos los que deciden salir al frente a las desigualdades, a la corrupción, al saqueo, a la ruina, al naufragio en que por años ha sido sometido nuestra media isla por las clases dominantes de manera sistemática, alternando la injusticia con la injusticia, la corrupción con la corrupción. Estos héroes, hacen entrar en crisis el sistema, nos violentan, nos hacen reflexionar, nos llevan en su viaje heroico, a la aventura que como nación estamos en el compromiso de emprender. Estos personajes se inmolan y prestan su piel de personajes con vida propia en esta historia, para que estas cosas no pasen, para que no sigan pasando, para que no vuelvan a pasar.

Los personajes por cuenta propia se van mostrando ante nuestros ojos y descubriendo su carácter heroico, reclamando su espacio. En la puesta en escena del espectáculo de la obra, titulado *Al garete*, el director Dionis Rufino planteaba que los náufragos, sus fantasmas, eran quienes contaban la historia desde la muerte. Estos personajes regresan, como el héroe, con la revelación de todas las cosas aprendidas y confirmadas en la travesía. Estos personajes verdaderos como la realidad y, aún más, se desligan de la crónica periodística, se desligan de la crónica popular y en la dramaturgia se muestran con perfecta autonomía y revelan más de lo que saben esas fuentes.

Cuando la Loquita empieza a dar su discurso en alta mar, nos conmueve y nos sorprende. Nos quedamos observándola y venían a nuestra memoria muchas loquitas... que nunca viajaron ni mucho menos, pero esta era única... Nunca supe su nombre porque sé que son muchas, muchísimas... pero se nos reveló como una aparición, como un fantasma... y nos contó lo que nadie nos había contado, lo que yo no sabía... ella hablaba... se abría por completo y ponía de manifiesto su tragedia, también poco común... nada que ver con los héroes trágicos de los que tenemos noticias, pero tragedia al fin, tragedia nuestra, de nuestra heroína. No podíamos contener las lágrimas y como un escribiente, como alguien que está registrando una declaración de un hecho terrible, no pude cambiar ni una coma. Nada es mío.

Realmente toda la información documental fue mucha, todos los testimonios jugaron un papel importante en la construcción; pero todo lo que sé, lo que he vivido y he visto vivir en un país de emigrantes, de gente que sale huyendo al hambre, fue decisivo. Pero el propio proceso de creación, de manera intuitiva, me arrastró a esos aspectos de esa realidad que me

eran desconocidos. Esta construcción o re-construcción de estas historias desde lo poético, desde el universo simbólico, nos reveló misterios de esa problemática inasequibles por ninguna otra vía.

Su confesión escapa a lo que sabe la sociología, la psicología, los estudios sobre la migración y el reagrupamiento familiar... el personaje y los personajes, tal y como me fue revelado y tal como sigue revelándose a los demás creadores que intervinieron en el proceso, muestra algo de esa problemática que ella solo sabe y, por consecuencia, solo ella puede decirnos. El carácter heroico de su viaje solo es comprensible desde ahí.

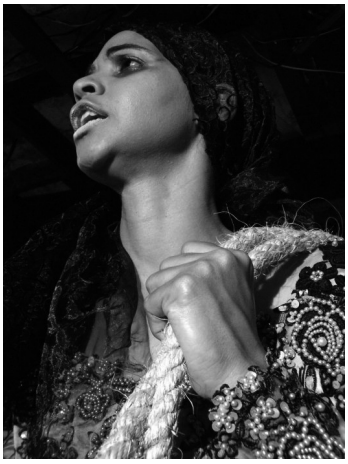
El personaje se hace perseguir, en un momento mágico se deja seducir... se desnuda, se muestra. Confiesa y acusa ante el autor: primer testigo. Con la complicidad de los creadores del proceso, construirá sus argumentos de defensa; el público tendrá en sus manos, mente y corazones, el veredicto.

Son héroes. Mueren para que ese algo llamado patria deje de ser náufrago y fracaso. Mueren en la escena para que nazca la esperanza. Recuperar esta, y otras muchas historias, es nuestro compromiso.

## Referencias bibliográficas

Bauzá, H. (2007). *El mito del héroe: morfología y semántica de la figura heroica.* Fondo de Cultura Económica.
Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
Diéguez, I. (2009). *Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación*. Universidad Iberoamericana.
Campbell, J. (2015). *El héroe de las mil caras*. Fondo de Cultura Económica.
Cela, J. (1996). *La otra cara de la pobreza*. Centro de Estudios Universitarios Francisco Bonó.
Cela, J. (1999). *Tan cerca, tan lejos. Cultura de la pobreza, antropología de la pobreza.* Manos Unidas.
Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Praxis Teatral, Colihue Teatro.
Korstanje. M. (2015). *Postmodernidad y personalidad heroica, cuando el sufrimiento es placentero*. Pensamiento Americano.
Lungo, M. (1989). La estructuración de las capitales centroamericanas. *Estudios Demográficos y Urbanos, 4* (1), 200-201. https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/541530
Moyers, B. (1991). *El poder del mito. Entrevista a Joseph Campbell*. Capitán Swing.
Rank, O. (1991). *El mito del nacimiento del héroe*. Paidós.
Rivera, J. (2005). Perspectivas de la Carrera de Dramaturgia en la UASD.
Rivera, J. (2019). *Miches, ponle esperanza*. Santo Domingo.
Rosario, E. (2013). Visiones contemporáneas del héroe. *Área Abierta, 13* (1), 1-5. https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/issue/view/2374

## Anexos



Imágenes de la puesta en escena *Al garete*, basada en la obra *Miches, ponle esperanza*

# El reposo en escena: la muerte viva

## Juan Rolón

Licenciado en Enseñanza Universitaria en Artes por el Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA). Actor, docente e investigador. Inició su formación en El Estudio (Asunción, Paraguay), cursó en la Universidad Nacional de las Artes (Buenos Aires, Argentina), para posteriormente integrarse al plantel docente de IUPA (General Roca, Río Negro). Lleva más de 14 años en el ejercicio de la estatua viviente, interviniendo ciudades de Paraguay, Argentina y Chile. En IUPA es docente de Puesta en Escena y Actuación; además, junto a Silvina Mañueco, incorpora académicamente la formación de estatuas vivientes, en talleres y seminarios dictados en la institución.

# El reposo en escena: la muerte viva

Juan Rolón
Instituto Universitario Patagónico de las Artes/Argentina

## 1. Introducción

A partir de anotaciones tomadas en el ejercicio de la estatua viviente, comparto un modelo que propone una relación directa entre vida y muerte con contraste y armonía coexistiendo simultáneamente, explicitando como potencial su capacidad de incidir sobre la corporalidad del espectador sin ningún tipo de contacto físico. En búsqueda de una relación entre la física, la espiritualidad y la escena aparece la energía en forma de luz encausando el movimiento involuntario con intención expresiva. Intervenir un espacio con el reposo en escena permite que se observen efectos sobre el espectador que trascienden la corporalidad de sus participantes. Si la luz está en movimiento en mi cuerpo y la dimensión espiritual permite reconocerme como un canal de iluminación, es entonces muy significativo vincular la espiritualidad con la escena. El trabajo de administrar la luz interior en consonancia con el entorno permite dar a conocer una nueva forma de expresión interior.

Durante el entrenamiento del reposo en escena se registra con mucha facilidad "la voz" del pensamiento. Existe un momento particular en que por encima de esa "voz" se puede registrar un silencio en el pensamiento, que al comienzo son períodos de tiempo fugaces, pero a medida que el entrenamiento avanza este silencio va creciendo, además de la consciencia que voy tomando sobre este reposo. Es este el momento mágico en la escena: el silencio del pensamiento, la meditación. En ella, el cuerpo vibra en frecuencias que emiten grandes cantidades de energía en forma de luz. Es en esta situación en la que estoy en estado de conexión con mi interior y con todo lo que me rodea, abriendo posibilidades de vinculación con el público y el entorno de manera infinita. Esta es la meditación en escena, el fenómeno que maravilla y exalta a propios y extraños: el éxtasis en la estatua viviente. Aquí aparece la muerte viva: un cuerpo que luce sin vida, a juzgar por sus movimientos inexistentes, que emite una vibración sensible percibida en la distancia y evidencia estar aún más vivo que nunca, emitiendo ondas que estimulan la aparición de la emoción.

Es el camino a este encantamiento de lo que versa este artículo. La búsqueda del reposo en escena es ya una revelación, que en su aparición me entrega la oportunidad de encontrarme con el movimiento de una nueva forma a partir de sus cualidades, su origen, su forma o su duración. Este encuentro marca el nacimiento de una nueva manera de administrar el movimiento: el exterior y el interior. El reconocimiento de la luz moviéndose en mi interior abre una puerta a la escucha y a tener una nueva potestad sobre el movimiento expresivo del cuerpo en escena.

## 2. Reposo en escena

Defino reposo en escena al procedimiento mediante el cual se sostiene la acción escénica de representar la quietud, disponiendo al cuerpo a realizar únicamente las acciones básicas para su supervivencia durante un espectáculo.

Su entrenamiento sugiere acceder al reposo de manera consciente, premeditada y expresiva, mientras permite contemplar y dirigir el movimiento voluntario, aquel sobre el que se tiene la posibilidad de intervenir, favoreciendo así la libre aparición del movimiento involuntario. Es a su vez un espacio de protección, un lugar donde me siento seguro.

Durante la intervención de un paisaje urbano, se abre la oportunidad de compartir mi reposo con el público. Cuanto mayor sea mi vibración percibo con mayor evidencia la capacidad del público de distinguir la energía emanada. En este preciso momento de impregnar de luminosidad a un espectador, aparece la escena viva evidenciando nuestra propia naturaleza; al decir del Dalai Lama: “Somos seres de energía invisible vibrando”.

## 3. Quietud

Distingo a la quietud como un estado ideal, inalcanzable por ningún ser vivo. Sin embargo, durante el reposo en escena es la ficción que se propone, construyendo expresivamente esta ilusión. A partir de reconocer su condición de ficcionalidad, es posible desarrollarla con recursos visuales e interpretativos.

Ante la ilusión de la quietud, aparece la muerte como metáfora explícita, según lo menciona Drexler (2017) al decir: “Si quieres que algo se muera, déjalo quieto”, incorporando la alegoría de acercamiento a la muerte: el

factor ficcional que se evidencia a través de cada transición al movimiento, momento en que el observador también acompaña al intérprete con su expectación en reposo.

## 4. Detención

El ingreso al reposo en escena se da a través de la detención: el período en que cesa voluntariamente el movimiento. Para definir a la detención, cito lo expuesto en Dubatti (2019):

> Puede definirse a la detención como una cualidad de movimiento escénico, resultado de la búsqueda de un estado de reposo; un lugar donde permanecer, donde no hay adonde llegar ... La búsqueda del estado de reposo trae como consecuencia a la detención, que durante la escena da lugar a la aparición de la ilusión de quietud. (p. 243)

## 5. Registro

Consiste en hacer consciente la información que ingresa al cuerpo a través de alguno de los cinco sentidos, tomando contacto de manera voluntaria con el estado de mi cuerpo. Tiene la cualidad de ser una información concreta: describe lo que es, lo que hay, lo que está, sin juicios de valor. Por ejemplo: "Ingresa aire a través de mis fosas nasales, se mueve un dedo, escucho un ladrido, estoy transpirando". Con consciencia plena de mi respiración, soy testigo de lo que está transcurriendo.

El registro es la base del entrenamiento del reposo en escena, durante el cual se desarrolla y ejercita la percepción. La primera conexión es a través de los sentidos: vista, oído, tacto, gusto y olfato, y posteriormente aparece la intuición (percepción extrasensorial), abriendo camino a la conexión con el Ser, que en palabras de Eckart Tolle (2012) es:

> El Ser es la única Vida, eterna, siempre presente, más allá de los miles de formas de la vida que están sujetas al nacimiento y a la muerte. Sin embargo, el Ser no sólo está más allá, sino también profundamente dentro de cada forma como su esencia más íntimamente invisible e indestructible. Esto significa que es accesible a usted ahora como su propio ser más profundo, su verdadera naturaleza. Pero no busque captarlo con la mente. No trate de entenderlo. Usted puede conocerlo sólo cuando la mente está inmóvil. Cuando usted está presente, cuando su atención está completa e intensamente en el Ahora, se puede sentir el Ser, pero nunca puede ser entendido mentalmente. Recuperar la conciencia del Ser y permanecer en ese estado de "sentimiento-realización" es la iluminación. (p. 21)

En reposo, la conciencia del Ser predispone a la aparición de experiencias extracorporales cuando la percepción parece separarse del cuerpo, con la posibilidad de advertir la realidad sin la participación de los sentidos, generando una sensación de completitud con uno y con el entorno, permitiendo la aparición de la intuición. Esta predisposición evoca situaciones extracotidianas en la calle que conecta mi realidad interna con la vida urbana, pudiendo enlazarse con el concepto de sincronicidad propuesto por Carl Jung (1995): "la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido, pero de manera acausal" (p. 35). Esta concepción hace referencia a la coincidencia temporal de dos o más eventos que guardan relación entre sí, pero que no son uno causa del otro, sino que su relación es de contenido (*ibidem*, p. 36). Luego, entonces, es posible decir que durante el reposo el registro está en sincronicidad con la intuición.

## 6. Reposo

El reposo habita en la naturaleza, es parte de la esencia de estar vivos. Me permite contemplar el libre acontecer de los hechos de alrededor sin el compromiso de intervenir sobre ellos. Siempre tengo la oportunidad de acercarme al reposo, la escena me otorga la impunidad de sostener mi detención.

Por otra parte, en física se define al reposo en relación con un sistema de referencias: "El referencial es indispensable para determinar la posición de un objeto y verificar si está en movimiento o reposo" (Bonjorno, 1996, p. 16); así, denominamos reposo relativo a aquel en que un cuerpo está en reposo sobre otro en movimiento. Por ejemplo, un árbol es estático en apariencia, pero la tierra está en movimiento constante. La posición de un cuerpo en reposo será siempre la misma que la de su posición inicial, independientemente del tiempo que haya transcurrido.

Podemos también hacer referencia a la Primera Ley de Newton, que dice: "Un objeto seguirá en reposo mientras no se apliquen fuerzas sobre él". En esta definición, podemos encontrar un camino para iniciar el reposo: soltar los músculos y las articulaciones, dejar de aplicar fuerzas sobre ellos. Siguiendo la propuesta de Bonjorno, podemos traducir la palabra fuerza en energía. La energía en un ser vivo está en constante movimiento y puedo conducirla a través de la expresividad.

## 7. Transición

En el paso del reposo al movimiento, momento en que se "muere la muerte", se devela que la quietud es una ficción, que hay un actor o actriz interpretando una detención. Durante este cambio de estado aparece la posibilidad de construir el encanto, con el recurso de conducir la transición a través de fraccionar el movimiento.

La fragmentación es el efecto expresivo de mover solo una parte del cuerpo: una articulación o un músculo por vez. El movimiento fragmentado sobre el intérprete en reposo dirige la atención sobre aquello que se mueve. Durante el reposo, lo que se mueve, se ve. Una fracción del cuerpo se lleva el protagonismo al moverse de forma separada del resto. Esta característica me permite dirigir el foco de atención de forma premeditada al músculo o articulación que yo considere y al mismo tiempo organizar este momento cúspide en la representación: construir, dibujar y moldear la metamorfosis de "muerto" a "vivo".

Ocurre lo mismo en el sentido inverso, cuando "nace la muerte": sobre un cuerpo en reposo, fragmento el movimiento para mostrar que la quietud está por llegar. Por ejemplo, de reposo a movimiento: glóbulo ocular, pestañeo, falanges de las manos, muñecas y el personaje "vive". O viceversa, de movimiento a reposo, ingresa a reposo por partes: muñeca, falanges, pestañeo, globo ocular, reposo completo.

Un célebre caso de uso puede encontrarse en *El Chavo del 8* de Roberto Gómez Bolaños, que emplea este recurso para desarrollar su "garrotera", elaborando el camino de preparación y anuncio de la detención a través de la fragmentación del movimiento para llegar a un reposo completo, representando al personaje que se encuentra ante una situación de pánico.

Es este un momento que permite desarrollar el juego como parte vital de la ficción e incluir así a la diversión dentro de la realización de la transición, mencionando lo manifestado por Vargas Llosa (2009): "Como la novela, como el teatro, el juego es una forma de ficción, un orden artificial impuesto sobre el mundo, una representación de algo ilusorio, que reemplaza la vida" (p. 413).

## 8. Inercia

Cuando comienza la representación es posible registrar la tendencia del cuerpo a seguir realizando movimientos voluntarios. Se distingue una "fuerza a vencer" que propende a sostener la aparición de un impulso espontáneo de movimiento, al que se refiere popularmente diciendo: "me cuesta parar". Así también, cuando el cuerpo asimila la representación de la quietud, ocurre lo inverso: la predisposición a sostener el reposo cuando "la fuerza a superar" es la detención, cuando "necesito hacer un esfuerzo" para lograr el movimiento.

Esta particularidad puede tener relación con la propuesta de Young (2013) al definir la inercia: "La tendencia de un cuerpo a seguir moviéndose una vez iniciado su movimiento es resultado de una propiedad llamada inercia. La tendencia de un cuerpo en reposo a permanecer en ese estado también se debe a la inercia" (p. 109). Esta es la fuerza que aparece en los cuerpos, que tiende a conservar su estado dinámico de reposo relativo o de movimiento relativo, es la resistencia que la materia pone a su cambio de estado dinámico. Young aclara también que añade la palabra "relativo" (relativo a un sistema de referencia), denotando que en la naturaleza no existe el reposo, que toda materia está siempre en movimiento.

Young (2013) se refiere también a que cuando un sistema tiene más inercia resulta más difícil lograr un cambio en su estado dinámico (p. 110). Incluyendo esta referencia podemos decir además que se puede hacer más fácil el inicio del reposo incorporando paulatinamente el registro inclusive antes del tiempo escénico.

## 9. Pulso e impulso

La predisposición del cuerpo a la libre aparición del movimiento involuntario permite el espontáneo advenimiento del movimiento como impulso que, relacionado con la percepción y la intuición, brota, nace y empuja. La definición del impulso puede ser encontrada en la Segunda Ley de Newton: "La fuerza que se aplica sobre un cuerpo es proporcional a la aceleración que adquiere". Esa fuerza es el impulso que permite el movimiento. El impulso puede mover un músculo para tensarlo o relajarlo y así producir movimiento. Un dedo, una ceja, un hombro.

Agrego lo dicho por Lao-Tsé: "Ten paciencia. Espera hasta que el barro se asiente y el agua esté clara. Permanece inmóvil hasta que la acción correcta surja por sí misma". El impulso puede ser una manifestación de la pulsación que habita en el interior del Ser, el pulso que empuja por revelarse a través de la intuición, con sincronicidad. Puedo identificar al impulso como una sensación física y al pulso como intuición.

## 10. Energía

La vibración es energía en movimiento y tiene distintas frecuencias. En tiempo de escena, a través del registro, voy a la caza a detectar cuál es la vibración de este momento, aquí y ahora, utilizando la imaginación como herramienta. Incorporo aquí a Juana de Arco, cuando dice: "La imaginación es en realidad el instrumento más importante para conocer el mundo espiritual. Cómo más me va a hablar Dios si no es por medio de mi imaginación". El intérprete requiere de un trabajo con su energía espiritual para identificar, reconocer y trabajar con ella en la escena y a medida que se entrena la percepción de la energía, se adquieren herramientas para administrarlas escénicamente.

Este mismo mundo espiritual mencionado por De Arco, es tal vez al que se refiere Stanislavski (1997):

> La inmovilidad externa de quien se encuentra sentado en el escenario no implica pasividad. Puede estar sentado sin moverse en absoluto y, al mismo tiempo, encontrarse en plena actividad. Y eso no es todo. Frecuentemente, la inmovilidad es el resultado directo de la intensidad interna y son precisamente esas actividades íntimas las que poseen mayor importancia artística. La esencia del arte no se encuentra en su forma exterior, sino en su contenido espiritual. De modo que cambiaré la fórmula que les dicté hace un momento y la expondré así: En el escenario es indispensable actuar, sea externa, sea internamente. (p. 45)

En reposo, puedo visualizar la energía vibrando en mi Ser, una energía que potencialmente puede transformarse, por ejemplo, en luz, calor o movimiento, aludiendo a la ecuación de equivalencia de masa y energía ($E=m.c^2$) propuesta por Einstein, quien dice: "Incluso un objeto cotidiano en reposo, con una cantidad modesta de masa, tiene una cantidad muy grande de energía intrínseca".

## 11. Movimiento

El movimiento es una de las formas de manifestación de la energía. Yo tengo la posibilidad de conducir ese flujo durante el reposo en escena. Sensaciones como ansiedad o angustia son excesos de energía guardados en el interior del cuerpo percibidas como un dolor. La energía del movimiento se utiliza, por ejemplo, para la subsistencia, para la comunicación o para la sanación. También puede verse una relación entre el movimiento y el estado de ánimo, según lo manifiesta Lizarraga Gómez (2013):

> Laban se mostraba impresionado por el poder que puede llegar a tener el movimiento. Lo constató en el caso de las danzas Derviches donde gracias al movimiento giratorio, los monjes entraban en una especie de trance, que llegaba a alterar incluso el flujo sanguíneo hasta el punto de no sangrar al ser pinchados con un objeto punzante. En opinión de Laban, el movimiento afecta el estado interior de la persona; pero al mismo tiempo, el estado interior, puede llegar a afectar el movimiento. La manera en la que se mueve una persona refleja su estado interior y sus sentimientos. El patrón de movimiento cambia cuando cambia el estado interior de la persona, pero cambiando el movimiento también se puede llegar a cambiar el estado de ánimo. (p. 166)

La aparición del reposo me da la oportunidad de encontrarme con el movimiento de una manera en la que puedo redescubrir y reconocer el movimiento desde sus cualidades: su origen, su forma, su duración, marcando el nacimiento de una nueva manera de administrar el movimiento. El movimiento voluntario es aquel que permite dirigir el movimiento con intención expresiva, mientras que el involuntario aparece instintivamente.

El reconocimiento de la energía moviéndose en mi interior abre una puerta a la escucha y a tener potestad sobre el movimiento, que inicialmente parece azaroso y posteriormente permite reconocer su particularidad, sugiriendo lo planteado por Deepak Chopra: “En medio del movimiento y del caos, la calma sigue en tu interior”. La expresión escénica propone transformar la energía en movimiento para así manifestarla.

## 12. Luz

La luz es una forma de manifestación de la energía, es la fuente divina que se revela durante el reposo. Una herramienta de protección y sostén entre el bullicio de la muchedumbre durante el trabajo escénico en la calle.

Se registra a través de los sentidos de la vista y del tacto. Registrar la luz que habita en mi cuerpo es un paso clave en el entrenamiento.

Si la luz está en movimiento en nuestro cuerpo y la espiritualidad nos permite comprender su mecanismo de funcionamiento porque somos canales de luz de vida, puede ser posible entonces vincular la espiritualidad con la escena. El trabajo de administrar la luz interior en consonancia con la luz del entorno permite dar forma a la expresión interior.

La resonancia, definida por Young (2013), es el fenómeno físico que se produce al coincidir la frecuencia propia de un sistema mecánico, eléctrico, con la frecuencia de una excitación externa (p. 460). Resonar es el encuentro con el rebote interior de la energía, la evidencia de la energía interior en movimiento, latiendo.

## 13. Conciencia expandida en escena

Permanecer en un mismo espacio escénico durante cierto tiempo, conservando lugar y posición, con atención plena sobre la respiración además del registro del aquí y ahora, deja abierta la puerta para la aparición de la conciencia expandida en escena. Durante el reposo puedo registrar con mayor facilidad el movimiento de la mente y posibilito la aparición de un momento cumbre en que acontece un silencio consciente en el pensamiento. Al comienzo, son períodos de tiempo cortos, pero a medida que el entrenamiento avanza la duración de este silencio va creciendo, además de la consciencia que voy tomando sobre este espacio de silencio.

Este silencio del pensamiento es la meditación. El momento mágico que destella en la escena. Durante los momentos de conciencia expandida el cuerpo vibra en frecuencias muy altas, emitiendo grandes cantidades de energía en forma de luz. Estoy en estado de conexión plena, conmigo, con el entorno y con los espectadores, abriendo las posibilidades de vinculación de manera infinita. La meditación en escena es un recurso a través del cual se administra la energía de forma consciente; a partir de este, la actuación, la vida y el Ser se funden en un aprendizaje infinito sobre mí mismo y sobre lo que me rodea. Reflexionando sobre mi estado meditativo en condición escénica, registro que esta energía tiene la capacidad de intervenir sobre el espectador incorporando también en él una contemplación con cualidad meditativa.

Considerando al espectador como parte de la escena, según se menciona en Dubatti (2019): "El espectador que establece un vínculo con el personaje es compañero de la escena, aceptando la convención de ser parte del juego de la teatralidad consciente o inconscientemente" (p. 249), es posible remarcar el poder transformador de la meditación en escena: intervenir sobre el cuerpo del transeúnte, modificándolo y convirtiéndolo en espectador al provocar espontáneamente su reposo. Al ser parte de la escena, puede decirse entonces que, el reposo del espectador es también reposo en escena. Albert Einstein hizo referencia a este hecho cuando mencionó: "El amor es luz: ilumina al que da y al que recibe".

## 14. Mi trabajo durante el reposo en escena

### 14.1 Entreno el registro

Eligiendo una posición con el cuerpo, me dispongo a acercarme al reposo.
- Llevo la atención a la respiración, al ciclo respiratorio. Sostengo.
- Registro el estado de los sentidos, pasando por cada uno.
- Verifico el movimiento que aparece en el interior de mi cuerpo.

El estado de reposo apareció.

### 14.2 Tipos de registro

- El registro de la respiración permite seguir el camino que transita el aire en el cuerpo.
- El escaneo del cuerpo me posibilita recorrer porciones del cuerpo en partes.
- Tomo contacto con cada uno de los sentidos individual y simultáneamente.
- Lleno mi cuerpo de luz iluminando el corazón y a su vez la circulación de la sangre.
- Registro los latidos.
- Registro el movimiento interior en mi cuerpo, aun estando en reposo.

### 14.3 Visualización

Trabajo 1:
- Visualizo una enorme fuente de luz externa sobre mi cuerpo.
- La luz ingresa a mi cuerpo.

- Mi cuerpo se llena de luz.
- Mi cuerpo emana luz.

Trabajo 2:
- Sobre mi cuerpo en reposo me visualizo como un cuerpo emanando luz.
- Abro los ojos.
- Visualizo rayos de luz saliendo por mis ojos.
- Ilumino con la mirada objetos inertes y luego ilumino seres vivos.

Trabajo 3
- Con el cuerpo en reposo visualizo el cuerpo emanando luz.
- Con los ojos abiertos identifico la luz emanando desde mis manos.
- Apunto las manos lentamente a objetos inertes e identifico que también toman forma de luz. Apunto las manos lentamente a seres vivos.
- Registro el intercambio.

### 14.4 Registro mi luz

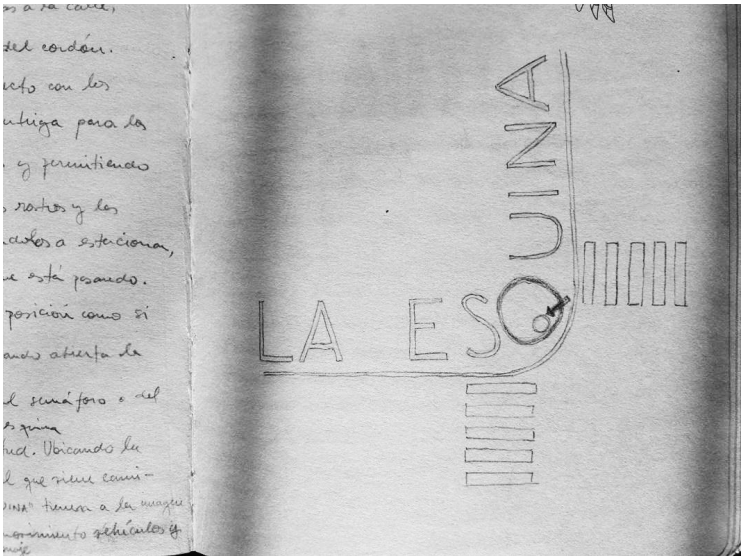
Hay una variedad de trabajos con la luz, entre ellos:
- Identificar la luz que brota de mi pecho. Mirarla, amasarla, contemplarla.
- Hacer circular la luz por todo el cuerpo, recorriendo las venas, iluminando mi interior.
- Una esfera de luz rodeándome, es una maravillosa protección en momentos que aparece la inseguridad.
- Puedo teñir la luz y visualizarla de colores: los colores tienen niveles de vibración que proporcionan protecciones diversas ante variadas situaciones.

### 14.5 La esquina

La esquina se convirtió en mi espacio escénico. Después de intervenir tímidamente la mitad de la cuadra, llegué a una esquina con mucha circulación de gente en la ciudad. Con el paso de las posiciones, la ubicación, adonde vaya, se convirtió en una fórmula: de espaldas a la calle, en diagonal a las dos veredas, de frente a los peatones que se acercan a la esquina, cerca del cordón. Esta posición permite:
- El vínculo directo con los transeúntes.
- Aprovechar el contraste visual del movimiento de fondo con el reposo del personaje.

- Proponer intriga a los que vienen llegando por las espaldas.
- Entregar a los que transitan sobre ruedas en la calle, el primer plano de los rostros y las expresiones de los espectadores, invitándolos a estacionar y comprobar por ellos mismos lo que está pasando.

Espacialmente, la esquina ofrece la posición como si de un minianfiteatro se tratara, y dejando abierta la posibilidad de intervenir los postes del semáforo o del cartel que lleva el nombre de la esquina.




## 15. Mi trabajo con la estatua viviente

Me inicié en el 2009 en Asunción Paraguay, atendiendo un deseo interior de experimentar con la quietud escénica, realizando intervenciones en zonas diversas de la ciudad, como la calle Palma, el Palacio de Justicia o el Mercado 4, además de ciudades aledañas como San Bernardino, Areguá y San Lorenzo. En 2011 me mudé a Buenos Aires y seguí experimentando con la estatua viviente en zonas como Lavalle, Recoleta, Avenida Cabildo o el Barrio Chino, al mismo tiempo que comencé a contemplar a otras compañeras estatuas vivientes en su práctica.

Entre 2013 y 2018, ya viviendo en el Valle Medio de Neuquén y Río Negro, mi trabajo se tornó periódico y riguroso: en este período la estatua viviente se hizo mi profesión. Intervine las mismas esquinas de la ciudad de Neuquén: la del Banco Nación en las mañanas de lunes a viernes, además de la de Avenida Olascoaga y Sarmiento en las tardes o los sábados. Estas

esquinas se convirtieron en mis espacios formales de trabajo, espacios de mucho tráfico peatonal en zona bancaria y comercial. Durante este período, trabajé entre lunes y sábados, de 10:00 a 13:00 en la mañana o de 17:00 a 20:00 por la tarde, estableciendo relación directa con los horarios bancarios y comerciales que administran la afluencia de gente. Por lo general, trabajé una vez por día, y en ocasiones especiales como día del padre, día de la madre, día del niño y días previos a navidad, trabajé de mañana y tarde.

Durante el 2018, año en que ingresé al plantel docente del Instituto Universitario Patagónico de las Artes (IUPA), mi trabajo se trasladó a la esquina del Banco Nación de la ciudad de General Roca, y gradualmente el trabajo fue dirigiéndose a contratos de participación en eventos de aniversarios de ciudades como General Roca, Allen, Cipolletti y Neuquén, además de contratos para casamientos, quinceaños, cumpleaños o eventos masivos de la ciudad.

Desde 2013, año en que se incorporó una valija que sirve de escenografía que contiene al vestuario y al maquillaje durante el traslado, el personaje "El mensajero del amor" ha viajado a ciudades como Mendoza, Tandil, Bahía Blanca, Olavarría, Tucumán de Argentina y Temuco de Chile.

Actualmente en el 2023, trabajo con contrato para entidades municipales de las provincias de Río Negro y Neuquén, como son General Roca, Allen, Villa Regina, Fernández Oro, Cipolletti y Neuquén, Zapala, Aluminé y Piedra del Águila. Aún conservo mi participación en días festivos en la esquina del Banco Nación de General Roca.

## 16. Permanecer

Aprender a permanecer es aprender a estar conmigo mismo.

Aprendí a permanecer las veces que no pude estar conmigo sobre el escenario de la calle. La insoportable angustia de no poder estar y no saber adónde ir hicieron que me levante de escena y desarme el espectáculo. Estas experiencias me han enseñado a escuchar mi cuerpo y respetar profundamente sus mensajes. Cuando estoy, permanezco: es una experiencia maravillosa. Cuando no puedo estar, no permanezco: también es maravilloso. Es en este preciso momento en que la escena se convierte en escuela de la vida; aprendiendo de las lecciones que en el escenario se presentan.

Esta se convirtió en la regla base del entrenamiento: "Nadie mejor que yo sabe cuándo es el momento de subir al escenario de la estatua viviente". Del mismo modo, soy yo el que sabe con mejor claridad cuándo es momento de bajar, aun cuando sea un momento cumbre con mucho público a mi alrededor. Respiro, me despido, desarmo. A partir de respetar mi luz interior, indicadora inexorable de mi bienestar, aprendo a estar en luz.

Esto es permanecer. Permanecer conmigo. Saber que puedo estar, saber que puedo no estar.

El verbo permanecer se conjuga igual que agradecer.

## 17. Ritual

Establecer un ritual de convocatoria para invocar el personaje en la escena callejera, es una herramienta que permite reunir al cuerpo, al pensamiento y al espíritu en la interpretación, además de evidenciar el inicio de una presencia de orden diferente al cotidiano, interviniendo el espacio. Este ritual tiene características físicas que invitan a convocar el registro de la corporalidad, evocando la "aparición" del personaje en el paisaje urbano. Es en este llamado donde lo espiritual toma protagonismo, reuniendo el componente energético, requisito del personaje, para disponer la energía en forma de luz, calor o movimiento habitando el cuerpo.

La reunión de cuerpo y pensamiento convoca al espíritu, de forma que el personaje comienza a tener la capacidad de "pensar de forma autónoma", independiente al intérprete, construyendo sus propias imágenes y concluyendo ideas propias. Esta sincronicidad me lleva a conocer nuevas formas posibles de pensar y es justamente en esta relación intérprete-personaje donde la nueva comprensión sobre el mundo me transforma a mí y por consecuencia, al mundo que me rodea.

## 18. Gracias

El entrenamiento del reposo en escena es para mí una oportunidad. Un espacio de aprendizaje en el encuentro profundo conmigo, con el entorno y con el público. Puede convertirse en un espacio de sanación, de adquirir comida para la familia o de diversión con las sorpresas que aparecen en la calle.

El registro de la oportunidad aparece después de dar gracias. Incluir momentos de agradecimiento contribuye a conservar el "registro mágico". Antes de subir a escena, agradezco; al subir, saludo y agradezco; en escena, agradezco. Es en la acción repetida de dar gracias, que el hecho escénico se vuelve ritual. Hacer del momento de dar gracias un momento solemne, una reverencia celestial, permite construir la ceremonia de la escena, dejando ver que hay una interpretación en juego, un actor-actriz que se permite aprender del juego del encuentro. Dar gracias es abrir una puerta y su ejercicio es una oportunidad. En palabras de Lionel Hampton: "Dar gracias es guardar la memoria en el corazón".

## 19. Piedras

Tanto vivir entre piedras
Se me hizo que conversaban.
Voces no he sentido nunca
Pero el alma no me engaña.

Algún algo han de tener
Aunque parezcan calladas.
No de balde ha llena'o dios
De secretos la montaña.

No digo que tengan voz
Ni que digan palabras,
Ocasiones el silencio
Dice las cosas más claras...

¡Algo se dicen las piedras!
A mí no me engaña el alma.
Temblor, sombra o qué se yo...
Mesmo que si conversaran...

¡Malhaya! Pudiera un día
Vivir así: sin palabras.

(Atahualpa Yupanqui)

## Referencias bibliográficas

Abellán, J. (2006). *Artes de la escena y de la acción en España. 1978-2002.* Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM).
Bonjorno, J. (1996). *Física*. Editora FTD.
Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. Libros de Godot.
Dubatti, J. (2019). *Poéticas de liminalidad en el teatro II*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
Drexler, J. (2017). "Movimiento" [Canción]. En *Salvavidas de hielo*. Warner Music.
Jung, C. (1995). *Sincronicidad*. Editorial Sirio.
Kandinsky, W. (1989). *De lo espiritual en el arte*. Premia Editora de Libros S. A.
Lao-Tsé (2014). *El Tao para todos,* 1º ed., 2º reimpresión. Editorial LongSeller.
Lizarraga Gómez, I. (2013). *Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban*. Universidad Autónoma de Barcelona.
Newlove, J. (1993). *Laban for Actors and Dancers*. British Library.
Rimpoché, S. (1992). *El libro tibetano de la vida y de la muerte*. XcUiDi.
Stanislavsky, C. (1997). *Preparación del actor*. Editorial Quetzal.
Tolle, E. (2012). *El poder del ahora.* Random House Mondadori.
Vargas, M. (2009). *Sables y utopías.* Santillana Ediciones Generales.
Young, H. y Freedman, R. (2013). *Física universitaria. Volumen 1,* 13º ed. Pearson.

# Sobre *Sin título-técnica mixta*

## Miguel Rubio Zapata

Lima, 1951. Miembro fundador y director del Grupo Cultural Yuyachkani. Doctor Honoris Causa por el Instituto Superior de Arte de la Universidad de La Habana, Cuba (2011). Premio Nacional de Cultura del Perú (2019). Premio a una Vida de Dedicación a las Artes Escénicas del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami (2023).

Fotografía: Pilar Pedraza

# Sobre *Sin título-técnica mixta*

Miguel Rubio Zapata
Grupo Cultural Yuyachkani

*No creo que una historia que tenga "pies y cabeza"*
*pueda hoy hacer justicia a la realidad.*

Heiner Müller

## Testimonio de parte

> La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así se aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes. Por señalar algunos: la guerra con Chile, sus causas y consecuencias. ¿Acaso no sigue siendo un motivo de discusión entre nosotros? ¿Cuánto ha cambiado el Estado desde entonces? ¿Las víctimas de la violencia política de los últimos años, acaso no son las mismas víctimas de la guerra con Chile si tomamos en cuenta que el 70% son quechuahablantes? Los abismos sociales, la corrupción, ¿no parecen permanecer o repetirse en el tiempo con otros rostros?

Este texto lo enuncian a coro las actrices y los actores cuando empieza *Sin título-técnica mixta*, obra que tuvo su primera presentación en agosto de 2004 en la Casa Yuyachkani. Desde entonces, ha tenido varias temporadas en su versión original y revisada, y ha sido montada en Lima, Noruega, Brasil y Chile. La obra tiene un guion establecido, pero como proceso creativo vivo no ha dejado de alimentarse a lo largo de los años y, dada la situación actual del Perú, es probable que encuentre pronto una nueva y reactualizada versión.

Comparto estas notas proponiéndome realizar una especie de visita guiada y un recuento de la experiencia de cómo llegamos a ella. Será parcial, puesto que son notas personales que no tienen pretensión de ser concluyentes, sino de dar un testimonio desde uno de los tantos lugares posibles, el mío. Procuraré entonces escribir disponiéndome a ser parte del acontecimiento, desde el lugar del espectador, sin duda uno privilegiado.

Como "guía" de esta visita, me voy a permitir hacer algunos comentarios de lo que voy viendo y escuchando a mi paso. No me ocuparé de todo, me concentraré en partes que considere oportunas para aproximar al lector a una experiencia que ha tenido muchas capas y se ha ido tejiendo en

distintos momentos determinantes para la historia del Perú, como para la de nuestro grupo. Daré cuenta tanto del proceso de creación como de las relaciones que percibo, que suelen acontecer entre actores y espectadores durante la obra misma.

## Uno

*Sin título-técnica mixta* fue concebida hacia finales del conflicto armado interno (1980-2000). Es una acción escénica documentada, consecuencia del impacto que nos dejó el proceso de acompañamiento a las Audiencias Públicas, que efectuamos por invitación de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR).

La CVR trabajó ininterrumpidamente durante dos años recopilando cerca de 17000 testimonios y organizó 21 audiencias a las que asistieron más de 9500 personas. Estas audiencias fueron sesiones solemnes en las que los comisionados recibieron directamente, ante la opinión pública nacional, el testimonio de víctimas y testigos sobre hechos que habrían afectado gravemente a la víctima, a su grupo familiar y social.

Nosotros acompañamos de distintas maneras este proceso a lo largo de su desarrollo. Fuimos convocados desde que se empezó a gestar un movimiento propiciatorio para una comisión de la verdad. Allí nos preguntamos cómo nuestra presencia podría sumar a un proceso tan complejo a medida que este mismo estaba siendo ideado y planificado en términos concretos. Fue el 4 de junio del 2001 que el presidente del gobierno de transición, Valentín Paniagua, firmó el decreto de su creación. A partir de ese momento hasta el día de entrega del informe final de la CVR en Lima, el 28 agosto de 2003, nosotros accionamos con varias obras. También al día siguiente en Ayacucho, en la ciudad de Huamanga, en cuya plaza de armas se construyó un escenario-retablo para escuchar al presidente de la CVR dar cuenta al pueblo ayacuchano de la labor realizada.

Nuestra participación tuvo dos momentos. En el primero, hacíamos campaña de anuncio en los lugares donde habría actividades de la CVR. Fue así como en el 2001, unos meses antes de las audiencias, recorrimos las localidades de Tingo María, Huánuco, Ayaviri, Chalhuanca, Vilcashuamán, Huancavelica, Huancayo, Sicuani, Abancay y Huanta activando con acciones escénicas, pasacalles, conciertos y obras de teatro para llamar la atención, informar y estimular la participación ciudadana en los eventos

próximos a realizarse. Después, en un segundo momento, mientras se llevaban a cabo las audiencias, accionábamos buscando que las personas se interesaran y supieran qué estaba pasando. Generamos material simbólico que sume a la presencia verbal de los testimonios y que acompañe a las comunidades a atravesar por este doloroso proceso, especialmente en Ayacucho. No todos entendían qué era la comisión, algunos se acercaron a nosotros para darnos testimonio como si fuésemos miembros de la CVR.

Nos dedicamos a diseñar intervenciones que contribuyeran a focalizar la atención hacia las audiencias. De esta manera, encontramos un lugar específico como grupo de teatro, proponiendo acciones escénicas e intervenciones, principalmente en el espacio público, acompañando algunas movilizaciones de las organizaciones de derechos humanos y de familiares de las víctimas. En todo ese tiempo, nuestras obras *Rosa Cuchillo*, *Antígona* y *Adiós Ayacucho* estuvieron muy activas recorriendo mercados, plazas y escuelas de diferentes pueblos, especialmente en el sur andino.

*Rosa Cuchillo*,[1] acción escénica pensada para realizarse en mercados andinos, es un testimonio de la incansable búsqueda de una madre que quiere encontrar a su hijo desaparecido. Rosa Huanca, el personaje, cuenta cómo incluso después de muerta siguió indagando por él, viajando por los tres mundos de la cosmovisión andina. Óscar Colchado, autor de la novela que da origen a la obra, es a mi entender el primero en describir con tanto detalle cómo son esos mundos. En nuestra versión de *Antígona*,[2] creada junto al poeta José Watanabe, la protagonista es Ismene. Maniatada por el miedo, Ismene confiesa arrepentida no haber acompañado a su hermana Antígona en su persistente propósito de dar sepultura al cuerpo vencido de su hermano muerto. El rey Creonte había prohibido por ley dicho entierro, como sanción a su insurgente enfrentamiento al poder. *Adiós Ayacucho*,[3] basada en la novela homónima de Julio Ortega, nos confronta

[1] *Rosa Cuchillo* (2002). Acción escénica de la actriz Ana Correa, dirigida por Miguel Rubio Zapata y basada en la novela homónima (*Rosa Cuchillo*, Editorial de la Universidad Nacional Federico Villarreal, 1997) del escritor ancashino Óscar Colchado (1947-2023).

[2] *Antígona* (2000). Trabajo unipersonal de Teresa Ralli, dirigido por Miguel Rubio Zapata. La obra es producto de un nutrido diálogo con el poeta y guionista trujillano José Watanabe (1945-2007), quien escribió una versión libre de *Antígona* de Sófocles (h. 441 a. C.) para el Grupo de Teatro Yuyachkani y, aún más especialmente, para la actriz y el director.

[3] *Adiós Ayacucho* (1990). Trabajo unipersonal de Augusto Casafranca e intervención musical de Ana Correa en la versión teatral de Miguel Rubio Zapata, basada en la novela homónima (*Adiós Ayacucho*, Mosca Azul Editores, 1986) del escritor y crítico literario ancashino Julio Ortega (1942).

con la historia de Alfonso Cánepa, campesino masacrado, muerto y mutilado, convertido en una ruma de huesos, quien decide viajar a Lima a recuperar las partes que faltan de su cuerpo, para darse sepultura. Él tiene claro que la responsabilidad de su muerte está en el poder político, por eso viaja a buscar al presidente de la república, para reclamar su derecho al "enterramiento propio y de cuerpo entero".

Las tres obras mencionadas, que forman parte de nuestro repertorio, aluden a cuerpos ausentes. Mientras íbamos por diferentes ciudades presentando las obras, hemos percibido cómo nuestros personajes encontraban semejanza con historias latentes en la audiencia. Son obras que refieren a cuerpos no habidos, que en el acontecimiento escénico pueden ser convocados y de alguna manera acercados a la memoria de los espectadores. Esta puede ser razón suficiente para que dichas obras que hablan de cuerpos insepultos encontrasen eco en comunidades afectadas y fueran acogidas entre familiares de víctimas y público en general. Posiblemente, el cuerpo desaparecido sea el saldo más horrendo de la guerra.

Participar de las Audiencias Públicas de la CVR fue la circunstancia en la que pudimos sentir la voz de los afectados directos. Estos testimonios nos acercaron crudamente al dolor y a la rabia, y también a la esperanza de justicia de las víctimas. Pudimos escuchar con asombro y empatía a los testimoniantes dando cuenta con voz propia de las atrocidades vividas con su familia y comunidad.

Esto también significó que nuestros procedimientos representacionales para la escena fueran fuertemente removidos. Fue todo un desafío participar de ese nuevo escenario de la historia, en el que nuestro oficio se veía interpelado por la tensión entre la realidad simbólica ficcionada y la realidad-realidad descarnada frente a nosotros. En ese contexto fue inevitable no cuestionar el lugar de lo representacional frente al contundente testimonio de un afectado directo. En esta inédita situación, el cuerpo y la voz de estos actores sociales nos cuestionaron profundamente.

Esta nueva circunstancia nos permitió remirar nuestro lugar y que cada uno encuentre su propia voz. Una voz que nos lleva a enunciar desde nuestra condición ciudadana y que refuerza la propuesta de actor-testigo de su tiempo.[4] Si bien desde los primeros tiempos del grupo hemos dirigido

[4] El actor-testigo de su tiempo refiere a una condición de actor-creador que busca generar un comportamiento escénico que le permite dialogar con momentos gravitantes para el contexto en el que se encuentra, por tanto, no tiene obra ni personaje previo que representar.

nuestra energía hacia nutrir esa condición del actor-testigo como lugar de enunciación, esta experiencia la cargó de sentido al vernos frente al caudal de documentación textual, visual y sonora aparecida en este contexto, especialmente gracias a la cercanía, acompañamiento y escucha de las víctimas.

¿Qué horizontes representacionales aparecerían frente a nosotros al iniciar nuevos procesos creativos, después de lo visto y escuchado? Culminado este periodo, regresamos a la sala para retomar nuestro trabajo y emprender la aventura de una nueva obra. No sería fácil después de esta intensa y sobrecogedora experiencia.

## Dos

Inicialmente, nuestro propósito no estaba orientado a realizar una obra sobre el conflicto armado interno, a pesar de la experiencia abrumadora de la que veníamos. Lo primero que hicimos al regresar a la sala de teatro fue retomar un viejo proyecto que se remontaba a los inicios del grupo, a principios de los años setenta del siglo pasado; una obra sobre la guerra del Pacífico,[5] proyecto que habíamos abandonado y retomado algunas veces sin darle continuidad.

Nos propusimos, entonces, como punto de partida, indagar acerca de la memoria que tenemos de ese periodo. Nos motivaba la idea de abordar las consecuencias subjetivas. ¿Qué balances de la guerra transmiten las narrativas oficiales? Las que hemos recibido desde el universo gráfico que se difunde en la escuela pública y que tenemos internalizadas en nuestra subjetividad. ¿Qué memorias guardan de sus deudos y sobrevivientes nuestros países hermanos? ¿En qué situación quedaron esos pueblos que se batieron cuerpo a cuerpo? Es decir, nuestros pueblos, su gente. ¿Quiénes son los que, a fin de cuentas, siempre pierden en las guerras?

Decidimos hacer justicia con este postergado proyecto, retomando viejos materiales, escenas, momentos e ideas que habíamos dejado de lado. Las volvimos a reunir y revisar en el espacio indagando posibilidades. Así, reaparecieron imágenes guardadas que tratamos de reconstruir y someter a ejercicios, buscando proponer encuadres dramatúrgicos. Ningún resultado lograba convencernos. Las situaciones se sentían previsibles y el

[5] La guerra del Pacífico (1879-1884), también llamada guerra del Guano y el Salitre, fue un conflicto armado que enfrentó a Chile contra Perú y Bolivia. Perú perdió la guerra y el país fue invadido por Chile, convirtiéndose en uno de los episodios más traumáticos de nuestra historia republicana.

tratamiento se asemejaba a lo que podríamos llamar cliché de drama histórico. Aparecían líneas temáticas y argumentales demasiado estructuradas como para recoger la complejidad que podíamos sentir nos rondaba, pero no se hacía presente. ¿Cómo estructurar la sensación, el relato incompleto, la necesaria ambigüedad?

En este accionar advertimos cómo, desde las primeras aproximaciones para retomar el tema, los eventos, imágenes y presencias de la guerra aparecían mezclados con las impresiones de lo vivido y escuchado en las Audiencias Públicas. Surgían los testimonios que nos hablaban de la cruenta situación de violencia que vivimos entre peruanos durante el conflicto armado interno.

El hecho no previsto de mezclar periodos le sumó complejidad a los ensayos. De manera orgánica fueron apareciendo en las improvisaciones alusiones a ambos periodos históricos, pugnando por tener un lugar en la obra en proceso. Hurgamos posibilidades en reuniones de mesa, para pensar en términos de dramaturgia todo lo que iba apareciendo como sensaciones, espesores, texturas, signos y presencias. El desafío era la dramaturgia, que consiste fundamentalmente en organizar la acción, tejer relaciones, preguntarnos por el lugar de lo narrativo y el acontecimiento *in situ.* ¿Qué dramaturgia podría dar soporte a ese caudal informativo?

En ese momento, ninguna estructura posible se asomaba para contener tanto variado material visual y sonoro. Fueron muchas imágenes deambulando sin posibilidad de ser aprehendidas, anudándose o desatándose en el espacio frente a nosotros sin encontrar el soporte adecuado. Todo intento representacional y narrativo parecía insuficiente de antemano. Se requería de un orden alternativo.

Al finalizar la dictadura de Fujimori en el 2000, vivimos una crisis similar por exceso de información, de sentires y reflexiones. Un año después, coincidiendo con nuestro 30 aniversario de vida grupal, decidimos ocupar la galería de la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes, en el Centro de Lima. Propusimos una especie de museo vivo, con los actores y las actrices ubicados en seis pequeños espacios temáticos, a manera de vitrinas, donde repetían secuencias en simultáneo. La obra se llamó *Hecho en el Perú, vitrinas para un museo de la memoria,* y la denominamos "instalacción escénica", con la intención de unir dos conceptos: la instalación plástica y la acción escénica.

En *Hecho en el Perú*, pensar el espacio en términos plásticos fue determinante. Este espíritu se hizo presente en el proceso de la obra que iba naciendo. La experiencia previa nos dio confianza para atrevernos a reunir la aparente arbitrariedad de dos momentos históricos —dolientes en nuestro imaginario de peruanos— en un espacio común.

Fue gracias a que tuvimos todo en el espacio, que las memorias y texturas se empezaron a mezclar, activando sensaciones y evocando recuerdos de lo escuchado, visto y leído sobre ambos conflictos. Después entendimos que tanto las víctimas de la guerra con Chile como las de la guerra interna eran mayoritariamente las mismas: campesinos pobres. Desde el siglo XIX hasta hoy, el abismo social se mantiene y ha sido el telón de fondo de ambas guerras. Podemos decir lo mismo del carácter del Estado: inorgánico, corrupto y ausente, sustentado en la exclusión. ¿Cómo incorporar las señales de resistencia y propuesta presentes a lo largo de nuestra historia?

Fue decisivo volver a mirar y sentir la sala. Nos llamaba tentar posibilidades más allá del formato frontal, así que decidimos vaciar el espacio, incluso dejarlo sin las graderías que tanto nos había costado obtener y que además no habíamos terminado de pagar.

Fue así, con el espacio totalmente vacío, que comenzamos a reunir los materiales en la sala, uno al lado del otro, para ver qué tenían que decirnos. Una profusión de objetos diversos, canciones, ropas y acciones, un desorden total que, sin embargo, al juntar dos memorias, generaba una fuerza y una tensión perturbadoras y al mismo tiempo sugerentes.

Este momento es al que llamamos "proceso de acumulación sensible", práctica que consiste en reunir materiales de diverso origen para que puedan dialogar entre ellos y propiciar tejidos escénicos sin que tengan necesariamente una lógica previsible. Es así como la sala se fue poblando poco a poco de información, con temas como hilos conductores de un gran telar de sensaciones que se iban articulando. Acopiamos todo el material que pudimos. Cada uno buscó libros, revistas, periódicos, y consultamos con amigos cercanos como Nelson Manrique y Antonio Zapata, quienes nos sugirieron bibliografía. Algunas fuentes que nutrieron este archivo provinieron de libreros y anticuarios de los jirones Quilca y Camaná, y de visitas a museos como el Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú.

Aglomeración y desorden es lo que recuerdo de esas primeras sesiones de trabajo. La consigna fue intervenir el espacio juntando documentación en paredes y rincones. Cada actor empezó a intervenir espacios de forma independiente, juntando materiales diversos, fotos y vestuarios. Viejos accesorios desechados o en desuso fueron recogidos de nuestro depósito e ingresaron a la sala para reclamar una nueva oportunidad de vida.

A medida que nos apropiábamos y manipulábamos este material en el espacio, fuimos generando vínculos que empezaban a tener sentido en nuestra percepción, indicándonos que era el momento de intentar compartir esos hallazgos con los espectadores. Dado que, durante el proceso, no nos parecía que ese caudal de información tuviese contención posible, quisimos que el acontecimiento escénico gravite entonces en torno a esa experiencia de desborde, y hacer de eso el compartir.

Había libros abiertos, citas en las paredes, textos como pie de objeto y escritos en los vestuarios, pasando por cuerpos, activando memorias gracias a la diversidad de registros. Era la teatralidad construida en el espacio con todas las escrituras posibles. Objetos, documentos, fotografías, artefactos culturales diversos en proceso de ser seleccionados. Archivos reunidos y expuestos, sugiriendo un depósito para un memorial en construcción.

Poco a poco, los objetos intervenidos por los actores en el espacio se fueron transformando en objeto documentado y resignificado. Una vieja máquina de escribir, un cajón amarrado con gastadas sogas, una carretilla, marcos antiguos, entre muchos otros accesorios con vida anterior, fueron transformados en el nuevo contexto. Mantener inalterada la huella de procedencia de los objetos encontrados, les asignaba un carácter diferente al de la utilería fabricada, les hacía ingresar al espacio cargados de una vida previa, disponiéndolos a encontrar otro sentido en el nuevo contexto escénico. También se crearon accesorios específicos para la obra, los cuales fueron "tratados" para homogeneizar sus texturas.

## Tres

La hemos llamado "acción escénica documentada" por el protagonismo que tuvo la documentación, tanto en el proceso de creación de la obra como en el momento mismo de su escenificación. En *Sin título/técnica mixta* los espectadores acceden directamente a material de registro,

artefactos culturales y accesorios varios como máscaras y vestuarios con escritos bordados, que están dispuestos en el espacio o portados por las actrices y los actores.

Asumo mi lugar de director escénico como el de alguien que se ubica como un espectador-creador. Es una práctica que me exige una suerte de desdoblamiento. Por un lado, como creador que puede intervenir, provocar y modificar; y, por otro, como alguien que observa y valora lo que va apareciendo en el proceso de la obra. Es, claro, una condición privilegiada, hasta que a medida que vamos llegando a un resultado me convierto solo en espectador.

Poner el cuerpo para ser espectador-creador es reconocer el lugar de agente activo que han tenido y tienen los espectadores en los procesos de la larga ruta de Yuyachkani; orientar el trabajo de los actores y las actrices en función de organizar la acción para provocar el acontecimiento escénico. Es desde esa perspectiva que acompaño y tomo decisiones en los procesos de creación. Esta vez, le propusimos al espectador algo diferente: compartir el lugar y desplazarse en el espacio con nosotros.

> La memoria necesita anclajes: lugares y fechas, monumentos, conmemoraciones, rituales. Estímulos sensoriales —un olor, un sonido, una imagen— pueden desencadenar recuerdos y emociones. La memoria necesita vehículos para ser transmitida a las nuevas generaciones que no fueron testigos de los acontecimientos, en este caso infaustos, que se considera necesario recordar.[6]

Palabras de Carlos Iván Degregori escritas a mano alzada sobre la pared rojiblanca que antecede a la sala de teatro. En la parte inferior del mural, a un anclaje de acero, se amarra la venda roja que cubre los ojos de una persona cuyo cuerpo está suspendido e inclinado hacia adelante, cual mascarón de proa humano. Viste uniforme de escuela pública, de sus manos cuelga el libro *Hatun Willakuy*,[7] la versión abreviada del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.

---

[6] *Tiempo de la memoria* del antropólogo e investigador peruano Carlos Iván Degregori Caso (Lima, 1945-2011). Texto en *Yuyanapaq. Para recordar: relato visual del conflicto armado interno en el Perú, 1980-2000/Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Colección Instituto de Democracia y Derechos Humanos, PUCP. Lima, 2003.

[7] La frase *hatun willakuy* del quechua puede traducirse como “una gran historia”.

Antes de ingresar a la sala, atravesamos el corredor de acceso al que llamamos "Quilca".[8] Este espacio aparece colmado de documentos, libros, fotos y revistas. Dos monitores con videos corren en simultáneo con imágenes del conflicto armado interno y de la guerra del Pacífico. Encontramos información en ambas paredes del corredor que lucen estantes con libros, revistas y recortes de periódico.

Al centro del corredor hay dos mesas con documentación apilada que agudizan la sensación de estar en un depósito que guarda una cantidad abrumadora de información por clasificar. En las paredes también se exhiben dos pinturas en soporte de madera; son tablas de Sarhua[9] que dan cuenta de cómo, en momentos distintos del conflicto armado interno, incursionaron violentamente en esta comunidad grupos armados tanto del Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso (PCP-SL)[10] como de las Fuerzas Armadas.

Acompaña el recorrido, una sugerente cita de Eduardo Galeano: "Cuando está de veras viva, la memoria no contempla la historia, sino que invita a hacerla, más que en los museos, donde la pobre se aburre, la memoria está en el aire que respiramos. Ella, desde el aire, nos respira".[11]

En el espacio, también encontramos piezas de la ceramista ayacuchana Rosalía Tineo, testimoniando situaciones de violencia sufridas por su familia y vecinos. Las pinturas sarhuainas y las cerámicas de Tineo han sido elaboradas en soportes y estilos diferentes, pero tienen algo en común: registran en impactantes imágenes episodios de horror vividos en los tiempos sombríos de la guerra interna.

---

[8] Quilca es una calle del Centro de Lima, famosa por su bohemia y sus librerías/almacenes de libros, revistas y documentos usados. En los últimos años se ha convertido en un referente importantísimo para encontrar documentación histórica de todo tipo.

[9] Las tablas registran usos y costumbres del pueblo de Sarhua, situado en la provincia de Víctor Fajardo en el departamento de Ayacucho. Estas tablas contadoras de historias han sido pintadas desde siempre, son parte de la tradición pictórico-narrativa de este pueblo, un singular ejercicio de memoria.

[10] Sendero Luminoso fue una organización subversiva y terrorista que en mayo de 1980 desencadenó un conflicto armado contra el Estado y la sociedad peruana. La CVR ha constatado que, a lo largo de este conflicto, el más violento de la historia de la República, SL cometió gravísimos crímenes que constituyen delitos de lesa humanidad y fue responsable del 54% de víctimas fatales reportadas a la CVR.

[11] Eduardo Galeano, *La página de Eduardo Galeano*, Le Monde Diplomatique (ed. española), julio-agosto de 1997.

Los materiales expuestos en el corredor son tantos que apenas se pueden ojear de pasada. Se alcanzan a ver carátulas de libros, revistas y periódicos, la mayoría exhibiendo titulares densos. Fotos de cuerpos inertes, rostros duros o vencidos pugnan por llamar la atención en medio de una creciente y contundente documentación que se va acumulando en el camino de ingreso a la sala. En las paredes están colgadas también reproducciones de óleos con imágenes emblemáticas de la guerra del Pacífico, como el lienzo *El repase*,[12] en el que se observa a un soldado chileno con bayoneta en mano embistiendo el cuerpo vencido de un soldado peruano, defendido por una rabona[13] que pide piedad; otro es el conocido cuadro *Combate de Angamos* (1970) de Etna Velarde,[14] alusivo a la gesta heroica de Miguel Grau.

Al ingresar a la sala de teatro, nos vamos encontrando en un territorio común, compartido. Deambulamos por el espacio sin tener la posibilidad de quedarnos en un solo lugar, estamos en escena compartiendo con los actores y las actrices, moviéndonos por distintos lugares que exponen documentos que nos invitan a acercarnos. Recuerdo que involucrar al espectador a ser parte de la acción inicialmente generó desconcierto, y paulatinamente fue funcionando.

Frente a la ausencia de una convención previsible y, sobre todo, frente a la ausencia de butacas, el comportamiento de los espectadores en el espacio tuvo una extraña curva de aprendizaje. En las primeras funciones se sentía la resistencia en los cuerpos que se pegaban a las paredes en actitud defensiva, hasta que poco a poco se fueron ensayando reglas de convivencia entre los presentes. Esto se asemeja a la manera en que se disponen los cuerpos en las fiestas tradicionales, donde los actores-danzantes y espectadores están reunidos y desplazándose en un mismo lugar. A esto le llamamos "principio de equivalencia". El uso del espacio está inspirado en cómo nos hemos sentido siendo espectadores participantes de estas fiestas tradicionales, como la fiesta de la Virgen del Carmen en Paucartambo, especialmente en el momento de la guerrilla, donde los espectadores están en la periferia haciendo un corredor para el espacio

[12] *El repase*, óleo sobre lienzo del pintor español Ramón Muñiz, 1888. Colección del Museo Histórico Militar del Perú en Lima.

[13] Así se llamaba en Bolivia y Perú a la mujer que solía acompañar a los soldados de infantería en las marchas y campañas militares del siglo XIX.

[14] Etna Velarde Perales (Lima, 1940-2014), artista plástica y poetisa peruana, sus imágenes son frecuentemente usadas para ilustrar la enseñanza de la historia del Perú.

de representación en el centro; o también, la fiesta del Corpus Cristi en el Cusco, en la que van llegando las imágenes de los santos y las vírgenes a la plaza, un tipo de desplazamiento que está de alguna manera presente en el uso de escenarios rodantes.

Nuestro propósito fue remirar el lugar del espectador para proponerle compartir un espacio común, para que esté presente como espectador-creador-testigo-acompañante, etc. Una dramaturgia que, mediante la acción, dé sustento a la convivencia de quienes comparten el territorio escénico, incitando a que todo lo que ocurra en el espacio concierna por igual a los presentes; una propuesta que invite a sentirse cómodo con la posibilidad de accionar en el espacio.

Se abre una ventana en el segundo piso de la sala y todos miramos hacia arriba al escuchar la voz de Augusto Casafranca que se dispone a leer fragmentos de don Manuel González Prada, quien en alusión a la guerra con Chile dijo:

> El Perú no sufrió calamidad más desastrosa que la guerra con Chile. Las campañas de la independencia y la segunda lucha con España nos costaron preciosas vidas y grandes sacrificios: pero nos dieron la vida propia, un nombre y levantaron el espíritu nacional.[15]
>
> No forman el verdadero Perú las agrupaciones de criollos i estranjeros que habitan la faja de tierra situada entre el Pacifico i los Andes; la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminadas en la banda oriental de la cordillera. Trescientos años hace que el indio rastrea las capas inferiores de la civilización.[16]

Más adelante, escuchamos un fragmento del discurso de Salomón Lerner Febres al hacer entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*, en su condición de presidente de esta comisión:

---

[15] *Perú y Chile* del pensador anarquista, ensayista y poeta peruano Manuel González Prada (1844-1918). Artículo en *Pájinas libres* (Francia, 1894), clásica selección de discursos y artículos que le valió al autor la excomunión de la Iglesia católica.

[16] *Discurso en el Politeama* (1888) de Manuel González Prada. Critica el papel de la clase dominante peruana en relación con la guerra con Chile, cuestiona la existencia del Perú como nación frente a la persistente añoranza de lo hiaspano y el desprecio al indio que habita en estas tierras. Debido a su tono de voz, él no leía sus discursos, este fue leído por un estudiante cuando se hacía campaña profondos para el rescate de las provincias cautivas de Tacna y Arica, el 29 de julio de 1888 en el Teatro del Politeama en Lima. Fue escrito con faltas ortográficas adrede para mostrarse en contra de lo académico/colonial.

> La historia que aquí se cuenta habla de nosotros, de lo que fuimos y de lo que debemos dejar de ser. Esta historia habla de nuestras tareas ... Por eso, este tiempo de vergüenza y de verdad es también tiempo de justicia. La sangre de decenas de miles de compatriotas clama ante la nación desde las huellas de la tragedia: los asesinatos y ajusticiamientos selectivos y colectivos, las fosas comunes, las poblaciones desterradas, las madres y los hijos sufrientes, los desaparecidos, los desposeídos. No podemos permanecer indiferentes frente a una verdad de esta naturaleza. Se trata, en efecto, de un sufrimiento humano, producido deliberadamente ... No estamos ante una fatalidad ... sino ante una injusticia, que pudo y debió ser evitada.[17]

Son fragmentos de dos alegatos enunciados en momentos históricos distintos, que en la obra funcionan como columnas ordenadoras que mencionan situaciones vividas en el Perú en cierta medida equivalentes. A través de ellos podemos verificar, dolorosamente, cómo las víctimas de ambos periodos son las mismas. El abismo social se mantiene, así como también se mantiene el carácter del Estado.

Desarrollar las poéticas de presencia corporal que activan actores y actrices tampoco fue un proceso fácil. Solo enfrentar la documentación y los objetos reunidos tenía tal contundencia que parecía suficientemente provocador. Transitar por el espacio, aún sin actores, ya era enfrentarse a sensaciones que activaban recuerdos, propiciaban la asociación de ideas y generaban curiosidad.

Inicialmente, me costó imaginar un comportamiento escénico pensado en el lugar que veníamos diseñando, casi me parecía suficiente el cuerpo quieto, exhibido como soporte de información, como un documento más. En esa época, yo estaba seducido por la performance, entendiéndola desde mi lugar como la negación de la actuación y de lo representacional. Entonces, le di a los actores y actrices la indicación de reducir al mínimo la expresividad facial y corporal, y que sus cuerpos se conviertan en parte de este archivo. Pero no estuvieron de acuerdo y respondieron reivindicando las rutas de su entrenamiento, que se han gestado en diálogo con diversas culturas corporales. Es el archivo del grupo activado en el cuerpo, convocando el repertorio, transitando por los diferentes estados de la presencia en las acciones escénicas de la vida de Yuyachkani. Se incorporaron entonces un abanico de texturas representacionales que, si tuviéramos que nombrarlas, encontraríamos entre otros: el cuerpo exhibido como soporte de información, el cuerpo heroico (herencia del roman-

[17] "Discurso de presentación del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*" (2003), del filósofo peruano Salomón Lerner Febres (Lima, 1944), presidente de la comisión.

ticismo revolucionario), el cuerpo ritual y simbólico, el cuerpo de sátira política, el cuerpo del drama histórico, el cuerpo del carnaval, el cuerpo performático en acción callejera, el cuerpo danzante enmascarado, etc. Esta gama de comportamientos accionaba en diálogo con el despliegue de objetos y accesorios allí reunidos. Por eso, el título incluye el término "técnica mixta".

Desde ese lugar, lo que nosotros pretendíamos era provocar que la presencia del espectador sea protagónica y esté en el centro. Quienes estamos somos necesarios para que suceda el acontecimiento. Queríamos invitar a que el espectador ponga el cuerpo y se mueva con nosotros en un piso común.

La quietud inicial da tiempo para que se vaya descubriendo paulatinamente el espacio. Un persistente compás acompaña el ingreso a la sala; es un sonido constante, cual monótono goteo que tensa la atmósfera y opera como preludio que anuncia que algo va a suceder. Luego de un tiempo prudencial, cuando los espectadores ya han recorrido diferentes sitios, se percibe que sus cuerpos preguntan ¿y ahora qué? Es entonces que se acelera el sonido y, al llegar al clímax, se detiene en seco. Un coro de voces se escucha en simultáneo. Desde lugares y en tiempos ligeramente distintos se oye: "La memoria es selectiva porque sería imposible recordarlo todo. Como páginas sueltas de un archivo de historia, así aparecen ante nosotros temas y preguntas que tenemos pendientes...".

Pablo Sandoval[18] también trabajó a partir de un archivo histórico de audio, de programas de televisión y musical. La dramaturgia sonora que propone opera como eje conductor de la visita. El sonido marca el ritmo, cual latido que acompaña el trayecto y nos guía en el espacio. El audio anticipa, comenta, crea paisajes, orienta la experiencia pauteando el devenir de lo que acontece de principio a fin. Se completa en algunos momentos con voces corales y con el sonido de un acordeón que transita entre los espectadores.

Los asistentes pueden, literalmente, acceder a las narrativas que discurren en los cuerpos y el vestuario. Es el caso de las polleras, enaguas, mantas y sombrero que viste la actriz Débora Correa. Están bordados con textos donde se lee información que incluye testimonios de mujeres esterilizadas en contra de su voluntad y en las peores condiciones de

[18] Pablo Sandoval Coronado (Lima, 1982), director y compositor musical peruano.

higiene. Ella expone su vestuario y los textos escritos danzan en su cuerpo. La actriz Ana Correa porta una vestimenta asháninca llamada *cushma*, que tiene testimonios escritos en lengua nativa y fotografías de Vera Lentz[19] impresas, dando cuenta del proceso de sometimiento que vivió esta población esclavizada por Sendero Luminoso. La actriz Rebeca Ralli exhibe un kepí y una casaca de un miembro de las fuerzas armadas que tiene en el forro la foto de una niña y una mujer, sugiriendo que son sus deudos. Algunos espectadores se han sorprendido de ver a un militar puesto en condición de víctima. Esto es posible dada la complejidad de las características del conflicto armado en el Perú, donde se puede encontrar esa doble condición de perpetrador y víctima entre los diferentes actores armados.

En el espacio asignado a documentar episodios de la guerra con Chile, se puede ver una foto de Miguel Grau y otra de los marinos que lo acompañaron en el monitor Huáscar, donde mueren con él; ambas fotografías enmarcadas como si fueran retratos familiares. También se exhiben cartas manuscritas de su esposa y un vestido de novia color negro, réplica de los vestidos de matrimonio que usaban las mujeres tacneñas en señal de protesta durante la ocupación chilena. Este espacio nos acerca al personaje en su entorno familiar.

Recuerdo un hecho insólito que sucedió al poco tiempo de iniciada la primera temporada de la obra: asistió a una función el contralmirante Fernando Casareto Alvarado. Él era director del Museo Naval de la Marina de Guerra del Perú; años atrás, nos había contactado para llevar nuestra obra *Los músicos ambulantes*[20] al hospital militar, donde hicimos una presentación a soldados heridos durante el conflicto armado interno. Para sorpresa nuestra, el contraalmirante Casareto no solo tuvo una buena reacción frente a la obra, sino que nos ofreció traernos en calidad de préstamo un arma verdadera usada en la guerra del Pacífico, para reemplazar la de utilería que colgaba en la pared. A los pocos días, una delegación de soldados de la Marina llegó a la casa del grupo. En ceremonia formal y con los honores respectivos, nos fue entregado un fusil Mauser original

[19] Vera Lentz Herriguel (Lima, 1950), una de las más destacadas fotógrafas peruanas. Testigo de primera línea y reconocida por registrar de forma independiente los años de la violencia en el Perú. Cerca de 250 fotografías suyas fueron seleccionadas por la Comisión de la Verdad y Reconciliación para sus presentaciones virtuales, exposición y libro. Muchas de ellas se pueden ver en publicaciones como *Yuyanapaq. Para recordar*.

[20] *Los músicos ambulantes* (1982). Creación colectiva de Yuyachkani basada en *Los Saltimbanquis* de Luis Enríquez y Sergio Bardotti, y en *Los músicos de Bremen* de los hermanos Grimm.

peruano, arma perteneciente al patrimonio bélico de la nación, que estuvo presente en el monitor Huáscar durante el combate de Angamos en octubre de 1879.

Este inesperado gesto, más allá de lo anecdótico que pueda resultar, sobrepasó nuestras expectativas: estábamos recibiendo un artefacto de alto valor histórico y simbólico. Por cierto, fue necesario construir una vitrina especial para exhibir y proteger el fusil. Ese preciado objeto le añadió a todo lo expuesto allí un singular carácter de verdad. El arma estuvo presente durante todas las funciones que hicimos; al final de cada temporada era devuelta al museo, hasta que un día no regresó más. En las últimas reposiciones de la obra, la vitrina luce vacía. Una carta expuesta da cuenta de su devolución definitiva. Había fallecido el almirante amigo que amaba el teatro y gestionaba el préstamo del fusil.

La obra se activa con escenarios rodantes que transitan soltando voces de personajes de la época de la guerra con Chile. Los escenarios móviles recorren el espacio frente a un escriba que toma nota. Estas imágenes de procesiones parlantes se asemejan a lo sucedido en las Audiencias Públicas de la CVR; también alude a los tramitadores que encontramos en la ciudad de Huamanga dando redacción y traducción a personas quechuahablantes necesitadas de hacer trámites burocráticos que exigen estar escritos en español.

Estos pequeños escenarios con actores accionando sobre ellos recorren la sala, se mueven en el espacio y con ellos los espectadores que van a su encuentro para estar cerca, verlos pasar o acompañar el trayecto. Cierta vez escuché que alguien dijo: “He sentido que la historia ha pasado por mi lado y no me he dado cuenta”.

Luego de la segunda temporada, los asistentes ya no se preguntaban dónde se sentarían, parecían conocer la convención de la obra. Al comienzo, algunos llegaban con sillas plegables puesto que habrían recibido información de que no tendrían dónde sentarse. Luego parecía que estaban más preparados para lo que pudiera suceder y se desplazaban por el espacio con comodidad. Me pregunto por qué ese cambio. Ahora están más dispuestos, ¿será que a las funciones siempre asisten espectadores que ya vieron la obra y su comportamiento invita a los que llegan por primera vez? Ahora la mayoría parece entender o aprende rápidamente que tendrá que moverse, que la obra no es para verse desde un solo lugar, sino

que es un evento en el que la acción se desplaza y sucede en diferentes lugares de la sala.

## Cuatro

Durante el 2015 la obra fue repuesta en una versión que llamaríamos "revisada", en un contexto en que se daban señales de amedrentamiento hacia diferentes expresiones artísticas como el cine, el teatro y la plástica. Estas se consideraron amenazantes para una narrativa negadora del conflicto armado que se pretendía única e incontrastable, y que Carlos Iván Degregori llamaría "memoria salvadora",[21] en la cual el fujimorismo aparecía como liberador del terrorismo.

Una vez finalizado el proceso de la CVR, se abrió un periodo de disputas en torno a narrativas opuestas sobre los hechos ocurridos durante el conflicto armado interno. Esa tensión y discrepancias siguen muy vigentes, la amenaza de censura suele repetirse cada cierto tiempo. Sentimos entonces que era necesario estar alertas frente a esta situación y suscribir con nuestra obra la defensa del derecho a la expresión artística sin censura. En ese contexto, repusimos nuestra acción documentada *Sin título-técnica mixta*, reafirmando nuestro propósito de seguir haciendo memoria desde el teatro. Nos sumamos, así, al espíritu y esfuerzo de trabajadores de las artes, el cine, la literatura, la plástica, para hacer memoria como reacción a los tiempos de violencia vividos.

Permaneció la intención de activar archivos que documentan procesos emblemáticos que están pendientes. La idea fue seguir armando carpetas y cuadernillos en torno a casos que, si bien ya no sería posible incorporar en la acción, quedarían en el espacio como documentos que los espectadores pudieran revisar. La información sumada en esta versión se da en el marco del paradigma de la obra, que son los derechos humanos y alrededor del informe final de la CVR. Por tanto, en esta versión actualizamos información, documentando crímenes de Estado y del PCP-SL, casos que

[21] Carlos Iván Degregori en su artículo "Heridas abiertas, derechos esquivos: reflexiones sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación" refiere a esta memoria salvadora "en la que los protagonistas centrales de la gesta pacificadora eran Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos. Las Fuerzas Armadas y Policiales aparecían como actores secundarios y las instituciones civiles y ciudadanos de a pie como meros espectadores pasivos de ese drama en blanco y negro en el cual la encarnación del mal no eran solo Sendero Luminoso y el MRTA, sino todos aquellos que discrepaban de la versión oficial sobre lo ocurrido en esos años". Raynald Belay *et al.*, *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea*. Institut français d'études andines, Lima, 2004.

ahora ya han sido judicializados y tienen sentencias en el Perú, como son los casos de las masacres de Lucanamarca y Soras, en 1983 y 1984 respectivamente, ambas perpetradas por Sendero Luminoso; así como también el caso de los estudiantes universitarios Martín Roca y Kenneth Anzualdo, desaparecidos y que nunca dejaron de ser buscados por sus familiares, para descubrirse años después que fueron detenidos por agentes del Servicio Nacional de Inteligencia (SIN), retenidos ilegalmente en calabozos clandestinos y torturados hasta morir, siendo después sus cuerpos incinerados en un horno para desaparecer cadáveres que esta dependencia tenía en un sótano del cuartel general del ejército. Se encuentra responsabilidad en Vladimiro Montesinos, quien aprovechando su condición como jefe de facto del SIN y como asesor del entonces presidente Alberto Fujimori, planificó y dirigió una política de lucha contra la subversión a través de la detención e interrogatorio ilegal de sospechosos.

La obra está viva y en permanente relación con lo que sucede en los diferentes contextos políticos y sociales en que se ha presentado. El espíritu de *Sin título-técnica mixta* es la memoria en movimiento y construcción, como proceso constante. Es una obra que ha significado cambios radicales en nuestro lenguaje teatral. Al revisarla, sentimos que tenemos que conocerla más para seguir alimentando el planteamiento escénico, especialmente el papel protagónico del espectador en el acontecimiento, y así proponerle un lugar alejado de los modelos establecidos que lo limitan a ser receptor pasivo de lo que la escena enuncia.

En el 2018 hicimos una nueva versión revisada a la que le sumamos aún más documentación. En esos tiempos, la Dirección Contra el Terrorismo de la policía (Dircote) retuvo pinturas pertenecientes al patrimonio cultural sarhuaino. El motivo de la retención de piezas de la serie *Piraq causa*[22] fue justificado "para inspeccionarlas y evaluar sus contenidos". En nuestra versión revisada, a las dos réplicas de estas tablas que exhibimos al ingreso, así como a algunos espacios de la instalación, añadimos el cintillo de "CENSURADO" para dar cuenta de esta intimidación. El acento que tuvo la versión revisada fue llamar la atención sobre la amenaza de censura. Por lo tanto, decidimos "autocensurar" algunas instalaciones presentes en la obra, fue nuestra respuesta a una peligrosa actitud que se repite frente a lo simbólico: que una foto de alguien con el puño en alto,

[22] La frase quechua *piraq causa* puede traducirse como "¿quién es el culpable?" o "¿quién es el causante?".

un libro o una bandera roja, se tomen como representaciones directas y unívocas de adhesión a la violencia. Durante el conflicto armado interno fue corriente utilizar el hallazgo de algún objeto "sospechoso" como argumento irrefutable de prueba acusatoria.

En las artes, también se ha visto reflejada una creciente actitud suspicaz. Se ve apología al terrorismo en cualquier expresión artística que critica el orden establecido. Este viento de creciente intolerancia está alentado por cierta prensa que no tiene reparo en provocar escándalos sensacionalistas frente a obras artísticas que arbitrariamente son calificadas como "peligrosas"; que reaparece cada cierto tiempo y opera como amenaza, como intento de amedrentar y censurar la creación. El decreto de apología al terrorismo, cuya finalidad es castigar la incitación o el enaltecimiento del terrorismo, tiene una tipificación excesivamente abierta de estos delitos. Por tanto, puede dar pie a implementar medidas arbitrarias en contra de la libertad de expresión.[23] En la obra, el texto impreso de esta ley era sostenido por una actriz.

Este ambiente normaliza el miedo a verse involucrado en una situación comprometedora, agudiza el prejuicio y la desconfianza. En una de las presentaciones de la obra, me llamó la atención ver a un espectador que casi al inicio salía despavorido de la sala, acompañado de su hijo. Me acerqué y le pregunté las razones que tenía para irse y no dudó en espetarme: "no he venido a ver una obra a favor de la violencia". Lo habían espantado algunas imágenes puestas en la pared. Le pedí reconsiderar su decisión, lo invité a quedarse, y así fue. Al final de la obra, pudimos conversar y responder algunas preguntas que tenía su hijo para una tarea de la escuela. Este suceso muestra cómo opera la manipulación de lo simbólico para generar temor frente a la sola imagen. Y esta práctica aparece cada vez más acentuada por el uso que hacen los medios de comunicación masiva. Sabemos que la memoria es un campo de disputa que se ejerce desde diversas perspectivas y, al mismo tiempo, pareciera que como sociedad hemos aprendido poco de una experiencia tan dolorosa como la vivida. Me pregunto ¿por qué nos es tan difícil mirar las causas que originan la violencia? La violencia de Sendero Luminoso no cayó del cielo, tampoco la de las fuerzas del orden, quienes se pusieron a combatir al terror con más terror.

[23] En febrero del 2023, el Ministerio del Interior hizo público un comunicado que ponía a disposición de la población una dirección de correo electrónico para denunciar apología al terrorismo en redes sociales.

La guerra ha sido un proceso complejo cuya comprensión no resiste simplificaciones ni una mirada relativista que nos termine haciendo cómplices con quienes quieren invisibilizar las violaciones de derechos humanos cometidas por un lado y por otro. Debemos llamar a las cosas por su nombre: secuestro, tortura, violación sexual, desapariciones, asesinatos masivos. Los crímenes y sus responsables tienen nombre. Hay suficiente evidencia que ha puesto en marcha procesos de judicialización que no terminan nunca. La memoria exige reparación, justicia, aprender del pasado y, sobre todo, escuchar la voz de las víctimas.

Yuyachkani con cierta frecuencia, cuando la situación lo ha requerido, ha sacado de la sala a los personajes de *Sin título/técnica mixta* y los ha puesto nuevamente en la calle, para acompañar movilizaciones y ganar presencia en el espacio público. Algunas veces íbamos a la plaza momentos antes para armar una suerte de estudio fotográfico callejero. Nuestras presencias enmascaradas estaban al servicio de fotógrafos nacionales e internacionales con el objetivo de crear imágenes-acción que interpelaran el momento político. Luego de la sesión fotográfica, estos registros circulaban y se viralizaban en redes.

En varias ocasiones, hemos visitado el Lugar de la Memoria (LUM) para accionar al interior, haciendo improvisaciones que dialogan con diferentes espacios del museo. Este momento culmina cuando los personajes son envueltos en una cinta de señalización que lleva escrita la palabra peligro y salimos de las salas. Es una acción de solidaridad en respuesta a los reiterados intentos de atacar esta institución. Han llegado a decir que lo que se expone en el LUM es apología del terrorismo, esto por cierto no lo pueden demostrar. Dados los acontecimientos de ataque cada vez más frecuentes, seguiremos accionando en el Lugar de la Memoria.

Este texto se ha ido alejando cada vez más del tema propiamente teatral; creo que desde nuestro lugar elegido como grupo de teatro es inevitable que el oficio y el "mundo de afuera" se articulen. Ser testigos de nuestro tiempo es nuestra opción. Alguien me dijo alguna vez que viendo la obra entendía que se llamaba "sin título" porque lo vivido en el Perú durante el conflicto armado interno no tenía nombre, y seguro tenía razón. También se llama "técnica mixta" porque fue una manera de acoger las memorias de la cultura escénica de Yuyachkani.

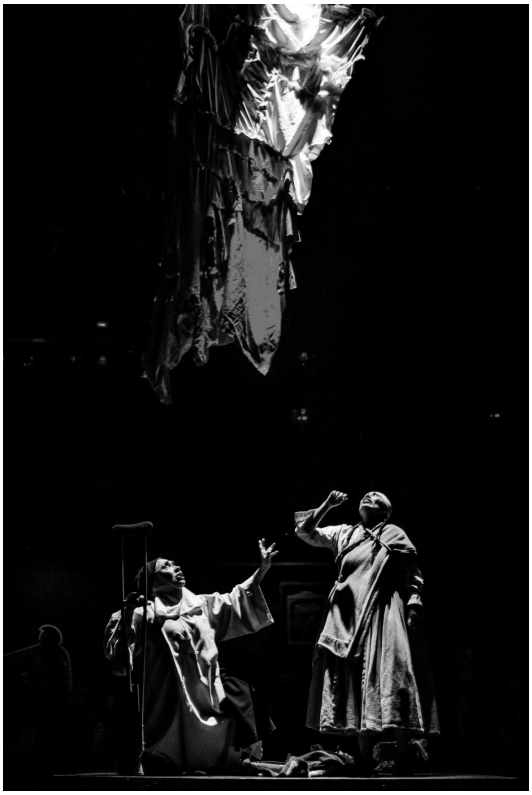
Parafraseando a Jerzy Grotowski, el teatro al nutrirse de otras artes aparentemente extrañas hace aparecer espectáculos híbridos, resultado de apareamientos heterogéneos y desintegrados. Así, como sugiere Grotowski, el teatro aparece negándose a sí mismo, casi perdiendo su personalidad teatral. Y así fue como llegamos a esta obra construida en base a dos relatos tan disímiles, similares y presentes.

Algunas veces he recordado cómo en los ensayos preliminares asistió una joven estudiante. Al terminar la función y cuando nos disponíamos a intercambiar opiniones, se puso de pie y dijo: "gracias, pero no tengo nada que decir, porque esta no es una obra de teatro, acá no hay una historia, no hay personajes, ni una estructura dramática, así que me voy". Se fue sin darnos la oportunidad de decirle que tenía razón, aunque lo que ella reclamaba estaba ahí en el escenario, solo que organizado y jugado de un modo distinto al que ella había aprendido en la escuela de teatro.

Cuando me preguntan cómo llegamos a este formato de obra, no dudo en responder que fue la crisis la que nos llevó a esta creación. Mejor dicho, las crisis creativas suelen ser orientadoras, son oportunidades para encontrar preguntas que gatillen el desafío de responderlas. Es ahí donde ponemos en tensión las técnicas y, algunas veces, la necesidad hace que aparezcan herramientas nuevas. El lenguaje que propone este trabajo es una respuesta desde la escena para dialogar con una realidad compleja: la de nuestro difícil país, que como decía Arguedas, es duro, cruel y formidable. Ese diálogo nos plantea siempre desafíos a los que nos enfrentamos. En esta obra confluyen diversas escrituras que nos aproximan a los límites del teatro con todo aquello que puede ocurrir en escena, independientemente del texto.

La historia de nuestro teatro todavía está pensada desde los textos de literatura dramática, los que se entienden como el patrimonio primordial del hecho escénico en el Perú. No parece haber lugar aún para una historiografía de la acción escénica como hecho efímero, que aporte maneras diversas de registrar el acontecimiento. Tampoco sabemos de las fuentes y motivaciones que dan origen a los procesos creativos. Por eso estas notas. Al momento de terminarlas han transcurrido veinte años de la entrega del *Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*. Ojalá más adelante podamos seguir investigando y proponer una nueva versión revisada, retomando las recomendaciones que hiciera entonces la CVR.

## Anexos



*Sin título/técnica mixta.* Fotografías de Musuk Nolte

# Pasajes y voces en la memoria de cuerpos que bailan la ciudad

## Nora Salgado

Licenciada en Comunicación. Desarrolló estudios en Danza Contemporánea y una maestría en Divulgación de la Ciencia y la Cultura. Es creadora escénica interdisciplinaria con veinte años de trayectoria. Desde el 2003, se desempeña como docente en artes escénicas y se dedica a la gestión de proyectos artísticos independientes. Colabora en el diseño de programas y proyectos pedagógicos en artes, expresiones artísticas contemporáneas, investigación escénica y gestión cultural para diferentes universidades e instituciones en Guanajuato, México. Colabora en proyectos de arte y cultura comunitaria. Es egresada del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica y actualmente doctorante en el programa de posgrado en Historia del Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).

# Pasajes y voces en la memoria de cuerpos que bailan la ciudad

Nora Salgado
Universidad Nacional Autónoma de México

## 1. Primer relato

*La danza es un arte vivo. De cuerpos presentes. Pero está construido sobre fantasmas, recuerdos sueltos, imágenes perdidas, cuerpos que persisten entre nosotros, pero que hace tiempo que no están ahí. Cuerpos cuyos movimientos hemos imitado e incorporado, cuerpos que hemos visto y que han permanecido en nuestra memoria, imágenes de cuerpos que un día aparecen por sorpresa cuando menos lo esperamos, corporalidades que se nos han quedado pegadas a la piel y que conforman nuestras formas de estar y comportarnos.*

Victoria Pérez Royo, *De cuerpos y fantasmas*

Estas palabras de Victoria Pérez Royo (2022), en una publicación en la que se reseñaban las creaciones de algunos coreógrafos españoles de los últimos años, hacían referencia a ciertas prácticas relacionadas con la escritura de la historia de la danza, que develan la necesidad de transformar los parámetros acostumbrados de lo que implica hacer la historia, sus métodos y procedimientos, cuando el cuerpo es el material historiográfico. Ellas me hacen, al mismo tiempo, recordar algunas ideas planteadas por Michel De Certeau, en una entrevista que le realizó Georges Vigarello en 1982 y que fue reeditada en México en 1997, a propósito de los cuerpos en la historia, en la que explicaba cómo, bajo su forma narrativa, el texto histórico relaciona, "ensartando como perlas, una serie de acciones que ha seleccionado y las que da valor", componiendo así, una cartografía de esquemas corporales sobre las maneras de reunirse, de saludar, de mantenerse, de comer, de reñir, de bañarse, de hacer el amor, etc., y a través de las que dicho texto, articula un sistema de convenciones que define grupos y sociedades (De Certeau, 1997, p. 13).

De Certeau (1997) en aquella entrevista exponía diferentes ejemplos sobre el cómo es que sucede el trabajo alquímico de una historia, que transforma

el funcionamiento de un cuerpo físico en un cuerpo social y que produce imágenes de una sociedad con "fragmentos de cuerpos", visibilizando un tránsito constante de ida y vuelta entre la percepción de un cuerpo en lo particular y un cuerpo en lo social, y con ello, una "operación histórica" que además, se encuentra organizada, secretamente, por la experiencia corporal de quien escribe aquella historia; el texto histórico que escenifica modelos sociales estudiados, tiene además como contrapunto determinante, las estructuraciones individuales y colectivas del cuerpo del historiador (p. 14). En ese sentido, el cuerpo social presentado por el discurso, apuntaba De Certeau, se convierte en la metáfora de impulsos y tendencias psicosomáticas varias, y el cuerpo, en la escena donde estos reaparecen como los fantasmas que son su "ley secreta", misma que resulta imposible eludir, porque ha generado, a través de diferentes capas de tiempo, un "cuerpo-identidad" que alberga la tensión entre cuerpos individuales y sociales, de tradiciones ancestrales y sus batallas, mismas que continúan librándose en cada acto y gesto cotidiano.

Inicio el relato en este escrito, a partir de la articulación de estas ideas recientes de Pérez Royo y De Certeau, casi veinte años atrás, sobre historiar la danza y sobre historiar el cuerpo, a propósito de compartir cuál ha sido el umbral en el que he resonado, en diferentes etapas, desde mi práctica como creadora-investigadora, identidad con la que me he encontrado de manera muy significativa, sobre todo, a partir de que tuve oportunidad de formar parte del Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica (UNAM)[1], que durante el segundo año de la pandemia convocó a una muy nutrida comunidad latinoamericana de artistas-investigadoras/es, bajo el sentido de reflexionar sobre las prácticas y el oficio en la producción de conocimiento, desde la escena y desde el propio quehacer artístico e investigativo.

El proyecto de investigación al que busqué dar cauce durante el diplomado, tuvo que ver con generar un espacio de reflexión situado, en torno a múltiples inquietudes que involucran diferentes recorridos en el tiempo, el estado de las cosas y la mirada sobre ellas, su evolución y las relaciones

[1] El Diplomado en Creación-Investigación Escénica, convocado por la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, a través de la Cátedra Bergman en colaboración con Teatro UNAM y el apoyo del Centro Universitario de Teatro, el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y el Instituto de Artes del Espectáculo de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, se llevó a cabo entre febrero y diciembre del 2021, articulando en el diálogo y la reflexión sobre las prácticas de investigación y creación desde la escena, a una comunidad latinoamericana de artistas-investigadoras/es, entre profesoras/es, artistas invitados y artistas estudiantes provenientes de diferentes países.

establecidas entre esas diferentes temporalidades, en razón de dar cuenta de un proceso personal, asociado al ejercicio de creación y articulación de relatos, primero, pretexto del desarrollo de trabajos coreográficos y más adelante, de desarrollos historiográficos, que se relacionan con la reconstrucción del fenómeno de los bailes de barrios y plazas, que tradicionalmente han tenido desarrollo, en el contexto de ciertas ciudades o municipios en el territorio mexicano,[2] pero muy particularmente de aquellos sucedidos, en la ciudad de León, Guanajuato.[3]

Me animó sobremanera, como premisa, la idea de retomar la re visitación y organización de un archivo personal, conformado entre el 2010 y el 2012, que contiene escritos, imágenes, notas, bitácoras, guiones, programas de mano, carteles, y registros en vídeo y audio y recortes de periódicos, entre otros múltiples materiales de la época en que realicé la pieza documental-coreográfica *Códigos de Identidad*,[4] resultante de aquello que implicó para mí adentrarme, por primera vez, en un fenómeno al que llamaba, en el afán de nombrarlo de algún modo, "la toma de la plaza", expresión que entonces encontré muy propicia, para referirme a diferentes acciones que percibía como parte de un emergente movimiento cultural, que tenía que ver con la pulsión de "poner el cuerpo en el espacio público", y que cobraba fuerza en múltiples plazas y bailes de mi ciudad en aquel entonces.

[2] Los bailes de danzón se arraigaron primero desde una tradición reconocida en ciertas plazas del país, entre las que se encuentran principalmente la Plaza Morelos, mejor conocida como Plaza de la Ciudadela, ubicada en el Centro Histórico de la Ciudad de México, en la que se realiza el baile, regularmente, los sábados desde 1996; por otra parte, el Zócalo del Puerto de Veracruz, entre las plazas de otros municipios en ese Estado, pues como se ha indicado en diferentes contextos de información turística y estudios históricos, el baile de danzón entró a México por este puerto. No siendo estos lugares específicamente en los que se iniciaron los bailes, fueron por años los que se han consagrado como un tradicional referente de los bailes de danzón. El desarrollo de los bailes ha alcanzado múltiples formas de desarrollo en todo el país desde un fenómeno que se ha diversificado culturalmente.

[3] León es una ciudad y municipio que pertenece al estado de Guanajuato. Se trata de una ciudad reconocida por encontrarse en el corazón del principal corredor industrial del país, siendo la industria de transformación una de sus principales actividades económicas. Se tiene conocimiento de que fue en los barrios más antiguos de la ciudad, entre los que se encuentran San Juan de Dios, San Miguel, el Barrio Arriba y el Barrio del Coecillo, en los que da inicio la tradición de bailar aproximadamente en el 2005. El primer barrio que tuvo un baile de organización vecinal fue San Juan de Dios.

[4] *Códigos de Identidad* es una pieza coreográfica y documental escénica que se produjo gracias el Estímulo a la Producción Artística del Instituto Cultural de León 2010, bajo la dirección de Nora Salgado, en creación colectiva con Beatriz Lara, Carlos Barragán y Oscar Rodríguez como creadoras/es intérpretes, Daniela Camarena en el diseño y creación de arte, así como apoyo en el registro fotográfico, y Ludwing Van Gallardo y Ángel Ortiz en la realización escenográfica. En la pieza, además, colaboraban diferentes personas que bailaban habitualmente de en diferentes plazas. La pieza estuvo presentándose en León y en diferentes municipios de Guanajuato, entre el 2010 y el 2012.

Por otra parte, a una distancia de diez años de la apertura de ese archivo, en el 2021, frente a las plazas vacías, me estimulaba el poder accionar el pensamiento, en relación con el contexto de aislamiento dispuesto por la pandemia, que significó en todos sentidos, un silencio y un detenerse a valorar la presencia de los cuerpos en el espacio público, y cuáles estaban siendo las nuevas implicaciones de ese acto, a propósito de las diferentes y alternativas formas de mediación de dicha presencia, posibilitadas de manera importante, por el prevaleciente factor tecnológico.

De esta manera, el fragmentario y significativo archivo que intentó, en un tiempo articular sentido entre tantas memorias y recuerdos, acrecentó en mi la necesidad de retorno a, tomando las palabras que Pérez Royo utiliza, la escucha de "corporalidades pegadas a la piel", a los "fantasmas", enunciados por ella y antes por De Certeau, que aparecían, y reaparecían en tránsitos hiperbólicos de temporalidades y espacios intermitentemente habitados, desde la presencia, y también desde la suspensión de presencia de los cuerpos en las plazas públicas.

## 2. La experiencia de una pieza coreográfica como primera aproximación

*Códigos de Identidad* fue un proyecto coreográfico que entre el 2010 y 2012, coincidiendo con los años conmemorativos en México del centenario de la revolución y el bicentenario de la independencia, se produjo y se presentó, buscando ampliar y problematizar el sentido de la palabra "identidad", tan gastado en medio de la conmemorativa propaganda del estado en torno a la conmemoración de dichos acontecimientos fundacionales, para asociarla más bien al reconocimiento de las diferentes corporalidades de la ciudad, indagando sobre aquello que producía o reavivaba el sentido de pertenencia entre los barrios más antiguos y culturalmente arraigados, precisamente en los mismos espacios urbanos, en que los bailes se habían convertido en los lugares de mayor convergencia y convivencia entre sus habitantes.

En los cinco barrios más tradicionales, los bailes estaban convirtiéndose en una costumbre, cada vez en mayor número de explanadas de plazas y mercados entre otros espacios, y llamaba mi atención el fenómeno teatral y performativo urbano, que en torno a ellos se desplegaba. Durante aquel tiempo me acerqué, a lo largo de varios meses, acudiendo a bailar y convivir con las personas que asistían asiduamente. Cuando ya

tenía la intención de conocer más sobre sobre las dinámicas que ahí se generaban, en paralelo, caía en cuenta de que los bailes se habían vuelto populares no solo en León, sino en muchas otras ciudades del país, y que, de manera generalizada, se daba por sentado que la población que a ellos acudía, era principalmente mayor, aunque con el tiempo pude distinguir un ambiente de presencia familiar y de convivencia intergeneracional y diversa.

Después de involucrarme al grado de ser una más de quienes ahí bailaban cada miércoles o sábado, o lunes, según el barrio en el que los bailes tuvieran lugar, empecé con el proceso de investigación-creación, en el que no me encontraba sola pues me acompañaban tres compañeras y compañeros artistas, y que derivó en el desarrollo de la pieza. Con aquella confianza adquirida, empezamos a realizar entrevistas, algunas de ellas, utilizando herramientas de historia oral, y por supuesto llevando bitácoras de observación, de cada tarde de baile o de cada baile especial que era convocado y en el que lográbamos infiltrarnos, para conocer más sobre el entorno de las prácticas de baile. Durante ese tiempo, en compañía quienes me acompañaban en el proceso, aprendimos a bailar danzón y un poco más de otros ritmos. Por cerca de ocho meses, estuvimos en los bailes en una constante observación participante, que nos sensibilizó profundamente, frente a las muy diferentes dinámicas que el baile contenía; conocimos maestros, gente de grupos de bailadores y gente para quienes "estar ahí", se había convertido en una motivación de vida. En forma paralela dedicábamos tiempo a ensayar fuera de los bailes y con todos aquellos materiales y experiencias, a continuar trabajando en la dramaturgia de la pieza.

*Códigos de Identidad* se estrenó en octubre del 2010, en el marco del programa correspondiente a la presentación de proyectos derivados del estímulo de producción local que habíamos recibido para su realización. Después de aquella presentación, continuamos trabajando en los barrios y plazas y conseguimos otros apoyos para seguir presentando el trabajo en al menos ocho diferentes municipios de Guanajuato y en el marco del 39º Festival Internacional Cervantino, en Guanajuato Capital. En el proceso, descubrimos que la realidad que estábamos documentando con nuestro trabajo, rebasaba nuestra capacidad de poder hacerlo solamente desde nuestra perspectiva como artistas escénicos y fue así, que, de una manera bastante orgánica, el equipo creativo creció sumando a seis parejas de baile, provenientes de los propios bailes, que también participaban en la

pieza. Dieciséis artistas, en total, conformamos el equipo que presentamos *Códigos de Identidad* en León, en Guanajuato Capital y seis ciudades más en el Estado. Estructuralmente la pieza se desplegó como un metarrelato del proceso que llevamos en la investigación para su desarrollo.

Los aprendizajes de aquel proceso llegaron en diversos e inesperados sentidos; si bien concretamos la pieza coreográfica que fungió como primer impulso, el proceso implicó un cúmulo multidimensional de experiencias creativas, emotivas, afectivas, investigativas, que marcaron nuestras vidas. Personalmente, me ha costado trabajo comprender y enunciar objetivamente que fue este trabajo, en términos de formato escénico o de tipo de investigación, así como nombrar que produjo exactamente en quienes se vieron involucrados de unas y otras formas en su realización. De la misma manera he pensado y digerido, de entonces a la fecha, que se trató de un proceso que efectivamente desmanteló y desorganizó nuestra noción de "identidad", de lo que implica documentar "históricamente" un acontecimiento, y también las implicaciones de "hacer una pieza coreográfica" o "un documental" entre otras tantas aparentes estabilidades.

Puedo decir que los bailes comenzaron a convertirse en mi campo de interés investigativo, en aquel entonces, con el objetivo de documentar diferentes dinámicas que percibía y que inspiraron la composición de una pieza escénico-documental, pero con el paso del tiempo, también con la intención de continuar con el estudio, de aquel acontecimiento sociocultural ligado al fenómeno de apropiación del espacio público desde el cuerpo y el baile. Durante varios años, he sabido que los bailes urbanos se han fortalecido como una manifestación identitaria propia de las ciudades, no solo en México, sino en otras partes del continente y el mundo, y que las "plazas tomadas", principalmente por la llamada "gente de la tercera edad" —que se sabe que no solo esta comunidad es la que participa—, están propiciando verdaderas revoluciones.

A finales del 2012, me fui de León para estudiar en Guadalajara y en ese tiempo dejé de visitar los bailes de barrio leoneses, sin embargo, observé que, en barrios de la ciudad de Guadalajara, el fenómeno "toma de la plaza", sucedían bajo dinámicas similares y al mismo tiempo muy diferentes. Cuando estuve de regreso en León en el 2017, los bailes habían ascendido a una importante "tradición leonesa" en las descripciones de turismo y en diferentes discursos relacionados con el proyecto de

remozamiento de barrios y renovación de una ciudad, que buscaba proyectarse con mucho mayor énfasis, desde su riqueza cultural, incluso por encima de la imagen que regularmente se había promovido de ella, como una ciudad empresarial, la más importante del corredor industrial del centro del país.

Mucho ha sucedido en la transformación y evolución de los bailes y me interesó regresar al tema, sobre todo a partir de que los bailes fueron suspendidos por la contingencia sanitaria durante casi dos años, siendo uno de los principales motivos, según se argumenta, que la población que asistía a ellos principalmente era considerada la más vulnerable; y porque al parecer, está llegando el momento en que están regresando a ocupar nuevamente los espacios urbanos que habían permanecido en silencio.

## 3. De las corporalidades pegadas a la piel

En el 2020 y 2021, segundo año de la pandemia, mientras el Diplomado en Creación-Investigación se llevaba a cabo, visité las plazas que hace tiempo recorrí cotidianamente, en los días que se supone serían los indicados para reencontrarme con las personas a quienes conocí bailando, o al menos eso esperaba. Las plazas se encontraban vacías, incluso acordonadas, con el objeto de evitar ser transitadas. En la plaza de San Juan de Dios, el día y la dinámica de baile habían cambiado de sábado a lunes; primero pensé que el baile estaba también cancelado como en los otros contextos, pero supe que no, porque había recibido recientemente una invitación del Primer Coloquio de Teatro en Guanajuato,[5] para hablar del tema "La danza en el barrio" y lo que fue el proyecto *Códigos de Identidad*, en el que el barrio de San Juan de Dios había sido fundamental, y mientras organizábamos las actividades, me explicaron que el baile ahora se realizaba los lunes, desde que se dieron los confrontamientos con Desarrollo Urbano, debido a los trabajos para el remozamiento de la plaza, que tuvo lugar unos años antes de la pandemia.[6]

[5] El Primer Coloquio de Teatro en Guanajuato se llevó a cabo del 18 al 25 de agosto del 2019, teniendo como sede, desde esa y en subsecuentes ediciones, el barrio de San Juan de Dios.

[6] En el 2014, se crea la Dirección de Ciudad Histórica que comenzó a poner atención en la activación de los espacios públicos de la ciudad, esfuerzo que derivó en los proyectos de remozamiento de los barrios más importantes. Entre el 2017 y el 2018, la plaza de San Juan de Dios fue cerrada para su restauración; posterior a ello, ya no se permitió que los bailes regresaran al espacio de la plaza los sábados, como habitualmente sucedía. La Asociación de Colonos del Barrio y vecinos mantuvieron fuertes protestas frente a la Presidencia Municipal, hasta que después de una negociación se acordó que los bailes cambiaran a los lunes.

Fue así como un lunes pude saludar nuevamente en la plaza de San Juan de Dios, a don Isaías (sonidero que ha participado en la organización del baile en San Juan de Dios, desde sus inicios), quien me comentó que recientemente se habían conseguido permisos para continuar con los bailes y que estaban intentando llevarlos a cabo, pero que el esfuerzo casi se había diluido, porque no se daba la convocatoria que en otros tiempos. Ciertamente, la plaza lucía muy diferente, el entorno había cambiado mucho, pero, sobre todo, no bailaban en aquel momento, ni en otros lunes en que asistí, más de diez parejas. Al parecer no se bailó en ningún espacio durante año y medio, hasta el mes de octubre del 2021, en que comenzaron a reanudarse los bailes, en la plaza de San Juan de Dios, por primera vez y con las medidas precisas de sana distancia como condicionante. Imaginé que tal vez, debido a diferentes factores (primero por las movilizaciones por el remozamiento de la plaza y posteriormente por los efectos del covid-19), los bailes estaban atravesando una posible crisis de decadencia y que sería complicado volver a observarlos con la plenitud de hacía diez años, aun cuando las plazas estaban nuevamente abiertas y podría suponerse que la actividad volvería a tener lugar de la misma manera que en otros tiempos.

En este contexto y en el mes de marzo del 2021, la experiencia del primer módulo del Diplomado en Creación-Investigación Escénica, con el acompañamiento del Dr. Jorge Dubatti, fue muy significativa, en el sentido de permitirme repensar la trayectoria que he descrito, en relación con mis intereses de investigación y cómo estos podían, modificarse, actualizarse, desplazarse o transformarse, o todo a la vez. Fue así como encontré un giro importante a tomar en el rumbo de una investigación, que como artista-investigadora, había iniciado en el 2010.

A partir de las primeras caminatas de plazas vacías, vinieron varias preguntas; ¿cómo continuar trabajando con las transformaciones e implicaciones de baile y danza en el espacio público, cuando éste se encuentra literalmente clausurado?, todo parecía indicar que tendría que concentrarme exclusivamente en la evocación y organización del archivo de *Códigos de Identidad,* supeditada a la re-visitación, reconocimiento y sistematización de la práctica y experiencia artística de aquel entonces, que de ninguna manera estaba ello implicando una tarea menor, pero era necesario reconocer, comprender y visibilizar, en el ejercicio de establecer una nueva "focalización", que las plazas no estaban realmente vacías, y en ellas era posible intuir, en medio de la actual espectralidad

de aquellos lugares, los fantasmas de corporalidades en movimiento, atrapadas en diferentes temporalidades. Mis preguntas ahora, para aquellas personas que conocí bailando en la plaza (las que viven todavía, pues por su edad avanzada muchas fallecieron), cuando trabajaba en *Códigos de Identidad,* estarían relacionadas con ¿cómo ellas perciben el recuerdo de su presencia en los bailes a la distancia?, ¿qué han hecho en este año en que han dejado de bailar en la plaza pública?, ¿cómo evocan la memoria de su cuerpo en movimiento y en relación con todos los rituales cotidianos circundantes de esa acción?, y si es que están por volver a bailar en ella, ¿cómo sus cuerpos tomarán de nuevo el lugar que les pertenece?

Me intereso en esta nueva etapa, en el sentido de una nueva dirección del proyecto, por un lado, continuar encontrando elementos útiles en la comprensión de cómo es que se articulan movimientos comunitarios o colectivos, en el espacio público, en los que la danza y el baile son uno de los principales motores. Por otra, trabajar particularmente sobre la observación de diferentes actos de "politización del recuerdo", que suceden en las personas que participan o han participado de estos bailes, en función de recuperar o apropiarse de espacios físicos y en el tiempo; que han podido ser reconocidos como propios y familiares, en tanto que son o fueron ocupados con la presencia de sus cuerpos. Estos intereses me aproximaron a la profundización de los fenómenos de la articulación de la memoria y el sentido de pertenencia, tras los que también persiste un reclamo de activación constante del espacio común desde las corporalidades, que quedan manifiestas en las performatividades y la teatralidad que las contiene.

El reto en los meses siguientes, implicó el poder propiciar el encuentro y conversa con aquellas personas, que, desde la presencia o la ausencia, permanecían en vínculo con la dinámica de los bailes en la plaza, y a pesar de que estos, evidentemente, no estuvieran sucediendo en los espacios en que antes sucedían; en poder propiciar el espacio de aparición, para los recuerdos sueltos, las imágenes de cuerpos perdidos que persisten, aun cuando ya no están; la evocación de los movimientos incorporados, los que permanecen en la memoria personal y en la colectiva, en fin aquellas reminiscencias que utilizando las palabras de Pérez Rollo, ha podido distinguirse como "corporalidades pegadas la piel", o aquellos fragmentos de cuerpos en batallas históricas, que se libran en gestualidades cotidianas como ha sugerido De Certeau.

## 4. El camino que se bifurca

La aproximación y el trabajo sobre los intereses descritos ha implicado formular preguntas por la memoria como política, por las narrativas biográficas y auto autobiográficas como recurso, por los posibles procesos de transmisión de las corporalidades y sus imágenes, la identidad y sus prácticas, la problematización de la historia e historias producidas y por producirse, como relato en torno al fenómeno del baile en el espacio público y sus múltiples lugares de enunciación, entre muchos otras. En ese sentido, he concebido el tiempo transcurrido en este proceso, como un espacio en que se habilitaron condiciones para continuar pensando la multidimensionalidad del fenómeno escénico que implican los bailes en diferentes espacios de las ciudad, desde las muchas caminos y herramientas posibles, para pensarlas y abordarlas con mayor detenimiento, descubiertas, en gran parte, gracias al diálogo entablado con compañeras/os y profesoras/es y artistas latinoamericanos, cuyo trabajo fue compartido y problematizado en el marco del diplomado.

Desde este recorrido de pensamiento, circunscribir el fenómeno de teatralidad al que se encuentra asociado el fenómeno sociocultural de los bailes, ha implicado plantear estrategias que posibiliten trazar y sistematizar trayectorias entre los elementos del archivo, a partir de los cuales resultara viable el reconocimiento y la identificación de "dramaturgias performativas", que es posible distinguir y desmontar, a partir de las corporalidades en contexto, que en la escena de la plaza o desde la memoria subjetiva de esta, se despliegan.

Las discusiones guiadas por María de la Luz Hurtado,[7] a propósito de la producción de conocimiento sobre las estructuras y constructos artísticos, atrajeron el pensamiento sobre el concepto de teatralidad, principalmente desde la perspectiva de Jossete Féral como esa condición de identificación o creación de "un espacio otro" del cotidiano, por la mirada, que genera la "emergencia de un quiebre", que es espacio-temporal y que comienza a "dramarturgiarse" performativamente, en medida que ese espacio se sitúa, en palabras de Goffman que Féral cita, por efecto de encuadre (Féral, 2004, p. 109). La noción de marco o encuadre de Goffman aparece como un referente fundamental en diferentes y expandidas nociones de teatralidad; en el entramado que Hurtado propone, se haría necesario pensar también

[7] La Dra. María de la Luz Hurtado (Chile) fue guía durante el tercer módulo del Diplomado en Creación- Investigación Escénica, "La producción de conocimiento sobre las estructuras y los constructos artísticos".

la noción de José Sánchez (2010), a propósito de su correspondencia con la operación dramatúrgica posible de "encuadramiento", en relación con arte y las teatralidades expandidas. Derivado de aquellas reflexiones, considero sería posible retomar esa noción, también en relación con otros referentes desde los que se ha pensado la teatralidad de la vida cotidiana, por ejemplo, algunas de las reflexiones que Ileana Diéguez (2019), abre en relación con su noción de "teatralidades inusitadas en la calle".

Avanzando sobre la posibilidad de dar cuenta de procesos de configuración de esas dramaturgias, se suma la necesidad de retomar y comprender en su complejidad las distintas tensiones que pueden ser identificadas entre las presencias y acciones en la plaza. De acuerdo con las reflexiones traídas por Laura Cilento,[8] en cómo las nociones de "campo", "habitus" y "agencia", trabajadas por Pierre Bourdieu (2012), pueden operativizar el estudio y pensamiento de las relaciones y la configuración de sistemas de sentido a través de ellas, en las diferentes dimensiones del acontecimiento escénico, así como las posturas y lugares desde las que se activan y se legitiman dichas relaciones en una trama legible.

El ejercicio de recuperación del módulo de Cilento, me colocó en práctica para iniciar con la articulación de relatos desde los cuáles visibilizar el campo abierto por la dinámica de ocupación del espacio/plaza a través de los bailes en los barrios de la ciudad, así como la presencia de agentes clave en el establecimiento de las relaciones que en él se traman. Cabe destacar que es desde ellos que comienzo con la recuperación de algunas escrituras crónicas y apuntes, desde los que me ha sido posible acceder a diferentes pliegues espacio temporales, que han servido como coordenadas para anclar las observaciones de esta investigación y el trabajo por visibilizar en las trayectorias y desplazamientos físicos, históricos y afectivos que tejen diferentes relaciones entre aquellos espacios-tiempo.

El primer acercamiento a la organización posible que, que pudieran tener esas escrituras y su archivo, llegó cuando se nos propone trabajar en el trazo de mapas y cartografías performativas y sensoriales, situadas en la experiencia personal de quien pone la mirada. Didanwy Kent[9] propuso ejercitar diferentes posturas desde las cuáles observar y habitar

[8] La Dra. Laura Cilento (Argentina), guio la discusión a propósito de "La producción de conocimiento sobre la circulación dentro del campo de las artes escénicas (instituciones mediadoras, espacios de representación)".

[9] La Dra. Didanwy Kent Trejo (México) fue guía del taller sobre escrituras académicas en el marco del sexto módulo del Diplomado en Creación-Investigación.

archivos de investigación que hemos creado, que siempre son personales y de los que somos arcontes. Los desplazamientos para organizar una "arquitectura de la casa de la investigación", que implicó la movilidad de conceptos, estructuras y formas de aproximación, en el caso personal, con el reconocimiento de trayectorias que realicé en otros momentos del lugar de la investigación y lo que en cada momento las impulsó, descubriendo la posibilidad de recorrerlas nuevamente con pasos pendientes de la intuición; volviendo sobre aquello que Kent apunta puede encontrarse en el "territorio vibrante de la imagen del recuerdo que nos constituye", mientras citaba los trabajos de Bachelard y Simel, como inspiradores de su propuesta.

La danza, el bailes y sus corporalidades, me han interpelado en diferentes tiempos y en diferentes formas cada vez; como bailarina, como coreógrafa, como fotógrafa, como docente, como gestora cultural y como investigadora, entre otras; mi vida se ha desarrollado junto a ellas, sin embargo, desde la visibilización consiente y la organización de caminos o rutas de aproximación, me ha sido posible pensar y comprender una historia de vida, la mía, y sus condiciones, en las que juegan emociones, afectos y también rupturas. La aventura de pensarlas me coloca en al menos tres panoramas como posibilidad, uno de ellos, volver a observarme observando, otro, a recuperar muchas de las imágenes de las emociones, afectos y gozos, tejidos con personas con las que empaticé y pude entrar en complicidad, desde lo que nos ponía y nos sigue poniendo en común en la plaza, y el tercero, el de desplazamiento constante de la mirada y la búsqueda de nuevos emplazamientos.

El énfasis colocado por Gabriela Macheret sobre la producción colectiva de conocimiento y la importancia de la escritura de lo que está en el cuerpo de otrxs y en el mío, que aparecerá desde nuestras prácticas, así como en la reflexión ampliamente discutida como una posibilidad de hacer existir aquello que no está o no existe, desde resonancias pasadas, articuladas en un archivo siempre inacabado y móvil, porque siempre continúa produciéndose, fueron aspectos que me llevaron a pensar en las derivas del archivo en la investigación. No puedo decir que la idea de poder nombrar claramente lo que acontece y acontecerá con dicho archivo sea un tema resuelto, o que considere que cuento con herramientas lo bastante claras para precisar como juegan las relaciones en su interior, pero si, que esa sensación en otro tiempo me producía una preocupación, que ahora se ha transformado en nuevas pulsiones y la confianza para dejar aparecer escrituras, que en otro tiempo no imaginé.

Desde el testimonio de las y los diferentes artistxs investigadorxs que entre compañerxs, profesorxs e invitadxs, que compartieron de manera directa o indirecta experiencias de gran valor, relativos a la problematización del archivo en la investigación, a lo largo del proceso del diplomado, pude continuar avanzando en obtener algunas alternativas respuestas a las preguntas por la configuración de archivo en el que me encuentro trabajando y sus posibilidades. A partir de los ejercicios detonantes propuestos por Gabriela Macheret, Didanwy Kent, Laura Cilento y María de la Luz Hurtado, tuve oportunidad de experimentar y diferentes voces del archivo o posturas narrativas. Tuve un pensamiento constante relacionado con las formas en las que podía además suceder, la recuperación de las perspectivas de otras personas, que se encuentran en mis recuerdos, de palabras y frases dichas, acciones realizadas, gestualidades y expresiones.

## 5. Pasajes y voces

Las cinco escrituras que presento a continuación son representativas de materiales que van siendo parte del archivo y organización de esta investigación, en tres temporalidades distintas; acontecimientos del primer momento (en el marco del proceso de creación de *Códigos de Identidad*), mucho antes de la pandemia; de un segundo momento durante la pandemia, cuando los espacios públicos estaban clausurados; y un tercer momento durante la etapa final de la pandemia, cuando los espacios públicos fueron nuevamente abiertos. Algunas de ellas conservan redacciones de notas originales o crónicas de cuadernos de bitácoras, algunos fragmentos que son de reciente escritura, con efectos de postproducción, tratando de hilvanar conversaciones que tuvieron lugar en la plaza o espacios y medios diversos, algunas describen relaciones o imágenes que se encuentran en mis recuerdos y otras describen imágenes fotográficas o documentos. Todos los materiales a partir de las que son generadas constituyen esfuerzos en la construcción de un recorrido valioso en el desarrollo de la investigación, así como en la exploración constante por visibilizar memorias, acontecimientos (y los factores y detalles que les circundaban), transcurridos entre el 2010 y el 2021, que han sido fundamentales en el reconocimiento y reconstrucción cartográfica de espacios, lugares, campos, dinámicas, relaciones, corporalidades y gestualidades...

### 5.1 Eva y Adolfo, julio del 2010

Eva y Adolfo observan sentados el movimiento en la plaza, mientras él toma un café y fuma un cigarrillo. Ha aumentado el número de personas asistentes, todavía no empiezan las primeras músicas con las que pueden bailar, están conversando mientras esperan que lleguen más personas; son cerca de las cinco de la tarde, no se mueven de las sillas porque para obtenerlas llegaron temprano, si alguien más las mueve podrían quedar en un mal sitio, allá atrás donde no puedan ver ni estar alertas para bailar y descansar cuando decidan hacerlo. Las sillas las trajo don José, como cada sábado, ellos pagaron cinco pesos por cada una de las sillas que ocupan, y todavía les quedó algo de cambio para la nieve que tomarán cuando la tarde haya caído casi por completo. Ella trae unas flores blancas en el peinado, que lucen especialmente brillantes sobre su tez blanca, él trae puesta una de las camisas que usa aquellos días, también un sombrero que compró en "La línea de fuego", y unos zapatos que le compró a don Luis, el único zapatero del Coecillo, quien empezó a hacer zapatos en un lugar donde lo que más se hace son zapatos (y quien alguna vez dijo que cuando decidió hacer zapatos, sabía que no haría cualquier zapato, entonces comenzó a hacer el zapato que usan los danzoneros); los zapatos son cafés y tienen un brillo particular, están hechos con un tipo de charol que solo venden en la avenida La Luz. Adolfo está impaciente, me está explicando que su estilo es muy particular y que el solamente bailará con Eva; "suelen criticarnos porque nuestros pasos no son de danzón, pero es porque nos envidian, nadie baila como Eva y yo, no sé bailar con nadie más, solo con ella me entiendo... no puedo hacer el cuadro, pero a bailar chachachá nadie me gana", comenta.

Hace varias semanas que ando por aquí las tardes del sábado, ya van a ser cuatro meses. Yo no sabía bailar danzón, pero me estoy enseñando con don Toño, le pedí que por favor nos enseñara a Jarim, Óscar, Bety y a mí (ellxs son quienes me acompañan como performers de *Códigos de Identidad*), y estamos ensayando los martes y jueves por la mañana que lo recogemos para poder irnos al salón de la plaza Expiatorio para practicar.

Adolfo continúa, "yo nunca aprendí a bailar, así como le hacen, yo nada más escuché la música un día y empezamos a venir, lo que pienso es que la música hay que sentirla, tanto ensayo ¡pa' qué!, eso nomás acartona". Eva está observando que ya llegaron Tone y Amalia, se levanta un momento de su silla, por supuesto no sin antes colocar su bolsa en ella, está saludando,

"aquí hay espacio todavía", dice mientras se levanta con el gesto de apartar lugar, en lo que las recién llegadas ponen sus sillas, alguien de los más jóvenes ahí les ayuda. Esa tarde Eva lleva uno de los vestidos que con el tiempo he notado, utilizaba cuando quería verse muy elegante en situaciones especiales. Ya acomodadas, también a saludarlas. Están hablando sobre el baile del sindicato que ya se aproxima, Amalia toma la batuta como siempre, nos hace reír mucho. Eva callada y sonriente la escucha, yo les cuento que todavía no tengo vestido, pero que conseguiré uno pronto (realmente me preocupa ese tema). Percibo a Eva melancólica pero muy lozana, siempre me cautiva y me roba la mirada con su gesto, escucho con atención siempre, pero me distraigo pensándola, bailando con ese pelo rojo y el tocado que la caracteriza, he llegado a comprender que Adolfo realmente tiene razón y muchas mujeres en la plaza llegan a envidarla.

Disfruto mucho el momento de venir, lo mejor de todo ha sido conocer a estas personas, aunque todavía no sé muy bien cómo va a parar esto, siento nervios porque presentamos nuestro trabajo en unos meses más, muchas veces pienso en que el tiempo de venir a la plaza para estar aquí como infiltrados, podríamos estarlo aprovechando en tomar más clases de danzón, buscando vestuario, haciendo las entrevistas, o tanto que tenemos por hacer.

En el grupo decidimos que era importante estar yendo a los bailes porque esa es la única forma de entrar en la dinámica de ellos, cuando fuimos las primeras veces nadie nos hablaba y nos percibían como unos extraños, nos miraban con desconfianza, cuándo les preguntábamos algo, notamos que en lugar de conseguir que nos contaran aspectos de sus vidas, estábamos consiguiendo todo lo contrario; convertirnos precisamente en personas de las que había que alejarse en la primera oportunidad. Tuvimos que cambiar rápidamente la estrategia antes de fracasar por completo en nuestro proyecto, fue cuando vino "la infiltración", sentimos absolutamente necesario tener que cambiar ensayos por "idas a la plaza", con el foco puesto en simplemente llegar, igual que todos, para poder bailar danzón y entre otras cosas, poder conversar y "pasar la tarde". Cuando empezamos a bailar en la plaza como "uno más" todo cambió, en dos meses conocimos a Eva y Adolfo, a Sotero y Amalia, a Tone, a Chabelita, a Toña, a don Toño, a don Isaías y a muchas y muchos más. En este tiempo nuestra "vida social" acrecentó, nos damos cuenta de que no ha sido suficiente con llegar a la plaza de San Juan de Dios el sábado, ahora

vamos también al Expiatorio; los miércoles ya pasamos todo el día ahí, ya que en la mañana nos prestan un salón frente a la plaza para trabajar y ensayar sobre el proyecto de 9:00 a 13:00 horas, y después de comer bajamos para quedarnos en la plaza toda la tarde de baile. Los viernes toca baile en el barrio de San Miguel, allá luego ya no vamos, pero hemos empezado también a asistir incluso a festejos de cumpleaños, quince años de nietas y otras tantas celebraciones a las que nos invitan.

Aquí ya va a comenzar el baile, don Isaías ya está listo, pronto empezará por los danzones; cuando abre micrófono es para dar los primeros avisos, está recordándonos que pronto habrá baile en el salón del sindicato, y que será el domingo, vendrá una orquesta muy buena de Guadalajara. Eva y Adolfo están atentos a escuchar las primeras notas.

### 5.2 Don Isaías, septiembre del 2010

Después de darle tantas vueltas, he decidido acercarme a don Isaías para pedirle que sea el conductor-animador durante nuestra pieza. A estas alturas ya sabe más o menos qué es lo que andamos haciendo. Hace como un mes estuve sentada cerca de él toda la tarde, hablando sobre cómo fue que decidió prestar su sonido para que se hicieran los bailes de los sábados en San Juan de Dios, y también sobre cómo seleccionaba la música que ponía. Isaías es en la plaza como una especie de "árbitro", él marca los tiempos de la tarde, sabe muy bien cuando tiene que, en sus palabras, "inyectar movimiento". He analizado como mueve los ánimos; pienso mucho en cómo vive verdaderamente "dramaturgiando el momento", cada tarde que programa la música. Estuve pensando en quién de entre nuestros colegas escénicos, podría asumir un rol como el suyo en la pieza, hasta que me di cuenta de que ninguno de mis compañeros, por más elocuente de palabra que sea, tendría la experiencia necesaria para hacer lo que Isaías hace.

Mientras acomoda el sonido, Isaías comenta: "Don Roberto, quien es el líder de la junta de colonos, me dijo que me pusiera de este lado aunque la señora de acá atrás se ha quejado siempre del baile, ella pretende que no hagamos nada solo porque su ventanita da para acá y le hacemos mucho ruido", sigue acomodando cables y camina de un lado para otro "¿ya viste donde se sentó Chabela?, se distanció con Toña, eso de ser la reina la tiene un poco engreída, va a abrir el baile hoy, todas las tardes lo tiene que hacer, le voy a poner 'Nereidas' con Acerina, porque está más

movidita", pone la música. Yo empiezo diciéndole cómo estoy pensando la pieza que estamos haciendo y que necesitaremos que nos ayude y le pregunto si le gustaría participar, a lo que él contesta "ya sabes que sí, Nora; yo no bailaré, pero sé bien qué es lo que tiene que pasar aquí para que la gente se anime, sabes que te apoyaré en todo lo que implique dar a conocer lo que aquí sucede", enciende y prueba el micrófono, "y ¿a quiénes te llevarías?, Sotero y Amalia, son rebuenos, aunque con Sotero tienes que contar con quien lo inyecte a cada rato, porque es diabético". Isaías conoce muy bien a todos, es una persona callada y discreta, pero al mismo tiempo sabe muy bien cómo se relacionan las personas aquí; de cualquiera de las personas que vienen, sobre la que le pregunté, tiene siempre razón, es un gran observador. Ganarnos a don Isaías ha sido una de las cosas más importantes que tuvimos que hacer en la plaza.

### 5.3 Tone, enero del 2021

Caminaba por la plaza cuando iba para un ensayo de *Ombligos brillantes* en Casa de Cultura, tendríamos una presentación en el Fórum, de las primeras del 2021, cuando empezaban a reactivarse las actividades. Me encontré a Tone, lucía su pelo corto como cuando la conocí bailando, se sorprendió mucho de verme, pues hacía muchos años que no me veía. Le pregunté si estaba yendo a bailar, me dijo que no, y me preguntó si no sabía que habían suspendido los bailes por la pandemia. Yo había escuchado algo sobre la suspensión de los bailes, pero no sabía bien cómo ni cuándo sucedió. Justo me encontraba pensando en volver a las plazas, porque visualizaba retomar de alguna forma el tema, aunque no sabía muy bien cómo. Mientras conversaba con Tone, ya cerca de la fuente, le pregunté por su pareja de baile pues siempre se les veía juntos tanto en los bailes como cuando iban a cualquier otro sitio. Ella me respondió que había fallecido el año pasado. En ese momento no le pregunté más, solamente le dije que lo sentía mucho, ella me miró en silencio unos segundos y agregó que no había sido a causa del covid-19. Ya casi despidiéndonos, le dije que me gustaría volver a saludarla pronto. Ella tomó mis manos y me pidió que me cuidara mucho a mí y a mi hija, sentí sus manos con mucha calidez, ella realmente estaba emocionada por habernos encontrado y yo también. Tone y su compañero asistieron a todas las presentaciones que hicimos en el Estado con *Códigos de Identidad*. Los invitamos a la gira, porque era una de las parejas que jamás faltaba a un baile. Cuando las funciones de *Códigos de Identidad* habían terminado, ella me comentó sentirse muy dichosa por todo lo que le tocó vivir con nosotros aquellos

días. Para mí fue muy importante este encuentro que fue casual, justo cuando había estado pensando en establecer contacto con algunas de las personas que dejé de ver hacía ya varios años. También pensé en que todas ellas eran personas mayores, que me gustaría mucho saber cómo estaban y que durante mucho tiempo he estado pensando en buscarlas, pero que ahora, sin la posibilidad de coincidir directamente con ellas en la plaza, sería más complicado encontrarlas.

### 5.4 Llamada con Eva, noviembre del 2021-enero del 2022

Obtuve el teléfono de Eva gracias a un encuentro casual, que tuvimos cerca del centro, en el mes de agosto. Ella iba con algo de prisa y yo también, pero fue un encuentro muy gozoso, estaba tan radiante y hermosa, como la recordaba. Cuando le pregunté por Adolfo, su semblante cambió inmediatamente, afligida me contó que había fallecido y cambió rápidamente la conversación, pero en sus ojos había un brillo intenso, de pronto solo me dijo "¿cuándo nos vemos para platicar?". Tanto ella como yo, supimos que hay muchísimo que contar y que deberemos buscarnos para poder continuar la conversación. Luego preguntó por mi hija le conté que estuve radicando fuera de León cerca de cuatro años y que en el 2016 había vuelto y que justo estuve radicando en la calle Altamirano, qué es la misma en la que se encuentra el Jardín de San Juan de Dios. Le comenté que se me hacía extraño no haberla visto antes, a lo que respondió, que estaba viviendo muy lejos del centro y que había dejado de ir a los bailes hacía buen tiempo. Dio la pauta para despedirnos, pero me pidió que anotara su teléfono para que la llamara. En diciembre intenté localizarla nuevamente para saludarla cuando se encontraba cerca el periodo vacacional. Cuando la llamé estaba en un desayuno con su hija, me dijo que estaba muy contenta de escucharme y de haber contestado, porque no solía responder números desconocidos, e hizo referencia a que traía un aparato ahí en la bolsa, que a duras penas sabía cómo contestar, cuando sintió que sí tenía que contestar la llamada que recibía ese momento. No nos extendimos más y quedamos en llamarnos en enero. La llamé nuevamente los primeros días del 2022 y me dijo con mucha emoción que iba a regresar a bailar, que estaría maravilloso vernos en la plaza de San Juan para bailar, entonces quedamos de vernos el lunes 10 de enero cerca de las 6:00 p.m., que es la hora en la que ella más o menos calcula llegar, aunque ahí el movimiento empieza desde las 5:00 p.m. El lunes que estuve ahí, caminé por los alrededores a las 5:30 p.m., escuchando

la música y observando a las parejas, buen rato, pero dieron las 6:30 p.m. y Eva no llegaba, decidí llamarla; cuando contestó me dijo que estaba en casa de su hija y tenía covid-19, que acaban de diagnosticarla hacía un par de días. Hablamos sobre los cuidados que estaba tratando de tener y que esperaba recuperarse pronto, porque no se sentía muy mal, que mientras tanto, estaría quedándose en casa de su hija hasta que todo pasara.

### 5.5 10 de enero del 2022

Ese día fue la primera vez que volvía a ver la plaza de San Juan de Dios en medio de una dinámica de baile desde el 2020, antes de que empezara la pandemia. No encontré esa tarde a nadie conocido, la plaza lucía muy sola, aunque ya muy acotada para el baile por el juego de sillas. Don Isaías estaba en su cabina como siempre y la música sonaba con muy poco volumen. Estuve caminando alrededor de la plaza, deteniéndome a mirar y observar a algunas (muy pocas) parejas bailar, se encontraban todas muy equidistantes guardando distancia, algunas mujeres estaban muy bien peinadas y arregladas y sus parejas vestían tradicionales sombreros y zapatos pachucos, otras vestían más bien normal, había personas sentadas observando, las sillas estaban muy espaciadas y se distinguían pequeños grupos de observadores. Al cabo de una hora la plaza permanencia igual, no llegaron más personas. Cuando llegué a saludar a don Isaías, me refugié en un hueco al lado de su cabina, hacía muchísimo viento y frío. Le pregunté cómo se encontraba, me dijo que muy contento de poder regresar a la plaza, que era el segundo lunes que se ponía después de prácticamente dos años. Le pregunté sobre cómo fue la dinámica del regreso a lo que respondió que apenas habían "soltado el permiso", le pregunté sobre cómo fue que se habían enterado las personas, a lo que respondió "pues aquí nos pasamos la voz, ya sabes, falta mucha gente, muchas personas no están viniendo, y muchas otras ya se nos fueron, ya ves que de por sí no estaban muy nuevos", bromea, además "el covid no nos la perdonó... mientras se nos permita y haya vida, ya sabes que aquí seguiremos", continúa seleccionando música, ahora, a diferencia del 2010, ya no tiene una caja con todos sus discos, solamente una computadora, "ahorita andamos limitaditos porque está la misa, no puedo subir el volumen y ya está arreciando el frío, ya no van a llegar más, yo creo que ya que pasen los fríos esto va a mejorar". Continuamos platicando un rato, repasando los nombres de muchas personas, de algunas me contó anécdotas recientes, de otras, que

habían fallecido. Entre tanto, le comenté que no había visto esa tarde a ninguna otra persona conocida además de él y que me quedé esperando que Eva llegara, de pronto distinguí a una pareja que sí conocía, pero no recordaba sus nombres, cuando los señalé discretamente Isaías dijo "¡ah!, ese es Mario, ya tiene muchos años viniendo, ¿no te acuerdas de que bailaba bien poquito?, míralo ahora, ¡no para!... Ya vamos a ponerles unas cumbias, yo creo que hoy de las 8:00 no paso", voltea y sigue, "mira allá enfrente —señala la taquería—, con don Luis ese lugar a esta hora, en otros días, está a reventar, te digo, que ahorita es el frío el que nos trae mermados". Yo me despedí, le dije que nos estaríamos viendo los siguientes días, tomé algunas fotos y cerca de las 8:00 me retiré, empecé a sentir molestias en la garganta, pensé que me había caído mal la tarde tan fría. El lunes siguiente ya no pude ir al baile porque tenía covid-19.

## 6. Derivas hacia las nunca conclusiones

Los pasajes compartidos son apenas fragmentos de un recorrido más amplio, a través de los que pretendí colocar con pinzas, momentos y nodos en el tiempo, desde los que intento algunas lecturas y ensayos de escritura, acerca de las presencias y evanescencias de cuerpos en la plaza, intentando provocar reapariciones a la manera de las "historias de cuerpos", siempre fragmentarias de las que habla De Certeau, o de las "corporalidades pegadas a la piel", atrayendo a Pérez Royo, que continúan configurando los cuerpos presentes y deambulantes que bailan la ciudad.

La pregunta por lo que producimos en el espacio "desde nuestras prácticas creativas e investigativas", colocada desde aquella mesa sobre la investigación aplicada, colocada por David Gutiérrez,[10] continúa vibrando y me provoca volver en el pensar constantemente, sobre cómo es que se sitúan las observaciones de este recorrido investigativo y lo pueden estar movilizando, no solo en el pensamiento de un lugar-territorio, sino en diferentes dimensiones de la vida, la memoria y la cotidianidad de quienes en él convergen. Pensar las relaciones en el contexto observado, en diferentes tiempos, considero está implicando una forma de reconocimiento de los espacios espectrales y los espacios vivos de la ciudad y los procesos de transferencia de las corporalidades y sus teatralidades, además de en el devenir de lo que un proyecto artístico pudo comenzar en función de generar espacios para la memoria de quienes los habitan y la memoria misma de la ciudad.

[10] Durante el diplomado, David Gutiérrez guio buena parte de la discusión acerca de la investigación aplicada en los procesos artísticos

En cuanto a lo "por venir", considero que quienes bailan y quienes bailamos-observamos continuamos de vuelta en ese lugar que se mantuvo suspendido materialmente, pero presente en la memoria y en los poros del cuerpo, movilizando afectos y deseos. Los espacios que se abrieron y continuarán haciéndolo, para hablar de ello en charlas de café, encuentros casuales, llamadas telefónicas, entrevistas, estarán implicando una potente extensión mediática para el intercambio y transferencia de las imágenes de un espacio físico, que poco a poco recobrará su fuerza. Mientras tanto, en esos espacios intersticiales, se han compartido y se continúan compartiendo, los recuerdos, los duelos, las ensoñaciones, la pasión por el baile, el gozo por seguir con vida y habitar cuerpos deseantes.

*La danza en tiempos de crisis y de re(ex)sistencia*, publicación que la UNAM genera en la urgencia de generar un punto de confluencia reflexivo y reactivo sobre lo que la pandemia produjo en nuestras corporalidades, aporta posturas necesarias para pensar el devenir de la danza y la movilización de los cuerpos y el cómo se está transformando la experiencia de ver, hacer promover, difundir, entender, sentir, pensar y discutir la danza, durante y después del confinamiento; en medio de un momento en el que las tecnologías digitales y de comunicación tuvieron y están teniendo un papel fundamental. En el preámbulo, Evoe Sotelo (2021), enuncia algunas de las preguntas transversales a partir de las que se sostienen muchas de las reflexiones que desde diferentes lugares aportan a ese pensamiento, ¿qué se necesita en este tiempo de resguardo y vulnerabilidad global para que la danza suceda?, ¿por qué decidimos bailar y cómo bailamos?, ¿bailamos por las mismas razones que lo hicimos antes de la pandemia? Estas preguntas resuenan, al lado de las compartidas por este proceso investigativo, en el contexto del baile en los espacios públicos.

La pandemia no ha concluido, pero parece que ha llegado el tiempo en el que los dichos espacios están empezando a activarse y pienso que, en medio de esa transición, resulta también preciso, reflexionar sobre las particulares formas de respuesta frente a ellas. Como apunta Didanwy Kent (2021), "las personas distantes de la tecnología buscaron alternativas formas de subsistencia". Creo que, en función de los bailes en plazas y barrios en León y de los cuerpos y subjetividades que en ellos se movilizan, dar cuenta de esas formas alternativas de subsistencia, está siendo una de las tareas pertinentes entre las derivas que percibo. La reconfiguración de las prácticas y de los cuerpos y de las relaciones entre estos durante la

pandemia resulta inminente, pero en ellas continúa latente la necesidad de continuar sosteniendo la presencia y su memoria, como principal motor. Los esfuerzos de esta investigación encuentran una importante motivación en avanzar en el sentido continuar la escritura de esos procesos.

*¡Por favor, que nos dejen bailar!*

## Referencias bibliográficas

Bourdieu, P. (2012). Campo del poder, campo intelectual y habitus de clase. En *Intelectuales, política y poder*, pp. 97-118. Clave Intelectual.

Vigarello, G. (1997/2 de febrero de 1982). Historias de Cuerpos. Entrevista a Michel De Certeau. Traducción de Alejandro Pescador. *Historia y Grafía,* (9), Universidad Iberoamericana.

Diéguez, I. (26 de noviembre del 2019). Dar forma a la ausencia: teatralidades inusitadas en la calle, Conferencia Magistral en IDEA, Universidad de Santiago de Chile. *Yael Zaliasnik*. YouTube. https://youtu.be/z0GnOUvp1MM

Féral, J. (2004). La escena y su texto. En *Teatro, teoría y práctica. Más allá de las fronteras*, pp. 107-119, Galerna.

Kent, D. (2021). La experiencia de los cuerpos que danzan: "el tocar" en tiempos de contingencia. En H. Lachino y L. Matos (Coords.), *La danza en tiempos de crisis y de Re(ex)sistencias*, pp. 63-81. Serie Composiciones para el Disenso, Perspectivas Iberoamericanas para la Danza, Universidad Nacional Autónoma de México.

Pérez Royo, V. (2022). De cuerpos y fantasmas. *Trayectos, danza en paisajes urbanos*. http://www.danzatrayectos.com/portfolio/de-cuerpos-y-fantasmas-victoria-perez-royo/

Sánchez, J. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En M. Bellisco y M. J. Cifuentes (Eds.), *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Artea Cendeac.

Sotelo, E. (2021). Presentación. En H. Lachino y L. Matos (Coords.), La danza en tiempos de crisis y de Re(ex)sistencias, pp. 15-20. Serie Composiciones para el Disenso, Perspectivas Iberoamericanas para la Danza, Universidad Nacional Autónoma de México.

# Borracho, pendenciero y jugador: ficción y autoconcepto

## Analola Santana

Profesora de teatro y performance en Dartmouth College, Estados Unidos. Se especializa en teatro y performance latinoamericano de los siglos XX y XXI. Ha publicado varios libros, entre ellos *Teatro y cultura de masas: encuentros y debates* (Escenología, 2010) y *Freak Performances: Dissidence in Latin American Theatre* (University of Michigan Press, 2018). Es dramaturgista de la compañía Teatro de Ciertos Habitantes.

## Claudio Valdés Kuri

Prestigioso director y dramaturgo mexicano, ampliamente reconocido a nivel internacional. En 1997, funda la compañía interdisciplinaria Teatro de Ciertos Habitantes y la dirige desde entonces. Sus creaciones se han presentado exitosamente en los cinco continentes. La crítica especializada lo ha hecho merecedor de múltiples reconocimientos.

# Borracho, pendenciero y jugador: ficción y autoconcepto

Analola Santana
Dartmouth College/Estados Unidos

Claudio Valdés Kuri
Teatro de Ciertos Habitantes/México

El origen de las formas teatrales institucionalizadas pudo haber sido un feliz accidente dentro de una cultura particular, comúnmente derivado de diversos rituales. Las raíces de la teatralidad no se pueden rastrear, se encuentran en la estructura misma de la psique humana y, por tanto, compete a todas las civilizaciones.

El antropólogo Yuval Noah Harari (2017), en su aclamado libro *De animales a dioses,* narra la asombrosa evolución del *Homo sapiens* a partir de nuestra capacidad para compartir información, teoría que ve como una variante del chismorreo. Afirma:

> *Homo sapiens* es ante todo un animal social. La cooperación social es nuestra clave para la supervivencia y la reproducción. No basta con que algunos hombres y mujeres sepan el paradero de los leones y los bisontes. Para ellos es mucho más importante saber quién de su tropilla odia a quién, quién duerme con quién, quién es honesto y quién es un tramposo. (p. 36)

Esta capacidad de transmitir información acerca de cosas que no existen materialmente es lo que nos diferenció de nuestros parientes homínidos extintos (entre ellos, los *Homo neanderthalensis,* los *Homo erectus* y otras familias). La flexibilidad comunicativa fue la que nos llevó del peldaño más bajo a la punta de la pirámide alimenticia. Nos permitió la posibilidad de crear ficciones de grandes magnitudes, y como afirma Harari, "es la característica más singular de [nuestro] lenguaje" (p. 38). Nuestra capacidad de ficcionar nos acerca, nos permite imaginar un mundo en colectivo y cooperar en comunidad. Es decir, lo que más nos une es compartir ficciones.

La ficción es el más singular de los poderes de la humanidad. Nos remite a la primera de las leyes universales decantadas por Hermes Trismegisto en el antiguo Egipto, la cual enuncia: todo es mente. La mente construye

nuestro entorno y nuestra propia identidad, es decir, nuestro autoconcepto. Por ejemplo, la autoficción en torno a un apellido otorga a la persona una valoración de su propio ser y su historia, pero, en realidad, no establece una diferencia sustancial con los demás. Estas ficciones nos unen o dividen de una forma muy persuasiva. Otro ejemplo, si dos personas se encuentran al otro lado del mundo y, casualmente, son compatriotas, este simple hecho los unirá en un universo ficcional, aun siendo desconocidos el uno del otro. A nivel colectivo, la ficción tiene el mayor de los poderes. Así, las condiciones que vive cada individuo o comunidad son el resultado de sus ficciones, las cuales crean su autoconcepto.

Desde este enfoque, observamos los conceptos con los que el mexicano se ha autoidentificado durante la segunda mitad del siglo XX, momento histórico en el que se autodefinió a partir de valores muy cuestionables: "soy borracho, pendenciero y jugador"... y con ello los resultados correspondientes.

Podemos rastrear el desarrollo de esta identidad a través de los personajes que fueron creados por el cine mexicano en su "época de oro", y afirmados, a toda voz, en la canción ranchera. En consecuencia, con estos valores se han enaltecido actitudes como el machismo, el "agandalle", el "desmadre", entre otras. Puede ser que esta definición no esté tan vigente ahora, pero por muchas décadas el mexicano se definió orgullosamente con esta identidad.

Brevemente dimensionada la importancia del autoconcepto y sus consecuentes resultados, tiene todo el sentido detenernos a reflexionar sobre las ficciones que como grupo humano estamos compartiendo en los lenguajes audiovisuales y escénicos globales actualmente. En su gran mayoría, la producción de ficciones en el planeta está entregada a afirmar la violencia, el miedo y la carencia, o simplemente a proveer diversión inocua (que nunca será inocua).

En lo que respecta a la producción escénica, el teatro comercial, en su mayoría, pareciera estar perdido en la espectacularidad, donde la gente está dispuesta a pagar cualquier cantidad a cambio del efectismo de la producción, sin importar, realmente, la calidad y valía de los contenidos.

Por otra parte, el teatro de corte cultural (por definirlo de alguna manera), en mucho de su producción busca su sentido a partir de provocar un

sobresalto en el espectador. Y, desde una extraña posición "virtuosa", se ha quedado en el señalamiento de los errores del "otro", exonerándose de su coparticipación en el devenir colectivo. Ha cedido su fuerza transformadora por la afirmación —y en muchos casos la exaltación— de las devastadoras narrativas de los medios masivos informativos y desinformativos. Se ha intercambiado la noble y empática elaboración interna de la catarsis —siempre presente en la mente de los dramaturgos de la antigüedad— por el dejar al espectador en un *shock* emocional.

Y sí, no podemos negar que esto tiene su utilidad, saca a la luz problemáticas que valen la pena poner sobre la mesa. El teatro, en su función básica de ser espejo, nos permite observar nuestro entorno. Pero, reconociendo que los creadores escénicos somos personas que vivimos de crear espacios de ficción, valdría la pena cuestionarnos ¿qué beneficio sustancial puede tener un conjunto de creadores que recalcan los errores, pero no aportan soluciones? Aquí yace el meollo del asunto, pues en contraste con muchos otros ámbitos profesionales, donde se está buscando aportar soluciones creativas a los problemas que nos conciernen como especie, el teatro se ha conformado en señalar, descarnadamente, lo que está mal.

Asumiendo nuestra responsabilidad como cocreadores del entorno colectivo, las preguntas que nos deben competer son varias: ¿qué ficciones queremos crear? Nadie va a negar que hay violencia, pero ¿es lo único que existe a nuestro alrededor? Si solo existe la carencia, si es un hecho que no hay esperanza, entonces ¿tiene sentido este quehacer? Si la realidad no es algo fijo o predeterminado, sino lo que queremos pensar de ella, ¿cómo concebir desde la ficción un autoconcepto más elevado de nosotros mismos? ¿Acaso solo somos borrachos, pendencieros y jugadores?

De una manera más compasiva, podríamos contemplar nuestro devenir como una curva de aprendizaje, donde nadie planeó "cruelmente" las retadoras condiciones actuales. El cometer errores no nos quita grandeza como seres humanos. Y como versa la frase del arco de entrada en los manicomios: "Soy humano y todo lo humano me compete", el teatro podría ofrecer pautas para afrontar los retos de la vida y disponernos a ir más allá de nuestros límites. Colaborar para concebir un mundo donde el gozo y la hermandad tengan cabida.

Intentando ser congruentes con lo anteriormente expuesto, y para cerrar este corto ensayo, nos permitimos citar un texto de la última puesta

en escena de nuestra compañía Teatro de Ciertos Habitantes, titulada *Del mago al loco, una revelación del tarot* (2023):

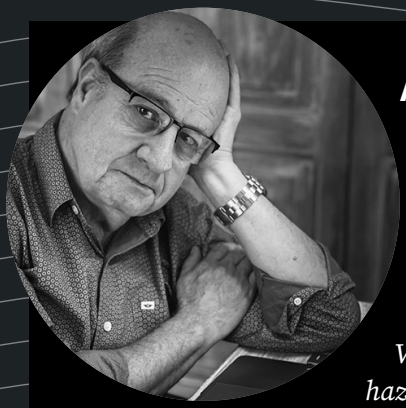
> El Mundo se te presenta ahora como una divina obra de arte expresada a través de los elementos que dan vida a toda la materia en perfecta sincronía … Siempre es alentador todo lo que veas en el mundo, lo bello y lo horrible, porque todo está transmutando al ser humano. El espacio de creación es aquí, no hay otro lugar para hacerlo más que en este plano material, porque en lo más mundano está lo sagrado; con tu hija en la mañana o tus vecinos en la noche.
> Todos tenemos un lugar en la Creación, mas ve dichoso tú, ser humano, que eres la única especie que se da cuenta de que se da cuenta y puede detenerse a observar la belleza y perfección del mundo. Darse cuenta es la llave al umbral de las infinitas posibilidades, el último de los elementos: la conciencia.
> Vive ahora esta experiencia terrenal como solo el ser consciente lo puede hacer: en amabilidad, generosidad y plenitud.

## Referencias bibliográficas

Harari, Y. N. (2017). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Traducción de Joandomènec Ros. Penguin Random House.

Teatro de Ciertos Habitantes (2023). *Del mago al loco, una revelación del tarot*. Puesta en escena.

# El deseo de un teatro nacional: debate sobre el proyecto de modernización (1945-1946)



## Alfonso Santistevan

Actor, director, escritor, profesor e investigador de teatro con más de cincuenta años de vida profesional. Autor de *El caballo del Libertador*, *Pequeños héroes*, *Vladimir*, *La puerta del cielo* y *Una hazaña nacional*, entre otras obras. Ha actuado bajo la dirección de Alberto Isola, Mateo Chiarella, Mariane Gubbins, Juan Carlos Fisher, Roberto Ángeles, Gino Luque, Mikhail Page y Chela de Ferrari. Magíster en Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Es profesor auxiliar del Departamento de Artes Escénicas de la misma universidad.

Fotografía: Déborah Valença

# El deseo de un teatro nacional: debate sobre el proyecto de modernización (1945-1946)

Alfonso Santistevan
Pontificia Universidad Católica del Perú[1]

En el Perú, la idea de un teatro nacional surge con el mismo alumbramiento de la república. Las obras que se representaron en Lima en los días anteriores y posteriores a la proclamación de la independencia en 1821, a favor y en contra de esta, demuestran la importancia que tuvo el teatro como foro político (Ugarte Chamorro, 1974). A partir de este momento fundacional de la nación y del teatro nacional, se configura una tradición que por muy largo tiempo tendrá principalmente un carácter costumbrista,[2] localista, de género chico. Aunque en algunas oportunidades con pretensiones mayores, a veces moralizante y otras veces de crítica social y política, este teatro servirá, junto con el periodismo, a la formación de la opinión pública limeña y a la construcción de una identidad nacional criolla. Desde Felipe Pardo y Aliaga y Manuel Ascencio Segura hasta Abelardo Gamarra y Leonidas Yerovi, esta vena marcará el carácter nacional de nuestro teatro.

En los márgenes de esta corriente dominante está nuestro romanticismo teatral que aportó algunos autores y obras de interés. Aunque no perduraron en el repertorio de las compañías y pocas llegaron a publicarse, propusieron un carácter diferente a nuestro teatro: más cercano a lo dramático, a lo intelectual, ligado a un movimiento de alcance universal como es el romanticismo, y explorando en el pasado nacional, a diferencia del costumbrismo siempre anclado en el presente. Casos igualmente periféricos en el siglo XX son los autores que podríamos considerar modernistas y, exagerando, vanguardistas. Corrieron la misma suerte que la señalada para los románticos. Muy aislados, sin lograr constituir un movimiento, proponen lo mismo: un teatro intelectual, más afín a lo dramático, que toma elementos del pasado y presente nacional, con un marcado carácter poético. El romanticismo, modernismo y vanguardismo teatral en el Perú

[1] Correo electrónico: asantis@pucp.edu.pe

[2] Antonio Cornejo Polar habla de una "expansión del costumbrismo" e incluso de un "segundo momento costumbrista" en nuestra literatura (Cornejo Polar, 2000, pp. 146-147).

son programas asumidos por una élite social e intelectual criolla y nunca llegaron a tener resonancia en el grueso del público de teatro.

Esta élite, que en los primeros cien años de república no logró imponer su gusto, alrededor del centenario de la independencia, en 1921, comienza a poner en debate el *nomos* del campo[3] del teatro peruano, "el principio de visión y división que permite *hacer* la diferencia" (Bourdieu, 2010, p. 32), la convención que establece qué es y qué no es teatro nacional. Para quienes se sentían parte de una tradición vigente, no había cuestionamiento: existía un teatro nacional en el que se hacían obras de autores y temas nacionales, aun cuando fueran obras menores y de poca calidad literaria y dramática. Estos artistas tradicionales no miraban el teatro europeo y norteamericano como modelo, sino lo que la tradición de un teatro inmediato, abierto al gusto del público popular, les mandaba. Los que disputaban la idea del teatro nacional, por el contrario, renegaban de esa tradición y buscaban romper con ella para crear un teatro nacional que pudiera sentirse parte de la corriente del teatro universal. Podemos caracterizar como "subversión herética" a este grupo que reclama "la verdad del juego, contra la banalidad y degradación de que ha sido objeto" (Bourdieu, 1990, p. 111).

Se configuran entonces dos deseos diferentes sobre el teatro nacional: el deseo de preservar lo que la tradición ha construido y el de crear lo que no se tiene, es decir, el deseo de un teatro moderno. Magaly Muguercia (2015) habla de una consolidación de la modernidad en el teatro latinoamericano en la que "la dramaturgia poetiza sus formas y busca expresar al país, con sus identidades en conflicto" (p. 17), justamente en el tránsito de los años 40 a los 50; para el caso peruano destaca la iniciativa estatal, tema del presente artículo. La constante alusión para proteger, apoyar, revitalizar el teatro nacional, de un lado, y la comparación con los teatros nacionales de México, Argentina, Venezuela y Chile para señalar nuestra carencia, del otro, dejan constancia de estos deseos. La creencia sobre lo que es o no el teatro nacional comienza a ser disputada. Aquella tensión que vimos entre el costumbrismo y las corrientes periféricas, la podemos traducir como la distinción entre un teatro popular tradicional identificado

[3] Bourdieu propone analizar "la estructura de las relaciones objetivas entre las posiciones que ocupan en el campo de producción cultural de los individuos o de los grupos colocados en situación de competencia por la legitimidad intelectual o artística" (Bourdieu, 1990a, p. 1).

largamente como nacional[4] y uno moderno de carácter elitista e intelectual que reclama su carácter nacional. Hay, sin duda, una brecha generacional, pero también un sesgo de clase en estas posiciones, el cual va a sustentar el debate de un sistema teatral popular en conflicto con un sistema teatral elitista.

La opinión de dos autores teatrales e intelectuales de esa época resulta ilustrativa de esta tensión: María Wiesse (1920), desde las páginas de la revista *Variedades*, dice que "ya los comediógrafos nacionales —dejando a un lado revistas, zarzuela, bocetos sin más importancia que la del acontecimiento que les dio vida transitoria y fugaz— han producido lo suficiente para tener el derecho a decir: existe el teatro peruano" (p. 698). Por el contrario, Ángel Origgi Galli (1921), desde la revista *Mundial*, no postula esa distinción sino una convivencia ideal: "en el período más frondoso de nuestra escena y el más sugestivo, en el cual alternan, indistintamente, y se producen el drama, la comedia, la zarzuela, la Revista, el Sainete: todos los aspectos escénicos en una palabra y en una efusión repentina y colorida" (p. 65). Mientras una realiza un corte tajante en la tradición, excluyendo al teatro de gusto tradicional popular; el otro abre la puerta a todas las expresiones del teatro peruano. La polémica que asoma en estos autores va a tener su momento decisivo en 1945, cuando el gobierno de José Luis Bustamante y Rivero (1946), al que acompañan los intelectuales progresistas Jorge Basadre y Luis E. Valcárcel como ministros de educación pública, pone en marcha desde el Estado, en 1945, un sistema para lograr el "resurgimiento" (p. 107) de la escena nacional. En buena cuenta, se trató de un proyecto de modernización del teatro nacional que respondía al proceso de modernización del teatro latinoamericano (Muguercia, 2015, pp. 41-42). El sistema se constituye creando tres instituciones para lograr sus objetivos: la Compañía Nacional de Comedias, la Escuela Nacional de Arte Escénico y el Concurso de Autores Teatrales. La escuela y el concurso debían dotar de elementos profesional y artísticamente solventes, así como de un repertorio de calidad literaria y dramática, al elenco nacional. Es una medida pensada para la maduración de los nuevos artistas y autores, y para la educación del público teatral. Se trata de incorporar, bajo la forma de gusto, el *nomos* que se propone como nueva ley del campo (Bourdieu, 2010, p, 31), en esta oportunidad desde el Estado.

[4] Sobre el subsistema de teatro popular, véase *Teatro popular en Lima* de Gustavo von Bischoffshausen (2018).

El proyecto no es un capricho, el teatro nacional es percibido como "paupérrimo porque ha vivido sin tradición dramática" (Gutiérrez, 1946), con un público "bastante pervertido ya por el cine malo, el género chico y las variedades obscenas" (Salazar Bondy, 10 de febrero de 1946). Estos calificativos, aunque tendenciosos porque son enunciados desde la posición de élite del periodismo cultural, tienen una base real. En las primeras décadas del siglo XX, la actividad teatral de las compañías nacionales comienza a decaer, quizás por el surgimiento del cine como entretenimiento novedoso (*El Comercio*, 20 de julio de 1946) o por una modernidad de pretensiones cosmopolitas promovida desde los gobiernos que no apoyan el teatro nacional. Las compañías extranjeras de teatro, ópera, zarzuela, variedades y danza ocupan las temporadas de los teatros más prestigiosos, y el público las prefiere a las pocas compañías nacionales que son percibidas como de menor jerarquía. Cuando llega 1945 esta situación ha ido asentándose,[5] al punto de no existir compañías locales de teatro sino los rezagos de las compañías de sainete que intentan sobrevivir en los escenarios, pero cuyos artistas ya se han ubicado con éxito a los programas cómicos de la radio. Los pocos artistas no considerados cómicos, sino actores y actrices de alta comedia,[6] no tienen la fuerza ni los inversionistas para formar compañías y se han afincado en los programas de radioteatro para cultivar el infalible melodrama. Los autores nacionales, tanto los de sainetes y comedias como los que cultivan la alta comedia y el drama, encuentran casi imposible llevar sus obras a escena por falta de actores y compañías. Tampoco encuentran eco en las compañías extranjeras que visitan Lima, y se quejan de la falta de interés del público.

Poco antes de que se formule el proyecto estatal, o paralelamente, surgen instituciones que encarnan el mismo deseo: la Asociación de Artistas Aficionados (1938), el Teatro Universitario[7] (1941) y el Teatro del Pueblo

[5] El diario *Jornada* (1 de noviembre de 1945) da cuenta de la temporada de una compañía nacional que hace repertorio peruano con obras de Juan Colich, Ángel Hernández y Clemente de la Torre: solo pudo presentarse cinco días "pues debe volver al mismo escenario Olinda Bazán y su compañía de espectáculos cómicos". Bazán y su compañía eran de Argentina.

[6] La Alta Comedia «utiliza sutilezas de lenguaje, alusiones, juego de palabras y situaciones 'intelectualmente agudas'», mientras la Baja Comedia utiliza procedimientos de la farsa y de lo cómico visual (Pavis, 1984, p. 68); otra definición de Alta Comedia la brindan De la Fuente y Amenzúa (2002): "un determinado tipo de obra dramática, no precisamente cómica, de caracteres aburguesados y con cierto componente moralizante" (p. 93).

[7] De la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Se le conocía solamente como Teatro Universitario, porque no existían aún grupos de teatro de otras universidades.

(1945). Son esfuerzos de una élite intelectual decidida a contar con un teatro nacional moderno, difundiendo el repertorio que a su juicio debía influir en autores, artistas y público.[8] Esto se formula desde la conciencia de que es necesario darle a nuestro teatro una identidad universal, moderna, intelectual, capaz de expresar lo poético, lo vanguardista, lo cosmopolita,[9] aunque no hay claridad sobre cómo intervendría lo nacional, lo peruano, en la fórmula. El proyecto estatal y su ejecución evidencian que, pese a su carácter nacional, está pensado desde Lima, para Lima y se sustenta en una concepción criolla de nuestra cultura.[10] Sobre esta situación real del teatro peruano y con el deseo de un teatro nacional moderno avalado por la acción y los fondos del Estado, se produce un debate que resulta importante estudiar para entender el significado que tiene el proyecto de modernización en la historia de nuestro teatro. Las voces que entran en el debate son esencialmente las de los escritores ligados a medios periodísticos, varios de ellos autores teatrales a la vez. Algunos también ocupan puestos en el Estado, precisamente en las instituciones creadas para el proyecto de modernización del teatro peruano. No siempre encontramos una voluntad de debate frontal, muchas veces descubrimos las posiciones a través de críticas teatrales, editoriales o entrevistas que exponen puntos de vista. Este intercambio de reflexiones sobre el teatro nacional es un efecto muy importante del proyecto porque los agentes perciben que se trata de un momento de definiciones sin las cuales no sería posible avanzar.

Son dos los ejes principales alrededor de los cuales se articula el debate: la distinción y discriminación de las estéticas literarias y teatrales; y la dicotomía, temática y formal, entre lo local y lo universal. Lo que se pone en cuestión es qué debe ser o no el teatro nacional y cómo debe ser. Hasta

[8] La Asociación de Artistas Aficionados (AAA) hace, en sus primeros años, autores del siglo de oro español, Moliere, José María Pemán, Bernard Shaw, Jacinto Benavente, y también autores nacionales como Segura, adaptaciones de las tradiciones de Palma y Enrique Peña Barrenechea (AAA, 1988, p. 76). El Teatro Universitario en sus primeros años hace a O 'Neill, Cervantes, Tirso de Molina y T. S. Elliot (Ministerio de Cultura, 2015; Teatro Universitario de San Marcos). En su breve vida, el Teatro del Pueblo hace obras de Antón Chéjov, Federico García Lorca y Luigi Pirandello (Álvarez, 1994, p. 18).

[9] Hay que recordar al respecto que esta posición no es nueva en el pensamiento de la literatura peruana. Para Mariátegui: "el cosmopolitismo resulta ser, en más de un sentido, un período de transición, pero transición enriquecedora" (Cornejo Polar, 1989, p. 143).

[10] La Compañía Nacional de Comedias, con altibajos, duró hasta hasta los años 60. En todo ese tiempo solo hizo una gira a provincias en 1947. Incluyó en su repertorio obras de autor nacional del siglo XX solo en sus primeros años. La única escuela de teatro oficial fuera de Lima es la de Trujillo.

entonces, el término teatro nacional se usó extensamente para designar el trabajo de una compañía de teatro "encargada de llevar a escena las últimas realizaciones de los autores peruanos" (Wiesse, 1920), es decir, la nacionalidad de los autores —y no los temas o la estética, ni tampoco su pertenencia o no al Estado— es lo que lo define: "La cuestión fundamental en el fomento del Teatro Nacional, aunque al afirmarlo parezca una perogrullada (sic), es tener autores nacionales" (Chioino, 1946). Para los autores nacionales que hacían alta comedia y que no eran puestos por las compañías nacionales sino por las extranjeras, el teatro nacional estaba "todavía en formación" (Wiesse, 1920). En principio, el debate parece consistir en la confrontación entre lo que llamaré una corriente modernizadora y otra tradicional. Sin embargo, encontramos posiciones intermedias que no ven esta escisión, o que creen que es necesario conciliar y encontrar la continuidad entre ambas. Una parte de las fuentes que he revisado para conocer este debate son artículos periodísticos publicados entre la dación de las leyes que crean el proyecto (*La Prensa*, 1945) y el inicio de las actividades de la Compañía Nacional de Comedias (5 de julio de 1946); otra parte son las críticas y comentarios periodísticos de las obras que presenta la compañía oficial en su primera temporada, entre julio y octubre de 1946. También tengo en cuenta las leyes pertinentes y otros documentos.

## 1. Estéticas en pugna

El Consejo Nacional de Teatro[11] es la institución que debe diseñar las tres instancias del sistema: compañía, escuela y concurso. En cuanto a la compañía, se produce muy temprano, sino un debate, al menos un dilema de suma importancia: se habla de "compañías", de "elencos" nacionales porque en algún punto se hace pública la intención de tener una compañía oficial de "Alta Comedia" y otra de "Comedia Ligera" (Bussalleu, 1946), o también llamada "compañía nacional de teatro frívolo" (*Jornada,* 1 de mayo de 1946). Es importante aclarar que el término "comedia", en la época, es el nombre genérico para obra de teatro, fuese del género cómico o dramático. Se usaban términos como "comedia cómica" y "alta comedia" para distinguir el carácter de las obras y el repertorio de las compañías. En este caso, cuando se habla de teatro frívolo, este incluye el género chico y la revista, en oposición a un teatro de obras más extensas, de mayor

[11] El Consejo Nacional de Teatro estaba formado por altos funcionarios del Ministerio de Educación, la Municipalidad de Lima, la Academia Nacional de Música, delegados de los autores teatrales y de los actores nacionales, así como de las asociaciones de maestros primarios y profesores de segunda enseñanza (Coloma Porcari, 2001, p. 17).

pretensión estética y alcance intelectual, fuese drama o comedia. Un poco más adelante en el debate, se vuelve sobre el tema en el intercambio de opiniones acerca del teatro nacional entre el autor José Chioino y el crítico Manuel Solari Swayne: el único punto en el que están de acuerdo es en que sería conveniente la existencia de las dos compañías. Chioino afirma que "por mucho interés que haya en hacer arte y teatro de alta comedia, creemos que nada se perdería con fomentar una buena Compañía de Sainete y con dar oportunidad a los autores, de ese género teatral, a retornar a la palestra" (Chioino, 1946). Solari coincide con Chioino porque una "Compañía de Sainete" sería un anzuelo para captar público del que más tarde surgirían los "aficionados al buen teatro" (Solari Swayne, 3 de setiembre de 1946). Algunos representantes del teatro popular tradicional también tuvieron voz en el debate: el popular cómico Edmundo Moreau expresa que está esperando "la formación de la Compañía Nacional de género frívolo" y que "hace muchos años que el teatro nacional espera su reivindicación" (Moreau, 1946). Podemos entender que considera el teatro de sainetes y revista, en el que trabaja, como teatro nacional.

Aun cuando nunca se formó la compañía oficial de teatro frívolo, el hecho de que se haya pensado y discutido el tema en el Consejo Nacional de Teatro y en la prensa, es indicativo de que, en la realidad de la práctica teatral, existían dos estéticas teatrales[12] que se creían con derecho a reclamarse nacionales y que eran postuladas por clases diferentes: una élite social e intelectual y un sector popular. A pesar de que varias de las voces que participan en el debate buscan una integración, o al menos una convivencia de estas dos estéticas, es evidente que están en pie de guerra. La estética tradicional popular lleva las de perder, pues ya se percibe agotada al no haber podido renovarse frente al embate del cine, de la radio y las compañías extranjeras. La estética elitista moderna tiene la ventaja de la novedad, el apoyo del Estado y del capital económico, social y cultural de la élite. Muestras de esta guerra desigual son las posiciones en el discurso: desde el frente tradicional se usa el argumento populista de afirmar que es "el público, supremo juez en cuestiones teatrales" (Chioino, 1946); desde el lado de la élite modernizadora, se argumenta que el público no puede ser juez en el arte porque le falta la educación necesaria (Solari Swayne, 3 de setiembre de 1946). Los intelectuales consideran el teatro tradicional popular como una rémora para el teatro nacional y proponen un corte radical con la tradición. Juan Ríos (1946) celebra *Esa luna que empieza*

[12] Hablo de estéticas en el sentido de las diferentes experiencias que se proponen al espectador.

de Percy Gibson como "el Acta de Nacimiento del teatro en el Perú" y una "liberación del zafio costumbrismo criollo con sus dramas que dan risa y sus comedias que dan pena ... que constituían, hasta hoy, el repertorio conocido de nuestro Arte o artesanía escénica". Sebastián Salazar Bondy (8 de julio de 1946), comentando también las obras ganadoras del primer Concurso de Autores Teatrales,[13] dice:

> Ha sido el teatro peruano, si es que procede incorporar a nuestra literatura el género, no otra cosa que divertido sainete costumbrista en el que por virtud de repentismo e improvisación nuestros autores llevaron a escena cuadros de la vida limeña y fáciles argumentos de enredo sin gracia, inspirados todos ellos en el dicharacho doméstico y callejero, en la anécdota frívola, en el juego prosaico de todos los días.

La posición desde el lado opuesto no es menos radical. Leonidas Rivera (1946), autor teatral y miembro del Consejo Nacional de Teatro, afirma con toda claridad que "el teatro no es literatura", reclamando la función inmediata, performativa, patente en el teatro cómico, por encima de la literatura. José Chioino (1946) dice: "El teatro de 'elite' es otra cosa", se practica en otros países "pero con esa actividad no pretenden fomentar el teatro nacional". Desde lo popular también se despliegan estrategias para dar la batalla. Las parodias que se hacen, con ocasión de la primera visita de la Compañía de Margarita Xirgu en 1937, de obras de García Lorca y Alejandro Casona: *Bodas sin sangre* de Ricardo Alcalde y *La corvina varada*, creación de la Compañía Castillo-Zamorano (Von Bischoffshausen, 2018, p. 117), así como *Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán* de Leonidas Rivera, a partir de una obra de Jacinto Benavente (*ibidem*, p. 113), debemos considerarlas parte del debate. José Alfredo Hernández (16 de agosto de 1946) intenta una respuesta conciliadora: "la selección del repertorio [de la Compañía Nacional de Comedias] tiene que oscilar entre lo que el público quiere y lo que los entendidos desean".

Es sintomática la necesidad de muchos de los articulistas y críticos periodísticos de trazar la tradición en la que se inserta o refunda el proyecto de modernización. Algunos encuentran una feliz línea de continuidad, sienten emocionados una tradición tan amplia que lo soporta todo y que explica el presente del teatro nacional: se habla de "la vigorosa tradición" iniciada por Pardo y Segura (Hernández, 21 de enero de 1946) y hasta se remontan al *Ollantay* del siglo XVIII como "blasón y aureola del teatro peruano" (Garland, 1946). Otros, más críticos, seleccionan las partes de la

[13] Las obras ganadoras fueron *Esa luna que empieza* de Percy Gibson Parra y *Don Quijote* de Juan Ríos.

tradición que hay que considerar para definir correctamente el carácter de nuestro teatro: Salazar Bondy (8 julio de 1946) afirma que solo Mariátegui, Valdelomar y Peña Barrenechea[14] pueden considerarse para una refundación de nuestro teatro, aun cuando califica sus trabajos como "intentos fallidos de realizar una obra de dimensión universal", y Manuel Solari Swayne (23 de agosto de 1946) salva solo *Verdolaga* de Valdelomar, cuyas inconclusas páginas "como un retazo de excepción vagan por allí". Pero aun los que quieren integrar la tradición, reconocen que "desgraciadamente los últimos tiempos han significado una etapa de laxitud" (Hernández, 21 de enero de 1946). El reconocimiento de que se vive una etapa de decadencia o, al menos, de estancamiento ayuda a configurar la idea de que la estética tradicional es inferior a la moderna, y que el camino del teatro nacional consiste en educar a autores, actores y público para tener un teatro nacional digno, de un gusto más elevado. Edmundo Barbero (1946), director de la Compañía Nacional de Comedias y de la Escuela Nacional de Arte Escénico, dice que la «labor consiste, precisamente, en educar al público y a los actores ... alguna vez teníamos que empezar a hacer teatro 'difícil'». La idea es "reeducar el gusto de nuestro público" (Salazar Bondy, 10 de febrero de 1946) y por ello se dice que la Compañía Nacional de Comedias (1946) tiene "un fin cultural y pedagógico". En la ley de creación del Consejo Nacional de Teatro se habla del "fomento" del teatro "como expresión de belleza e instrumento de cultura, difundiéndolo particularmente entre las masas populares" (Coloma, 2001, p. 9).

La confrontación entre las dos estéticas teatrales —una tradicional popular, la otra elitista moderna— va a alcanzar su cénit con la presentación de las obras peruanas en la primera temporada de la Compañía Nacional de Comedias.[15] Las obras de autor nacional que se presentan son: del siglo XIX, *Olaya o el barquero del virrey* de Manuel Nicolás Corpancho y *Las tres viudas* de Manuel Ascencio Segura; de autores contemporáneos, *El hechizo* de Antenor Samaniego,[16] *El demonio de la guarda* de Ricardo Villarán y

[14] El teatro de César Vallejo se conocía solo parcialmente. Su "Teatro completo" se publica recién en 1979 (Pontificia Universidad Católica del Perú, Fondo Editorial, 1979).

[15] La compañía llevó a escena las siguientes obras extranjeras en su primer año: *Anna Christie* de O'Neill, *La vida que te di* de Pirandello, *Ni el amor ni el mar* de Benavente y *El matrimonio* de Nicolás Gogol.

[16] El jurado del concurso oficial recomienda en su fallo la puesta en escena de *Fuego en el hombre* de Samaniego y *De una a tres* de Pedro del Pino Fajardo (Miró Quesada, 1948, p. 325). En el programa inaugural de la temporada (Compañía Nacional de Comedias, 1946) se anuncian ambas obras, sin embargo, se presentó *El hechizo* de Samaniego y no se presentó la obra de Del Pino Fajardo.

*Esa luna que empieza* de Percy Gibson Parra.[17] En general, hay un rechazo de parte de la crítica a las obras del siglo XIX porque representan una tradición —romanticismo, costumbrismo— que desde la élite no se quiere rescatar. De los de autores contemporáneos, la de Samaniego les resulta demasiado localista, y la de Villarán moralista. Solo se destaca, aun señalando sus limitaciones, la de Gibson Parra. Hay que hacer notar que comienzan a perfilarse categorías críticas que resultan claves. José Alfredo Hernández (23 de agosto de 1946) dice de *Esa luna que empieza*:

> Por su sensibilidad y personalidad, el autor se evade constantemente del campo real y efectivo en que vivimos y se eleva a regiones de la poesía y de lo fantasmagórico ... pero son personajes que no pueden tampoco sustraerse del todo de su hábitat terreno y se expresan y se manifiestan también por eso, en lenguaje humano y natural que llega hasta el panegírico socialista nimbado con mansa y suave brisa de cristianismo.

El crítico está introduciendo como polos de tensión las categorías del realismo y lo poético.[18] Solari Swayne (23 de agosto de 1946) refrenda esta oposición, encuentra en la obra "un Teatro de sugerencias más que un Teatro de definiciones; un Teatro de silencios más que un Teatro de gritos; un Teatro en el que tiene tal vez mayor importancia lo que se calla que lo que se dice". Gutiérrez (1946) habla de la "mentalidad eminentemente realista" que prima en América y juzga que la obra sigue "el péndulo dramático del teatro moderno, cuya inclinación es lo poético". Frente a las otras obras peruanas que se presentan en la temporada, la obra de Gibson Parra tiene unas características muy distintivas: su trama es sencilla y no muy patente; los personajes tienen rasgos simbolistas en sus reflexiones y premoniciones; la acción dramática está intervenida por momentos de ruptura en los que se presentan realidades míticas y simbólicas; el lenguaje verbal plasma la voz poética del autor más que la realidad psicológica y social de los personajes; la recurrencia de isotopías con los temas del mar, el nacimiento, la luna, la muerte, la pérdida del hijo, el retorno, crea un ambiente poético que propone una lectura simbólica más que realista.

---

17 Estaba anunciada la obra La selva de Ciro Alegría (Compañía Nacional de Comedias, 1946) que no fue presentada. Sebastián Salazar Bondy (21 de julio de 1946) expresa su temor de que la obra juegue "con la exuberancia natural y el tropicalismo, estruendos de nuestra selva". La obra, con el nombre de Selva, se estrenó el 20 de octubre de 1953 en la AAA por el Grupo Artístico Talía, dirigida por Porfirio Meneses (Talía, grupo artístico, 1953).

18 En los discursos del debate el término "realista" está usado para señalar una estética que imita la realidad tal como es y por ello está ligada a lo local, al costumbrismo y, aunque no lo mencionan, quizás al indigenismo. El término "poético" está usado para designar una estética cuya imitación de la realidad está necesariamente mediada por la estilización y la simbolización.

No en vano el autor llama a su obra "Poema escénico en tres actos". Solari Swayne (23 de agosto de 1946) ubica esta tensión en el campo del teatro peruano: "quiéranlo o no los partidarios del teatro realista en el Perú, el hecho de que un poeta escriba para el teatro tiene trascendencia".

En este debate entre el realismo y lo poético es posible leer la dicotomía tradición-modernidad, donde la tradición está representada por la vena costumbrista y localista percibida como realista (hay que recordar que no tuvimos un teatro propiamente realista sino en la segunda mitad del siglo XX); y la modernidad, representada por un teatro de mayor valor poético, literario y escénico. De los cinco autores premiados en el Concurso de Autores Teatrales[19] durante los primeros nueve años de vida del concurso oficial, cuatro eran poetas ya antologados, y uno ganador del Premio Nacional de Poesía. Esto nos habla de la vocación poética del teatro que proponen. Pero también hay que considerar que cuando ganan el premio la mayoría tenía menos de treinta años, y solo dos apenas algo más. En las obras de estos autores abundan procedimientos y recursos simbolistas, surrealistas, lenguaje poético, temas "universales", y encontramos también concepciones escénicas de vocación experimental. Podemos suponer en esta polaridad, también, la tensión entre una concepción tradicional del hecho escénico y otra moderna. Sebastián Salazar Bondy (1947), al referirse a su obra *Amor, gran laberinto*, farsa con la que gana el Concurso de Autores Teatrales en 1947, dice: "El desarrollo íntegro de la pieza me parece explicable solamente si los actores incorporan a los personajes como muñecos con ademanes, gestos y tonos desfigurados, nunca con realismo".

## 2. Localismo y universalismo

En el otro eje del debate, la dicotomía entre lo local y lo universal, lo local está entendido por la élite intelectual como costumbrista, realista, de tema y ambiente provinciano, pequeño, intrascendente, atrasado; mientras que lo universal es todo lo contrario: avanzado, trascendente, grande, cosmopolita, poético. El asunto clave, para los que plantean el debate, es mostrar que lo nacional y lo peruano no están irremediablemente asociados a lo local. Se trata de concebirlos de un modo universal,

[19] En los veinte años que duró el concurso, recibieron premio o voto de aliento Juan Ríos (cinco veces), Sebastián Salazar Bondy (3 veces), Bernardo Roca Rey (2 veces), Edgardo de Habich (2 veces), Antenor Samaniego, Pedro del Pino Fajardo, Armando Robles Godoy, Jorge Eduardo Eielson, Raúl Deustua, Edgardo Pérez Luna, Manuel Augusto Roca Zela, Humberto del Águila, Julio Ramón Ribeyro, Elena Portocarrero, Carlos Meneses, Humberto Napurí, Felipe Sanguinetti, Felipe Buendía y Alonso Alegría.

y este es el sentido que tendrá la reflexión de los críticos y el esfuerzo de los autores que participan del Concurso de Autores Teatrales, al intentar crear ese teatro peruano moderno. De un lado se habla de una "abertura de ventanas" (Ríos, 1946), de los "saludables vientos de afuera" (Salazar Bondy, 12 de octubre de 1946), de que los autores peruanos creen obras que encarnen "valores más universales y permanentes" (Salazar Bondy, 8 de julio de 1946). Solari Swayne (23 de agosto de 1946) saluda *Esa luna que empieza* diciendo que "es la primera comedia peruana que sale de los apretados lindes del terruño para volcarse en el mar del universo". En el lado contrario, se preguntan: "Es muy plausible el afán de culturizar al público, ofreciéndole obras famosas del repertorio universal, pero: ¿es eso Teatro Nacional?" (Chioino, 1946), y se clama: "Mi anhelo es, por otro lado, que los autores no se aparten de los temas exclusivamente locales" (Rivera, 1946). La tensión que vimos entre la estética del teatro tradicional y la del moderno se reproduce en este otro eje y, nuevamente, surge una posición conciliadora, esta vez, desde el propio Estado: entre los objetivos del Consejo Nacional de Teatro se anota "el desarrollo de la literatura teatral nacional, con miras al descubrimiento de nuestras propias posibilidades, sin desestimar por eso las grandes creaciones e influencias del genio universal" (Compañía Nacional de Comedias, 1946).

Se trata, entonces, de hacer que lo peruano, lo nacional, se inserte en la corriente de lo universal. En esta operación debemos distinguir tres áreas de confrontación en el discurso: el nacionalismo, la función pedagógica y el lugar de lo peruano en un teatro universalista. En la primera área, la más inmediata, se producen pronto cuestionamientos a que el proyecto estuviera liderado por extranjeros, a que en la compañía hubiera actores extranjeros y en el repertorio obras no nacionales. Buen ejemplo de esto son los avisos pagados de una obra del autor peruano Eduardo Eckard Pastor, que se presenta inmediatamente después de terminada la temporada de la compañía oficial, y que se anuncia como "la compañía de comedias genuinamente nacional" (*El Comercio*, 13 de noviembre de 1946), en la que "actuarán autores, artistas, escenógrafos y demás elementos únicamente peruanos" (*El Comercio*, 19 de noviembre de 1946). El argumento contrario será una redefinición del término: "el verdadero nacionalismo es no sentirse tan pequeño y distante de lo que es el acervo del arte universal sin reclamarse partícipe de él" (Salazar Bondy, 4 de agosto de 1946).

Se habla también de la necesidad de personas altamente especializadas y experimentadas para hacer pedagogía teatral, con las que el Perú no contaría. La prueba del éxito de ese modelo la encuentran en la Orques-

ta Sinfónica Nacional,[20] liderada por un director extranjero, con músicos extranjeros y con un repertorio universal. Este argumento se usa también en el área de la función pedagógica: se dice que a nivel de producción dramatúrgica "lo que aquí se ha escrito, hecho con más entusiasmo que conocimiento, adolece en general de defectos" y que es necesario un repertorio universal para que nuestros autores "capten su técnica" (*El Comercio*, 20 de julio de 1946). Y no solo los autores, el público debe ser "reeducado" (*El Comercio*, 5 de julio de 1946) y también los actores (Barbero, 1946).
El lugar de lo peruano en un teatro peruano universal es el área de confrontación más compleja y no tendrá mucha claridad el primer año de implementación del proyecto. El término peruano se menciona poco y cuando se hace no termina de generar un consenso sobre su significado. A Salazar Bondy (8 de julio de 1946) le molesta "lo 'peruano' de color local", y es que se busca que pierda su color, su localía, para hacerse universal. Pero es una operación muy ardua. Implica asumir la evidente heterogeneidad de lo peruano, que difícilmente puede universalizarse sin perder su esencia o sin que lo universal pierda la suya. Vale la pena precisar en este punto que cuando se habla de universal se entiende lo occidental: "Porque el Perú no es una isla olvidada en el mar del espíritu, sino pueblo engastado en un continente de acento y anhelo occidental, a cuyas costas llegan, porque tienen que llegar —y felizmente— las sonoras estrofas de la cultura occidental" (Solari Swayne, 3 de setiembre de 1946). El lado opuesto, esta vez desde un autor que reivindica un teatro de rasgos regionales, se defiende del embate occidentalista del siguiente modo: "no soy un obcecado occidentalista ni fanático nacionalista. Comprender en su profundidad ambas zonas que tienen sus delimitaciones es ya emanciparse de lo puramente imitativo y lo puramente reproductivo. No soy colonialista ni retrógrada" (Samaniego, 1946).

Los términos peruano y nacional no son intercambiables a pesar de que, a veces, se usan como sinónimos. Lo peruano, como he afirmado, implica una heterogeneidad que lo nacional, por el contrario, borra para crear una identidad única, lisa y transparente.[21] La operación de universalizar el teatro peruano pasa, precisamente, por la conversión de lo peruano en nacional. Es como hacer pasar las cosas por un colador para crear un orden jerárquico: por ejemplo, hablamos de la marinera limeña como el

[20] Fundada en 1938.

[21] "Los temas de lo nacional y de la literatura nacional tienen que plantearse en función de la índole heterogénea de la realidad y cultura del país, pero dentro de algún proyecto que transmute —siquiera en el plano del deseo— lo heterogéneo en homogéneo, lo múltiple en lo único y hasta los conflictos en armonía" (Cornejo Polar, 1982, pp. 19-20).

baile nacional, pero no así del huayno o la cashua, bailes andinos. En esta operación, unos quedan elevados a la categoría de nacionales y otros quedan solo como expresión de peruanidad. Esta selección y jerarquización tiene, por supuesto, un carácter ideológico y político. Solo lo nacional podrá ser universalizable. Es interesante que el nombre del concurso que crea el proyecto modernizador sea Concurso de Autores Teatrales. Pocas veces, en su uso, incluye los términos nacional o peruano; sin embargo, muy pronto comienza a ser nombrado por el gremio artístico y por la prensa como Premio Nacional de Teatro, pretendiendo equipararlo con los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura,[22] que eran precisamente la operación para elegir desde el poder, entre los peruanos de diversas disciplinas, a los mejores para consagrarlos como nacionales. La élite social e intelectual tiene el colador por el mango: "ha quedado definitivamente establecida la imposibilidad de crear 'teatro nacional' dentro de un criterio localista, estrecho, cerrado a los buenos y saludables vientos de afuera" (Salazar Bondy, 12 de octubre de 1946).

La preminencia del término nacional sobre el término peruano define un criterio de lo que es o no nuestro teatro. En lo peruano vamos a buscar temas peruanos, pero en lo nacional bastará la nacionalidad del autor, de la mayoría de los actores del elenco o, por último, ser "patrocinado por el Estado económica y moralmente" (*El Comercio*, 5 de julio de 1946)[23]. Esta discusión, aparentemente zanjada en 1946, va a revivir en el trabajo de los autores que participan en el concurso oficial. Se enfrentan, en la práctica, a la difícil operación de hacer una obra de carácter universal siendo peruanos. Veremos que en los primeros años no encuentran la necesidad de tocar lo peruano. Entre 1946 y 1949, ganan el concurso seis obras, ninguna de las cuales tiene referencia local, geográfica ni histórica, a excepción de *La Bellido de Huamanga* de Pedro del Pino Fajardo, que no se publica ni se representa. Los espacios y tiempos son "universales": La Mancha, España, en tiempos del Quijote; una playa cualquiera en el tiempo actual; el país imaginario de Vientreameno en un tiempo imaginario; Palestina,

[22] Los Premios Nacionales de Fomento a la Cultura se establecieron en 1942 en las categorías de Pintura, Historia y Geografía, Poesía, Novela, Derecho, Música, Escultura, Periodismo, Medicina, Filosofía y Educación, Tesis Universitaria e Investigación Científica y Ensayo. Nunca se incluyó en este premio la categoría teatro.

[23] En la segunda mitad de los años cincuenta, el apoyo del Estado al teatro se limita a la subvención, siempre escasa, de grupos de teatro para que pongan obras del repertorio universal y nacional. El nombre de esta primera iniciativa era Festival Nacional de Teatro (*El Comercio,* 23 de octubre de 1957). Inmediatamente, un grupo independiente de teatro organiza el Festival Peruano de Teatro en el que se estrenan exclusivamente obras de autores peruanos contemporáneos (*El Comercio,* 5 de diciembre de 1957).

en tiempos bíblicos; el interior de una casa sin referente local en el tiempo actual; y un circo sin referente local ni temporal. Solo en la obra *Esa luna que empieza* encuentran una sutil alusión a lo peruano: el jurado del concurso ve "nuestra costa" (Miró Quesada, 1948, p. 324), y Aurelio Miró Quesada (1948) la aldea de pescadores de Ancón (p. 15). Ríos (1946) discute esa percepción diciendo que la obra tiene "la atmósfera sutil de la melancolía de Galicia". Todas estas obras ganadoras del concurso en esos primeros años basan su carácter nacional en la nacionalidad del autor y no en la forma ni el contenido de la obra. Esta parece ser la posición que defiende la élite social e intelectual, sin embargo, a partir de 1950 vemos que los temas peruanos comienzan a aparecer.

Juan Ríos es quien inicia la experiencia y la lleva por dos caminos diferentes: la hibridación de los temas y personajes de la tragedia griega antigua con el ambiente y la historia local, y el uso de la mitología peruana antigua. Dos de sus obras ganadoras del concurso oficial están construidas desde la primera premisa: *La Selva*[24] (1950), que es su reescritura de *Medea* en la temprana conquista española de Centro América; y *El Mar*[25] (1954), una reescritura de *La Orestiada* en una aldea peruana de pescadores, en el tiempo actual del espectador. En ambas sigue con bastante exactitud la acción dramática de las tragedias antiguas, a la vez que intenta recrear el ambiente local o histórico.[26] El uso de la mitología peruana antigua, Ríos lo plasma en *Ayar Manko* (1952). Se trata de una reescritura de la leyenda de los hermanos Ayar. Está localizada en Tampu Toko, Cuzco, y en el tiempo mítico anterior al histórico del Imperio incaico. Como en sus otras obras, el tema de la violencia es central y, en este caso, se trata de una violencia fundacional de la peruanidad. Es importante acotar que las obras de Ríos, a excepción de *Los desesperados* (1960) y *Los hijos de Abraham Costa* (Forgues, 2011, p. 19) están escritas en verso. Su estilo dramático y escénico es marcadamente poético, llegando a momentos líricos y coreográficos: sobre *Ayar Manko* menciona que "en esta obra la estética importa más que el realismo" (Ríos, 1963, p. 7).

---

[24] Cuando gana el premio y se estrena la obra, se titula *Medea.* El autor cambia el título para la publicación de 1961.

[25] Cuando gana el premio, se titula *Argos.* El autor cambia el título para la puesta en escena.

[26] *El fuego* (1948), obra que no participó del concurso oficial, es también una reescritura, esta vez de *Prometeo,* situada en "un pueblo andino" (Ríos, 1961, p. 147), en los años inmediatamente posteriores a la independencia nacional. Del mismo modo, *El Dorado* es una reescritura de Edipo (Forgues, 2011, p. 9)

Por su parte, para escribir su obra *Rodil* (1951), Sebastián Salazar Bondy toma el personaje histórico del brigadier español José Ramón Rodil, quien en el siglo XIX resistió por casi dos años el asedio de las fuerzas patriotas a la Fortaleza del Real Felipe en el Callao. La obra, situada geográfica e históricamente, contiene referentes muy precisos de los hechos y personajes. Sin embargo, no está centrada en la reconstrucción histórica sino en el análisis de la personalidad guerrera, autoritaria, políticamente conservadora, cruel y a la vez humana del militar español. En contraposición, Salazar Bondy introduce el personaje de una mujer criolla: Isabel, quien defiende la posición política liberal de la independencia y a quien Rodil hace su mujer a la fuerza. La contraposición ideológica y la imposibilidad de conquistar el corazón de Isabel crean las tensiones de una obra que propone una lectura a la vez simbólica y existencial.[27] Más adelante, en 1965, Salazar Bondy es premiado póstumamente por *El rabdomante*, obra sin referencia geográfica ni temporal, en la que un trío de miserables busca agua luego de una larga sequía. El poder es representado por el gobernador militar, su secretario y un ingeniero, quienes tratan de convencerlos de que el agua no es necesaria. Cuando llega el rabdomante con su vara para ubicar el agua, el gobernador lo toma preso. Los miserables toman la vara y hacen brotar montones de agua. Al final, "el agua se ha vuelto fuego" (Salazar Bondy, 2015, p. 202), el gobernador es asesinado y la obra concluye con la muerte del rabdomante a manos de los miserables. Esta obra nos propone una lectura alegórica de una realidad en la que hay poderosos que tienen los recursos y hay quienes carecen de ellos y también de educación y oportunidades. Tributaria del teatro de Beckett, la obra intenta, sin embargo, referir a una realidad que podemos reconocer en cualquier país del tercer mundo. El resultado de la hibridación del universalismo con la referencia local, intentando, además, plantear una posición política, lo lleva a producir una representación de la realidad demasiado ambigua, que termina siendo discutible. Una muestra de la dificultad con la que se topa Salazar Bondy es esta acotación inicial sobre los miserables: "Si a alguien recuerdan es a ciertos paupérrimos campesinos de los andes, pero ninguna prenda típica debe identificarlos como tales" (*ibidem*, p. 184). El referente se universaliza en la medida que pierda su "color local", pero es evidente que a la vez está perdiendo su carácter de problema real.

[27] No será la única obra de Salazar Bondy situada geográfica e históricamente: *No hay isla feliz* (1950) es en un pueblo de la costa sur del Perú; *El fabricante de deudas* (1952) transcurre en Lima en época actual; *Algo que quiere morir* (1956) sucede en Lima en época actual; *Flora Tristán* (1959) sucede en Lima en el siglo XIX; *Dos viejas van por las calles* (1959) sucede en Lima en la actualidad; *Ifigenia en el mercado* (1965) sucede en la Lima contemporánea al espectador.

Más adelante volverá a asomar el asunto de lo local y lo universal en las obras premiadas en el concurso oficial. En varias de ellas encontramos referentes locales evidentes: Edgardo Pérez Luna aborda la mitología del Tiahuanaco en *Pumapunco* (1955) y la historia de Túpac Amaru II en *La Rebelión* (1962); Julio Ramón Ribeyro toma la tradición de Ricardo Palma para reescribirla en *Santiago el Pajarero* (1959); Edgardo de Habich en *Menos grande que la luna* (1963) aborda desde el realismo el problema de los abusos en las haciendas azucareras del norte del país; Elena Portocarrero hibrida en *La Corcova* (1963) la Comedia del Arte con el ambiente y costumbres de Ayacucho; Alonso Alegría ubica la acción de su *Remigio el Huaquero* (1964) en el ambiente arqueológico de una huaca, desde el realismo fantástico.[28] Paradójicamente, la obra que será el emblema de esta época no participa del concurso oficial y se sitúa en un paradigma diferente: *Collacocha* (1956) de Enrique Solari Swayne es una obra realista. El conflicto dramático que plantea, el hombre frente a la naturaleza indómita, resulta definitivamente universal pero también local, dado el protagonismo de la geografía peruana. Si bien no está vinculada al sistema creado por el gobierno para la modernización del teatro nacional, *Collacocha* nace a la sombra del deseo de un teatro moderno, universal y peruano.

## 3. Conclusiones

El proyecto de modernización del teatro nacional que genera la élite social e intelectual de Lima desde el Estado, intenta hacer un cambio en el campo del teatro peruano: salir del dominio de una estética nacional tradicional, popular y localista, al de una estética nacional moderna, de élite y universalista. La modernidad y el universalismo están concebidos como esencialmente occidentales, y lo peruano, como heterogeneidad, entra en conflicto con esto. La categoría de "nacional" permite homogenizar la diversidad para aspirar a ser asimilados a lo universal.

Un sector de la élite intelectual toma una posición conciliadora en la que ve una convivencia pacífica de ambas tendencias, mientras que otros —sobre todo autores— postulan un corte radical con la tradición,

[28] No conozco las demás obras ganadoras del concurso oficial porque no están publicadas o su publicación no la he podido encontrar: *Pumapunco* (1955) de Edgardo Pérez Luna, *La casa de los Siles* (1958) de Humberto Napurí, *Vía Crucis* de Manuel Augusto Roca Zela, *Vulcano de rodillas* (1961) de Felipe Sanguinetti, *Las nuevas galas del emperador* (1961) de Felipe Buendía; o porque han sido declaradas perdidas por su autor: La noticia (1958) de Carlos Meneses (Mediavilla, 2016, p. 114) y *Remigio del huaquero* de Alonso Alegría.

en la que ha dominado el teatro tradicional, de carácter popular y localista. Visto en una perspectiva histórica, el teatro moderno, de élite y universalista, parece haberse impuesto en el dominio del campo. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el teatro tradicional estaba herido de muerte cuando se da el proyecto modernizador, y la desaparición de la estética que postula en el teatro —no así en la radio y más adelante en la televisión— era inminente.

El teatro nacional moderno, más allá del debate de ideas que sostiene a través de la prensa, es puesto a prueba de manera inmediata y práctica en las obras que participan del Concurso de Autores Teatrales. Las primeras obras, entre 1946 y 1949, muestran su adhesión a un teatro poético que usa recursos del simbolismo, surrealismo, la tragedia moderna y la farsa, desmarcándose del realismo y proponiendo una mayor opacidad sígnica tanto en lo dramático como en lo escénico. En un segundo momento, a partir de 1950, los autores comienzan a asumir el componente peruano del término nacional y exploran en temas más cercanos, echando mano de la historia, la mitología y la tradición nacional. Esta hibridación, tomando la estética del teatro clásico o del teatro moderno europeo para tratar temas locales, produce obras muy interesantes y valiosas que configuran el inicio de una nueva tradición del teatro peruano, a la sombra de la cual surgirá una nueva generación de escritores de teatro: Víctor Zavala Cataño, Hernando Cortés, Grégor Díaz, Sarina Helfgott, Sara Joffré, Estela Luna, Julio Ortega, Juan Rivera Saavedra, César Vega Herrera y, nuevamente, Alonso Alegría, entre otros. Estos enfrentaron de una manera distinta las tensiones entre teatro moderno y tradicional, y entre un teatro localista y otro universalista, o tal vez lograron superar las dicotomías gracias al debate y la creación que emprendió la generación antecesora, lo que les permitió generar un deseo diferente del teatro nacional.

## Referencias bibliográficas

Álvarez, L. (1994). *Mi grano de arena*. Inédito.
Asociación de Artistas Aficionados (1988). *AAA 50 años.* Edición de autor.
Barbero, E. (21 de setiembre de 1946). Barbero habla… [Entrevista]. *El Comercio*.
Bourdieu, P. (1990). *Sociología y cultura*. Grijalbo.
Bourdieu, P. (1990a). El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de método. *Criterios*, (25-28), 20-42. La Habana.
Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto*. Siglo XXI Editores.
Bussalleu, E. (17 de marzo de 1946). En julio se inaugura la temporada de Teatro. *Jornada.*
Bustamante y Rivero, J. L. (1946). *Mensaje presentado al Congreso.* Tipografía Peruana S. A.
Chioino, J. (2 de octubre de 1946). Algunos aspectos del Teatro Nacional. *El Comercio.*
Coloma Porcari, C. (2001). *El Consejo Nacional de Teatro y el Teatro Nacional del Perú*. Centro Nacional de Información Cultural, Instituto Nacional de Cultura.
Compañía Nacional de Comedias (1946). Programa de Mano, Temporada MCMXLVI. Ministerio de Educación Pública.
Cornejo Polar, A. (1982). El problema nacional en la literatura peruana. En *Sobre literatura y crítica latinoamericana*. Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.
Cornejo Polar, A. (1989). *La formación de la tradición literaria en el Perú*. Centro de Estudios y Publicaciones (CEP).
Cornejo Polar, A. (2000). Literatura peruana: época republicana. En *Literatura Peruana. Siglo XVI a siglo XX.* Latinoamericana Editores.
De la Fuente, R. y Amenzúa, J. (2002). *Diccionario del Teatro Iberoamericano*. Ediciones Almar.
*Jornada* (1 de mayo de 1946). No sesionó el Consejo de Teatro.
*El Comercio* (5 de julio de 1946). Teatros y Artistas.
*El Comercio* (5 de julio de 1946). El Teatro Nacional.
*El Comercio* (20 de julio de 1946). Nacionalismo y Teatro.
*El Comercio* (23 de octubre de 1957). Festival Nacional de Teatro.
*El Comercio* (13 de noviembre de 1946). Aviso pagado de Eduardo Eckard Pastor.
*El Comercio* (19 de noviembre de 1946). Un gran acontecimiento para el martes 19. Aviso pagado.
*El Comercio* (5 de diciembre de 1957). Festival Peruano de Teatro se inicia-

rá el 15 de enero.
Forgues, R. (2011). *Hablan los dramaturgos*. Colección Palabra Viva, Tomo IV. Editorial San Marcos.
Garland, A. (29 de setiembre de 1946). Por los caminos del teatro nacional. *La Crónica*.
Gutiérrez, N. (28 de agosto de 1946). Esa luna que empieza. *La Crónica*.
Hernández, J. A. (21 de enero de 1946). El Estado impulsa el florecimiento del Teatro Peruano. *Jornada.*
Hernández, J. A. (16 de agosto de 1946). Reflexiones sobre el Teatro Nacional. *El Comercio.*
Hernández, J. A. (23 de agosto de 1946). Notas teatrales. *El Comercio*.
*La Prensa* (21 de setiembre de 1945). Ministerio de Educación Pública pone al teatro dentro de su Plan de Extensión Cultural.
Mediavilla, P. (2016). *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000) Aproximaciones* [Tesis doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
Ministerio de Cultura (2015). La odisea del teatro en el Perú. https://www.infoartes.pe/la-odisea-del-teatro-en-el-peru/
Miró Quesada, A. (1948). Prólogo. En *Teatro Peruano Contemporáneo,* pp. 9-23. Editorial Huascarán.
Moreau, E. (29 de mayo de 1946). Si yo fuera Presidente de la República. *Jornada*.
Muguercia, M. (2015). *Teatro latinoamericano del siglo XX. Modernidad consolidada, años de revolución y fin de siglo (1950-2000)*. RIL Editores.
Origgi, A. (12 de agosto de 1921). El teatro peruano. *Mundial,* (65).
Pavis, P. (1984). *Diccionario del Teatro.* Ediciones Paidós.
Ríos, J. (23 de agosto de 1946). Percy Gibson y el Teatro Contemporáneo en el Perú. *El Comercio*.
Ríos, J. (1961). Teatro. Edición del autor.
Ríos, J. (1963). *Ayar Manko.* Casa de la Cultura del Perú.
Rivera, L. (26 de enero de 1946). El Actor Teatral precisa una reglamentación de sus derechos y obligaciones. *Jornada.*
Salazar Bondy, S. (10 de febrero de 1946). Por el teatro nacional. *Jornada*.
Salazar Bondy, S. (8 de julio de 1946). Los dramas nuevos: Don Quijote y Esa luna que empieza. *Jornada*.
Salazar Bondy, S. (21 de julio de 1946). Más ideas sobre el teatro nacional. *Jornada.*
Salazar Bondy, S. (4 de agosto de 1946). Las tres viudas y otras cosas más. *Jornada.*
Salazar Bondy, S. (12 de octubre de 1946). El Hechizo. *Jornada*.
Salazar Bondy, S. (30 de marzo de 1947). ¿Qué es Amor, Gran laberinto?

*La Nación*.
Salazar Bondy, S. (2015). *Un ser de cristal y sueño.* Loqueleo.
Samaniego, A. (16 de octubre de 1946). El hechizo y los críticos. *Jornada*.
Solari Swayne, M. (3 de setiembre de 1946). Sobre una opinión y una sugerencia del señor Chioino. *El Comercio*.
Solari Swayne, M. (23 de agosto de 1946). Algo sobre Esa luna que empieza. *El Comercio*.
Talía, Grupo Artístico (1953). Programa de mano de Selva.
Teatro Universitario de San Marcos (s. f.). Teatro Universitario de San Marcos. https://www.wikiwand.com/es/TUSM
Ugarte Chamorro, G. (1974). El teatro en la independencia (Vol. 1). En *Colección Documental de la Independencia del Perú, Tomo XXV*. Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú.
Vallejo C. (1979). *Teatro completo (V. 1 y 2)*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
Wiesse, M. (mayo de 1920). La actualidad teatral. *Variedades*.
Von Bischoffshausen, G. (2018). *Teatro Popular en Lima*. Máquina de ideas.

# Archivo de afectos imaginados

## Carlos Schmidt F.

Escenógrafo, gestor cultural, arquitecto. Estudio teatro en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (UCR), en el Aula de Teatro de la Universidad de Valladolid y en el Taller Nacional de Teatro. Formó parte de la Compañía Speculum Mundi y ha realizado alrededor de 80 escenografías para teatro, danza, cine y TV. Dirige la Fundación Memoria de las Artes Escénicas (MAE), y codirige el estudio Paradoxe de Arquitectura y Espacio Efímero. Ha sido curador para la Cuadrienal de Diseño Escénico PQ19 y PQ23. Ha cursado el Diplomado en Creación-Investigación Escénica de la Cátedra Bergman (UNAM), y actualmente, cursa una Maestría en Gestión y Emprendimiento de Proyectos Culturales (UNIR).

# Archivo de afectos imaginados

Carlos Schmidt F.
Fundación Memoria de las Artes Escénicas (MAE)/
Costa Rica

En esta propuesta para la exploración de un archivo de afectos imaginados, expongo el camino inicial, las motivaciones y el posible recorrido en búsqueda del recuerdo de una ficción, en procura de su amparo y la pertinente absolución del teatro desaparecido.

## 1. La creación en resguardo como recuerdo afecto

*Y llego a los campos y extensos recintos de la memoria, donde están los tesoros de innumerables imágenes tomadas por los sentidos. Allí también me encuentro "conmigo mismo" y me acuerdo de mí y de qué hice, cuándo y dónde y de qué modo estaba afectado cuando lo hice.*

Agustín de Hipona, *Confesiones*, "Libro X"

*Tengo sueño, me desvanezco… desaparece la realidad, me sumerjo en la eternidad, de todo lo posible e imposible*

No se puede dejar de ver el archivo como un espacio, un lugar que se habita desde otra mirada, se habita con elementos, con objetos, con huellas que deja la memoria, se habita con el recuerdo.

Las huellas la conforman materialidades, pero también los recuerdos que quedan de hechos idos que construyen un acontecimiento. La memoria es recuerdo, por lo tanto, viajamos por el mundo de la subjetividad. Freud habla de recuerdo encubridor, para designar la forma en que nuestro cerebro ordena el recuerdo, su forma segmentada y como lo organizamos para que sea continua, con secciones ficcionadas, para mantener el recuerdo en coherencia y placentero. Es complejo para un archivo escénico almacenar recuerdos, que ya, de por sí, funciona con las partes

que lograron sobrevivir de un acontecimiento volátil, momentáneo, que dura lo que dura su intención de ser conocido. ¿Qué tan fiables son los recuerdos? ¿Cómo almaceno el recuerdo?, ¿para qué?

El archivo es un espacio con lugares, generalmente determinado por los soportes que contienen la información. Pero también, el archivo es una organización fijada por la necesidad del que establece sus prioridades, un arconte sí, que establece y decide cómo funcionan sus búsquedas. Así pues, tenemos tipologías de archivo, definidas por su uso, algunos íntimos, inmediatos, de uso personal y otros que se van abriendo o se circunscriben a rangos de uso de interacción social. Por eso, vamos a habitar el espacio/archivo con diferentes niveles de uso y provocación.

Como paralelismo podemos relacionarlo con el habitar de una ciudad, desde su lugar más íntimo, la habitación, el lugar secreto privado de trabajo personal, luego nuestra casa con el habitar inmediato de nuestros cercanos, luego el barrio, con algunos no conocidos, la ciudad con su complejidad y reglas de uso. Así serán los archivos también, diferentes espacialidades, diferentes habitares, diferentes dimensiones e intenciones del trabajo que hacemos con el documento que surge y que eventualmente, debemos archivar para su rápido acceso y uso.

> El archivo no se circunscribe entonces a ningún espacio institucional específico, sino que más bien es en el archivo, como condición de posibilidad de los acontecimientos, como *a priori* histórico, donde se fijan los límites y las regulaciones institucionales, en otras palabras, el archivo es el lugar donde surgen los dichos y los hechos institucionalizados en una sociedad, sus actas y sus actos, lo que se hace decir y lo que se hace ver. (Foucault, 2009)

*Quién decide lo que sueño, sueño por una provocación consiente, por un placer inconsciente, por una solución no encontrada... sueño, soñar…*

El archivo de la Memoria de las Artes Escénicas (MAE) de Costa Rica, es dentro de mi contexto, como una ciudad, es el plano mayor del acopio, recuperación y almacenaje de un acontecimiento, este es el que articula en una temporalidad, la matriz directora del archivo. El acontecimiento escénico dado en todas sus formas profesionales de teatro, danza, circo, lírica, intervenciones, performance, etc. De cada uno de estos eventos se han descrito setenta y seis tipos documentales de un solo acontecimiento

(Azofeifa, *et al.*, 2019, p. 77), clasificados en documentos gráficos, audiovisuales y objetuales, con posibilidad de crecimiento siempre. Es el archivo de acopio general y abierto a todas las personas.

Los acontecimientos escénicos al ser un hecho temporal y por lo tanto efímero sin restos permanentes que podamos replicar en su totalidad, nos dejan solamente huellas, partes de ese todo vivido, solo por los que lograron presencialmente participar del habitar del espacio construido, para advertir durante un lapso del tiempo teatral y vivir su experiencia. Las huellas pueden ser de cualquier materialidad o emotividad. Un afiche, un programa de mano, una maqueta, un vestuario, una fotografía, un tema musical y así tantos como tantos, son los diferentes eventos de los que podemos estar inmersos.

En este archivo ciudad cabe todo y todos podemos tener acceso a la información. Por lo tanto, voy a jugar con este arquetipo de división de archivos, como propuesta exploratoria dada por el espacio y su tipo de habitar. Pero la presente investigación trata de algo más interno. Es un archivo casa o, tal vez, un archivo del habitáculo íntimo.

El proyecto de archivo que vamos a proponer, tiene una peculiaridad en relación al archivo que desarrolla la MAE actualmente. La investigación parte de un documento, de una huella o un grupo de huellas que considero, pueden detonar reacciones afectivas. Inicio la ruta dentro del archivo escénico, extraigo un documento, en este caso, una fotografía que eventualmente se acompaña de un tema musical del mismo espectáculo. La imagen extraída corresponde a un instante del espectáculo, la confronto con sus creadores, el creador o la creadora puede ser la dirección, los diseñadores, los ejecutantes, todos los participantes creativos que intervienen en forma directa con la imagen. El trabajo inicia con un cambio de la agencia, al ubicar a todos estos creadores en el campo de la expectación. Los estoy situando como espectadores de su propia creación.

Parto de una imagen fotográfica que considero, resume en un solo cuadro una idea integral del espectáculo, esto me produce "una bolsa de digestión afectiva". Es decir, un enfrentamiento con el recuerdo, es un proceso de detonación, reacción, asimilación, etc. donde los recuerdos de la persona entrevistada discurren por: recuerdos ficcionados, reacciones empáticas,

afectos incómodos, flujos emocionales, enunciaciones que se desarrollan en la investigación total no expuestos en este ensayo. Es pues, un glosario de términos —acá no detallado por lo antes mencionado— que me ayudan a clarificar y clasificar los afectos.

*Duermo, duermo para soñar, y al soñar soy*
*cualquier razón, soy cualquier situación,*
*habito dentro de mí.*

Lo que me genera esta suma de afectos, es un nuevo relato que ya no es el acontecimiento original, aunque haya nacido de éste. Se ficciona sobre la ficción. Se parte del instante capturado por una cámara fotográfica que confronto con los creadores del acontecimiento del cual se tomó la fotografía. Los creadores, al verla, lo realizan desde la mirada de la expectación.

Lo que surge como material de archivo, lo tengo como un "fondo emotivo de un acontecimiento", que debe estar relacionado con el acontecimiento de origen, pero también, es el material para detonar un nuevo acontecimiento, por lo que he decidido que lo manejo como un archivo de "Habitáculo Íntimo", el más pequeño de estas tipologías de espacio y usos archivísticos. Los soportes que pueden ser grabaciones, videos, bitácoras, los tengo como una unidad de uso, lo que me lo convierte en un fondo personal de mi archivo íntimo. Éste eventualmente ingresa al archivo/ciudad como fondo ligado al acontecimiento del cual surgió.

## 2. Yo casa, el habitar de mis afectos

*Me duele enormemente la cabeza, ¿cuánto faltará por acabar?*

Estoy llegando a una inspección rutinaria de una casa que construyo en el campo, cerca de la ciudad, con mucho espacio y grandes árboles. Hoy es un día especial para los propietarios, estamos en la parte de la construcción donde se ha concluido la excavación de zanjas para las fundaciones de la casa, se ha vertido una capa de concreto base para luego asentar las armaduras de varilla de hierro como esqueletos formando la estructura de los cimientos. Me gusta realizar pequeños ritos durante el proceso de construcción, estoy creando el habitar de una familia. El habitar empieza desde la idea, desde la conversación, desde las necesidades de los futuros inquilinos. Me cambio los zapatos por unas botas de hule, la familia se encuentra esperando, llevo pintada en la planta del pie con un marcador

indeleble —vaya error— la frase "reacción afectiva".[1] Me acerco a ellos, ronda una emoción sobre otras emociones. Vamos a proceder a colocar piedras de cuarzo, monedas, y objetos que se deseen en el colado de concreto que vamos a verter sobre las armaduras, elegí un área especial de la casa, que considero importante para ellos cuando la habiten, esta pequeña ceremonia es uno más de los pasos para su apropiación. Con esto limpiamos las vibras, atraemos energías positivas, cuidamos a los que construyen y cuidamos a los que habitarán. Se dicen palabras, se habla de dioses y yo del universo. Estoy haciendo también, en el mismo lugar, el habitar de unos pequeños duendes, esto, no lo saben los propietarios, pero estoy introduciendo el *Genius Loci*,[2] sin que se enteren, para que protejan, los protejan y estos duendes le pongan alma y personalicen el espacio del que nunca más podrán salir. El proceso de preparación de lo que será la casa, empezó con otra tarea para los futuros inquilinos, el preparar un álbum con fotos, imágenes, frases, de cómo me imagino la casa, qué quiero en ella, rincones especiales y qué hay en ellos. Son ritos de acercamiento de ellos con su futura casa, mía con ellos para comprender mejor sus necesidades, de nosotros con el diseño. Luego, como si fuera un juego, verbalizamos los espacios, de una lista previa donde dice, cocina, tantos dormitorios, comedor, etc., etc., los cambiamos por el lugar para dormir, el lugar para comer, pasando al accionar, conversando cómo lo realizan, cómo es ese comer, ese dormir, muy íntimo sí, es su casa, no la mía.

Tuvimos que conversar al inicio de un gesto de confianza y de entrega emotiva para crear la casa de ellos, la casa donde irán a vivir y convivir buena parte o toda su vida. Las casas son como las personas, singulares, únicas, tanto como tantas son las personas que los habitan. Las casas que no son hechas para alguien en específico, cuando es habitada, la transformación para hacerlas suyas es lenta, pero se logra. La transformación alcanza todos los sentidos, colores, texturas, olores, y

[1] "Reacción afectiva" son dos palabras que provocan varios sucesos (surgidos de un juego como método de creación-investigación dado por Didanwy Kent); es el rótulo de entrada a mi casa como consigna a la investigación, la casa que hablo, es mi casa método, mi casa refugio, mi casa archivo, mi casa imaginación, teoría, deducción, reflexión, en realidad es una casa que involucra todo lo anterior donde los diferentes espacios que la conforman me permiten construir la presente pesquisa. Casa donde habito metafóricamente con todo lo que encuentro, analizo, reflexiono, para contener una investigación.

[2] El *Genius Loci* es un concepto romano. De acuerdo a las creencias romanas antiguas, cada ser independiente tiene su *"genius",* su espíritu guardián. Este espíritu da vida a la gente y a los lugares, los acompaña desde el nacimiento hasta la muerte y determina su carácter o esencia.

el cómo soy se funde con los otros habitantes, y se es como persona y como casa. Todo pasa por el cuerpo. La observación y la autobservación indispensable en los procesos.

*Lo que más me martiriza son los clavos,*
*entran poco a poco, a golpes, duelen demasiado.*

El diseñar el habitar de otros pasa por mi cuerpo, es inevitable, es el resultado de su vida y la mía. El análisis de lo que se quiere pasa por el afecto. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* nos dice:

> Es preciso rebasar los problemas de la descripción —sea ésta objetiva o subjetiva, es decir, que narre hechos o impresiones— para llegar a las virtudes primeras, a aquellas donde se revela una adhesión, en cierto modo innata, a la función primera de habitar. (p. 27)

Todas las personas tenemos sótanos y buhardillas, ahora lo tengo claro, esos sitios o rincones que me producen intriga, temor, curiosidad, incertidumbre y esos otros que producen gozo, gusto y placer son tantos como momentos que calaron en nuestro ser y marcaron nuestra vida. En los ritos iniciales con los futuros ocupantes de la casa voy tras esa búsqueda, que antes seguía por instinto en forma empírica, y ahora empiezo a teorizar. Según Bachelard:

> La casa nos brindará a un tiempo imágenes dispersas y un cuerpo de imágenes. En ambos casos, demostraremos que la imaginación aumenta los valores de la realidad. Una especie de atracción de imágenes concentra a éstas en torno a la casa. A través de todos los recuerdos de todas las casas que nos han albergado, y allende todas las casas que soñamos habitar. (p. 27)

Yo agregaría… y todas las casas que creamos. La memoria, la experiencia, la vivencia del usuario, sumada a la historia personal, experiencias y vida del que diseña, fusiona y crea una futura experiencia habitable. Nuestra vida la vemos fragmentada, se quedan los hechos que nos impactaron, nos emocionaron, donde nos sentimos bien o nos sentimos mal, son según somos, paradoja de vida, lo que es nos determina, pero lo determinado lo producimos a partir de nuestras circunstancias. ¿Cómo construir a partir de fragmentos de afectos? Ese es el placer del proceso de creación de un habitar, nace de partes de quereres, lo mezclamos con ritos, para enamorar lo aun no reconocible. Vamos enamorándonos en el proceso de construcción de un lugar, que no tenemos claro. Seducimos con el rito. Dejamos nuevas huellas agregándolas a las que ya tenemos. En el

artículo "Mal de archivo. Una impresión freudiana" hay un acercamiento al concepto de huella, en el sentido de lo que vamos dejando en el mundo mientras habitamos en él. Este concepto, que en los últimos años ha tomado protagonismo, se acerca mucho a la huella psicológica que dejan los libros en nuestro cerebro después de leerlos. También habla de la memoria en el psicoanálisis freudiano (Derrida, 1997).

Reacción afectiva[3]: cómo marca en mi piel, dejando huella literalmente. Esas huellas que nos marcan y determinan; pero Derrida agrega las huellas que quedan para reconstruir un hecho, un entorno, un medio, un ambiente, es la parte que almacenamos.

*La casa de madera se construye de la parte al todo, de abajo hacia arriba, del esqueleto al cuerpo, su material es noble, hecho de fibras, resiste y se comporta según el medio, abriga y refresca según el entorno: huele, tiene textura, acoge y da calidez, aunque es rápida su construcción, no lo es tanto su preparación. ¿Cómo seré cuando esté terminada?*

Este proceso para llegar a habitar la casa pasa por efectos de afecto, acercamientos desde la búsqueda interior del futuro habitante, emociones y vivencias de otras casas, rituales de unión a la nueva casa, que ya provoca con forma, luz y tiempo. Luego vendrá la vestidura del espacio de su piel primera, la de sus texturas, sombras y colores. La segunda vestidura la de objetos funcionales y una tercera vestidura la de objetos de afecto, que cubrirán totalmente el recinto. Todo, alimentando al Genius Loci, nada se desperdicia, todo suma.

La reacción afectiva[4] es continua, constante, palpitante. Continúa pegada a mi piel. El habitar culmina con su última vestidura creada con afecto por un ritual lento, se viste en su última capa con afecto, cerrando la ceremonia. Nace con los afectos pasados y se habita con el afecto transferido. Un trabajo de memoria emotiva, de recuerdos y huellas.

---

[3] Reacción afectiva, está pegada a mi piel como proceso de búsqueda, como tatuaje temporal, recordando que todo pasa por el cuerpo, el cuerpo que siente, se emociona, piensa.

[4] Reacción afectiva, el habitar la casa con todo lo que genera la frase guía, provoca una estructura de análisis y ruta; la creación nace de mis experiencias, sensaciones, percepciones, emociones, en un proceso de afectos, un territorio del sentir que pasa por las necesidades y afectos de otros; viajo entre la *poiesis* y *sympoiesis*, es conjunta y performativa.

Modell (1990, citado por Hernández, 2011) desarrolla una psicología circular de la memoria y reconsidera la transferencia como un proceso mental en el que se organiza la experiencia interna y la memoria mediante "categorías afectivas":

> el yo es una estructura implicada en el procesamiento y la reorganización del tiempo que busca en la interacción personal, especialmente en la transferencia, una similitud con la organización afectiva interna de las experiencias y las relaciones del pasado. Las experiencias pasadas no se registran en el cerebro de modo isomórfico con los hechos; lo que se almacena es el potencial para activar categorías de experiencia. (p. 7)

Como Modell menciona, "el recuerdo no es la reexcitación de innumerables huellas fijas, desvitalizadas y fragmentarias, sino una reconstrucción imaginativa" (p. 7).

El proceso de diseñar, de construir un lugar para morar, surgió ayudado por la memoria emocional, la huella mnémica de la que nos habla Freud. Existen otras huellas, surgidas del habitar ficcional. Los acontecimientos escénicos ocurren en un lugar, un lugar creado en la imaginación, ocurren en un tiempo y en un espacio definido y luego desaparece, es efímero, no se mantiene en el tiempo continuo, como el habitar de mis inquilinos. ¡Muere! De esa muerte solo quedan documentos, objetos, fracciones de lo que pudo ser un momento que ya no es, las huellas son otras, físicas, no emocionales (¿o sí?).

La huella no solo está en lo que queda en nosotros, también, se encuentra en lo que queda físicamente de un suceso, un hecho o un acontecimiento y del acontecimiento escénico, de este nuevo lugar que nos ocupa ahora. Los fragmentos de acontecimientos escénicos forman parte de archivos escénicos personales (archivo del habitáculo íntimo) o grupales (archivo casa), tienen características especiales en los procesos de recuperación, conservación, catalogación y almacenaje, no soporta procesos convencionales, está atravesado por un sinfín de criterios que afectan el acopio. La documentación puede tener características documentales de fácil clasificación, pero al introducir, la imagen, el audio, el video, la objetualidad, la investigación y los procesos, bitácoras de desarrollo, de diseño, de dirección, material surgido de un mismo espectáculo, que a la vez se repite, tiene temporadas, giras, que además puede existir otras manifestaciones del mismo montaje, que puede darse en diferentes años con elencos completamente diferentes provocando otras lecturas según la época y el territorio, están los espectadores, críticos y las confrontaciones

analíticas, el post y el pre. Material bondadoso de construcción resultado y cuestionamiento. Comprometido de un diseño de estructuras organizativas para que esa información pueda leerse, entenderse, trascender. La efimeridad es cosa frágil y potente en este tipo de arte, donde el que mira, el que experimenta la acción, los que desarrollan la creación, los realizadores y los ejecutores o técnicos del evento, es decir los involucrados en la vivencia directa, son un archivo intangible de conocimiento a veces no clasificado. Paralelo a ello, están todas las manifestaciones conexas, entrevistas, reflexiones, intervenciones, premiaciones, etc. Un archivo sin duda complejo, y totalmente vivo. Al tener solo partes de una totalidad, ese material recuperado nos produce una fragmentación de lo experimentado, no completo ni real, aunque tengamos a disposición un video o una fotografía considerados elementos de identificación inmediata del suceso. Los eventos gravados en video o fotografiados, no representan la realidad, pues lo reproducido es capturado por medio de un dispositivo que depende de la mirada del que lo manipula y de su provocación e interés por lo visto. Así que, con los medios más rigurosos para mantener un momento, siempre discurre a través de la mirada de otro. A lo efímero le sumamos su permanencia en deconstrucción. Lo que queda pasa por el afecto, serán tantas, como tantos fueron los que miraron, haciéndonos pensar en que la imagen, el sonido y el olor pueden detonar o evocar la memoria y traer momentos del acontecimiento a partir de las emociones. Los sentidos reconstruyen y deconstruyen una historia y crean otra a partir de ella. De la misma forma como creamos una casa de partes, fracciones de otras de los que van a vivirla y del que se las diseña.

*La madera no solo es una estructura que soporta o una pieza por donde se camina o una pared que forra, es olor, sonido, tacto, incluso tiene sabor, ese lugar formado es distinto a otros, es único, como único soy yo o sos vos.*

Para encontrar el lugar, el lugar ficcional de un acontecimiento desaparecido, recurro al mismo proceso de habitar. Pero en un proceso inverso, "la imagen estática desclausura un tiempo ético de la narración porque el mundo real aparece en la imagen como si estuviera en paréntesis" (Bhabba, 1994) Proceso a la inversa del que he planteado al inicio, para llegar a la esencia de la creación del espacio, y de sus afectos. El escoger la imagen fotográfica como unos de los instantes que se pueden capturar del acontecimiento, permite probar la reconstrucción o deconstrucción

de un acontecimiento perdido, complementar esa búsqueda con otros fragmentos, como podría ser un tema musical que acompañe la imagen para lograr habitar desde la memoria, desde la huella mnémica. El habitar la imagen fotográfica desde el afecto, lleva un proceso contrapuesto al que he planteado. Ileana Diéguez (2009) nos dice:

- La fotografía, entonces, es valorada como una prueba de realidad de seres y acontecimientos ocurridos en un tiempo y espacio reales, fijados como imagen para la memoria.
- Deconstruir la imagen, desmontaje político del discurso y las estructuras entronizadas
- Los textos como un gran velo, cubren y develan, descubren, proyectan nueva luz y esos tejidos enhebran nuevos pensamientos, hacen visible la experiencia y destejen la memoria.

La imagen es memoria, pero es multisémica, ¿cómo hacer que hable, que diga lo sucedió, que mencione como fue lo que ya no es? En el psicoanálisis, la pulsión es la energía psíquica profunda que dirige la acción hacia un fin, descargándose al conseguirlo. El concepto refiere a algo dinámico que está influido por la experiencia del sujeto. Lacan distingue la pulsión escópica, centrada en la mirada subjetivante, de la función fisiológica de ver. Por definición, ver es la acción y el resultado de captar el mundo por medio de la vista. Mientras que mirar, consiste en fijarse en un detalle particular de aquello que estamos viendo. La pulsión escópica es el fenómeno en el cual una persona percibe imágenes y de tal manera también se puede percibir a sí misma. Esto se relaciona con la TV, debido a que centramos nuestra mirada en ella y percibimos sus imágenes y formas. En un ejercicio planteado por Flavio Desgranges,[5] detona esa búsqueda del mirar y cómo lo miro, cómo lo atravieso por el cuerpo, la pulsión escópica ensayada desde la imagen fotográfica a través de mi cuerpo.

Todo afecto discurre por nuestro cuerpo, es algo personal que transciende. La experiencia vivida en el proceso del ejercicio planteado por Desgranges, a partir de una lectura, en la cual teníamos que buscar una imagen fotográfica que nos evocara algo de la historia contada previamente, historia que tenía que ver con la despedida, el mar, el dejar, salir a lo desconocido. La fotografía escogida de mi parte, fue el Monumento de los

[5] Ejercicio elaborado en el Taller de Flavio Desgranges, "La producción de conocimiento sobre la expectación", en el Diplomado de Investigación-Creación, Cátedra Bergman, UNAM.

Zapatos de Gyula Pauer y Can Togay en Budapest. Se nos pidió describir la imagen, solamente; mi intervención se realizó como si fuera un personaje que revivía lo acontecido en la imagen en forma ficcional, descrita por mí en primera persona. En la imagen capturada se cruzan dos momentos: el mío como espectador, mi historia, mi experiencia, mis demonios, con la historia ficcionada que viene con sus momentos, experiencias de los personajes, sus vidas. Y nos cruzamos en el instante de la lectura de la imagen fotográfica, la lectura que yo hago es atravesada por ambas circunstancias. La nueva lectura ya alterada por mi resignificación, empieza a surgir una representación de la representación. La nueva ficción discurre por una alteridad provocada desde mi persona.

Aproximadamente 20 000 judíos fueron brutalmente fusilados a lo largo de las orillas del río Danubio, durante la Segunda Guerra Mundial. El "Paseo de los Zapatos del Danubio" es un inquietante tributo a este horrible momento de la historia. Fue creado por el director de cine Can Togay y por el escultor Gyula Pauer, siendo instalado a lo largo de la orilla del río Danubio en Budapest. El monumento consta de 60 pares de zapatos de 1940 esculpidos en hierro.[6]

[6] Fotografía de Idoia Goiti: https://blogs.deia.eus/el-espacio-interior/2017/06/07/los-zapatos-del-danubio/img-6035/

*En los procesos de construcción de uno mismo, es importante de qué te hacen, porque eso determina tu durabilidad, tu funcionamiento, tu envejecimiento, la resistencia, flexibilidad, adaptación; de lo que eres, sabremos quién eres.*

Para que esta alteridad se dé, es importante anotar: "El instante fotográfico no puede confundirse con el instante vivido. Cuando se toma una foto, el presente ya es pasado. Cuando se ve la imagen, este vivirá el presente de su experiencia como el pasado de su futuro" (Zunzunegui, 2010, p. 133). Estar en el presente de la imagen, aunque sea una imagen del pasado, parafraseando a Bachelard.

*Me duele la cabeza, no acaban de clavar, soy ser y estar, soy al que construyen, soy la casa de madera que no acaban, no acaban.*

*Y de allí viene la capacidad de pensar, construir imágenes del pasado y prever el futuro.*

Agustín de Hipona, *Confesiones*, "Libro X"

*Construir desde mi persona,*
*yo como el que se construye y construyo,*
*yo el que siente y hace sentir, reacción afectiva.*[7]

Nuestro cuerpo funciona, no solo como contenedor inerte o pasivo, sino como "caja de resonancia" que aporta y moldea la "resonancia" del acontecimiento, haciendo perdurar el efecto más allá de la experiencia. Lo que trato de describir aquí, no está en el terreno de la percepción que es la manera en la que interpretamos, reconocemos y comprendemos el mundo que percibimos, sino particularmente en el de la sensación, en los modos de sentir y las maneras en las que nos relacionamos con el mundo que sentimos. Sentir en lugar de percibir. Es decir, "la 'resonancia' está ligada a la sensación, no hay sensación sin vibración y esta última puede ser sonido, pero también es textura, color, luz, forma, etc." (Kent, 2021).

[7] Reacción afectiva: también es un sueño recurrente de mi adolescencia. La presente investigación parte de mí, de mis quehaceres como metáfora de cómo llego al final de un producto que pasa por las emociones y sentimientos míos y de los usuarios; se involucran muchas otras condiciones, de necesidad, funcionalidad, de técnica, que ahora no vienen al caso, pues todos son movidos por lo que soy y siento, y si estoy creando para alguien, busco ese ser y sentir para lograr personalizar y encontrar la esencia del lugar, el Genius Loci .

Podemos percibir de ella no solo la visualidad inmediata, evocamos las huellas ocultas, la emoción nos da olor, nos da sabor, se toca, sabemos qué se siente. Qué tan cercana es la imagen, imagen fotografía para describir más allá de lo que otros pueden ver.

## 3. Derivación

Camino, camino para entender, cada paso una idea y en la planta del pie una marca, señal sí, dirección tal vez, se escribió con la emoción. Del cuento primero del quehacer cotidiano, trabajo de creación, relaciones y construcción, planteo el proceso que sigo en la búsqueda de la nueva *poiesis, poiesis* a la inversa. En la investigación, me planteé cómo construir un evento escénico a partir de una imagen fotográfica tomada de otro acontecimiento escénico diferente al que quiero llegar, pero hablando del acontecimiento del que nació, una especie de regreso al inicio de la creación, pero con otra mirada, con la mirada de la reflexión, de la expectación. Me planteo que ese análisis debe estar dado por los creadores del acontecimiento original a partir de los que están involucrados en la imagen detonadora.

"Hablo del proceso a la inversa partiendo del territorio vibrátil de la imagen que nos detona" (Kent, 2021), retrocedemos con la ayuda de los creadores del acontecimiento del cual se capturó un instante, directoras/es, coreógrafas/os, diseñadores, fotógrafo, les cambiamos el rol, ahora serán expectantes de la imagen, y como espectadores de su creación, buscamos los afectos por los que crearon. Vamos a buscar el origen, para hablar del acontecimiento, desde la misma forma en que se llevó el proceso de habitar el espacio por los futuros inquilinos de la casa que planteé al inicio. El habitar la casa, dada por la imagen de la fotografía que se escoja para iniciar, con los creadores del espectáculo, espectáculo que vemos un instante en imagen, desarrollaremos un ejercicio de acercamiento emotivo, de quereres, odios y sufrimientos de su construcción.

## 4. Habitar la imagen

La imagen fotográfica es una de las tantas huellas con las que tratamos de construir el acontecimiento producido, será el provocador del recuerdo. En general, todos los sentidos son provocadores de recuerdo, pero me centraré en la imagen, apoyado en algunas de sus características. Santos Zunzunegui (2010) establece algunas características importantes para tomar en cuenta:

> La fotografía elimina cualquier información (sonora, táctil, gustativa, olfativa) no susceptible de ser convertida en términos ópticos. Reduce la tridimensión del mundo a bidimensionalidad. Presenta un carácter estático, congelando el instante. Le acompaña la detención del observador que elige un punto de vista. Se altera la actualidad típica del cromatismo del mundo, obvió en blanco y negro, pero también en color. En toda imagen fotográfica se elige un espacio a mostrar y la eliminación del espacio más allá de los límites del encuadre. La imagen fotográfica como relación dialéctica entre el poder de resolución del ojo humano y su estructura discontinua (granular de la imagen). La utilización de la luz como elemento básico manipulado por las decisiones técnicas de sensibilidad a la luz que decida el fotógrafo para componer la representación icónica. (p. 132-133)

Podrán ser descripciones obvias, pero las clarifico porque discurren en todo el proceso de análisis de las imágenes. Zunzunegui nos reafirma que la fotografía repite mecánicamente lo que no podrá repetirse existencialmente. "La foto no dice lo que ya no es sino solamente lo que ha sido. Por lo tanto, la foto ratifica lo que representa." (*ibidem*, p. 133) En una foto, nada puede ser precisado como anterior o posterior. "Todo se instala en un tiempo cero" (p. 135). El enfrentamiento con los creadores estará marcado por estas ideas, porque viajaremos por el recuerdo, lo que implica un juego en el tiempo para construir momentos. No me va a interesar la composición, aunque esta sea parte inherente de la exposición, y los que deambulamos por estos lares de la fotografía siempre nos seduce la idea de una imagen con provocación y armonía. ¿Qué imágenes son más atractivas? ¿Atractivas para quién? ¿Cómo consigo el interés por la imagen? ¿Hay imágenes más seductoras que otras? Escoger una imagen que detone afectos olvidados, ocultos, disfrutados, que diga más allá de lo que no vemos y poder documentar esos nuevos relatos. En la imagen fotográfica nos cautiva por lo que dice, un paisaje, una acción, una situación peculiar, un gesto, una forma, pero también por la forma en que están dispuestos sus elementos dentro del encuadre fotografiado. Roland Barthes plantea una serie de ideas buscando analizar ese crear sentido a la imagen. Él habla del *studium* y el *punctum*, la cual me permite brevemente leer la fotografía en su construcción y leerla en sus sentido o provocación, es decir, cómo está compuesta, qué contiene, cómo afecta la luz, el tiempo, "*studium*" y qué dice, qué lectura saco de lo que veo, cómo me afecta emocionalmente y me sensibiliza ante algo "*punctum*". En arquitectura se utiliza un concepto llamado el "*Genius Loci*", para pensar un espacio que aparte de su presencia, tiene su alma. Ese duende, el "genius", es el que le da razón de ser al espacio, lo atmosferiza, lo personaliza y dimensiona. Para habitar la imagen, regreso al concepto

del "genius" y en la búsqueda de esa esencia que le da sentido. Busco el "*genius*" para establecer un *punctum*.

En una fotografía de un acontecimiento pasado, al confrontarlo con sus creadores adicionamos un factor nuevo, el afectivo, ese lazo creado por el proceso de creación que nos dejó atado a momentos de la construcción del evento. La *poiesis* adquiere otro sentido en esta búsqueda, porque no solo está el cómo lo hicimos, sino que el cómo lo quisimos. La poética resultante suma una serie de emociones integradas a la creación. Alfred Gell (2016) nos propone analizar las producciones artísticas (occidentales y no occidentales) a partir de un esquema de relaciones en donde no prima tanto la interpretación de significados simbólicos de objetos particulares como la reconstrucción de los vectores de causalidad (o intencionalidad) que los provocaron. Es decir, más allá de que consideremos artístico o no a los objetos en cuestión, lo que importa es insertarlos en la red de relaciones que los originó y, dentro de la misma red, identificar los efectos o respuestas que estos objetos producen en el receptor, el destinatario o "*recipient*" según Gell (p. 24). La fotografía escénica como un arte en sí mismo, pasa a un segundo plano en esta visión como documento, como huella de un acontecimiento otro.

> No importa tanto a la antropología reconstruir las propiedades estéticas de los objetos en cuestión (simetría, ritmo, brillo, textura, etc.) o descifrar sus significados ocultos, como identificar la posición que ocupan en una cadena de causalidades, de intencionalidades o acciones, que dan sentido a su existencia. (Gell, p. 25)

La fotografía, entonces, es valorada como una prueba de realidad de seres y acontecimientos ocurridos en un tiempo y espacio reales, fijados como imagen para la memoria. Sin embargo, como dice Ileana Diéguez (2009): "La imagen desde el momento mismo de su captura es memoria, ese hecho no va a volver a ocurrir más". Al fotografiar, la escena se da en el tiempo en que discurre la obra, en su tiempo teatral, pero también fuera de este, en extractos posados para obtener una fotografía referencia, pensada generalmente para publicidad o mercadeo del acontecimiento. La fotografía que me va a interesar, es la que discurre dentro del tiempo de la obra, al calor del momento escénico y dentro del espacio teatral. Todo espectáculo es una actividad efímera, esto quiere decir que el producto artístico escénico tiene un tiempo determinado de duración y lo que el público apreció en su momento, ya no volverá a ser el mismo después, aunque el espectáculo se repita todos los días a la misma hora. Esta

efimeridad obliga al estudio de la forma de documentar el espectáculo a través de la imagen, para tener un acercamiento más efectivo con la vivencia escénica. Es bueno aclarar que recurrir a dos medios de reproducción (la fotografía o la filmación) que según su manipulación y la persona que lo manipule, podría producir otro producto artístico a partir del que reproducen. Debemos tener claro que no se nos distorsione el objetivo inicial, la documentación; para realizar la documentación del espectáculo, nos interesa la reproducción neutra e informativa del espectáculo. Al existir una persona que realiza la captura del instante apreciado, la imagen está determinada a la subjetividad de este, el instante se captura bajo la mirada del fotógrafo, sus gustos, preferencias y emociones. Incluso, por su situación corporal o destreza física, velocidad maniobrabilidad de elementos, visión, apreciación, decisión, lectura rápida del evento escénico, adelantarse a hechos. Posición espacial del fotógrafo dentro del espacio teatral y su posicionamiento con su propio cuerpo. Y claro está, por el tipo de medio tecnológico que realiza la acción de obtener las imágenes. Cada persona es diferente y diferente será la obtención de la información, así como las máquinas utilizadas. Los creadores artísticos, los artistas en general, discurren en un mar emocional como cualquier sujeto, pero con la salvedad que pueden canalizar sus fuerzas emotivas hacia un acto de expresión. Comunica desde su interior, metaforizando afecciones vividas.

> La obra de arte es la mezcla de ella con la experiencia del que lo vive, a veces se opaca por la fama, la vida misma de la obra, y no da pie a que se junte con la experiencia. En la concepción común, la obra de arte se identifica a menudo con la existencia del edificio, del libro, de la pintura o de la estatua, independientemente de la experiencia humana que subyace en ella. (Dewey, 2008)

De la misma forma que un acontecimiento es un conjunto de vivencias, experiencias y emociones capturas, ordenadas y expresadas. «El arte no es un sistema codificado de símbolos sino un 'sistema de acción'» (Gell, 2016, p. 25). El encantamiento de la magia, sostiene Gell.

> Es equiparable al encantamiento estético de la obra en el museo. Los objetos producidos a través de la tecnología encantada del arte (la destreza y el virtuosismo del artista), equivalen a los objetos producidos por la tecnología encantada de la magia, que también impacta en el destinatario produciéndole una respuesta emocional. Esta idea supone que el objeto del arte, ejerce una seducción o encantamiento a través de la eficacia técnica requerida en su producción. (*ibidem,* p. 26)

Los sentidos que hacen sentido desde el momento que tocan el límite de la significación. La posibilidad de significar (en referencia a las obras de arte que hacemos). Cada artista es un mundo, una posibilidad de significaciones, abre la sensibilidad de los espectadores. Parafraseando a Jen Luc Nancy (2014) en *El arte hoy*, las artes dan a sentir y crean sentido, hacen sentir el sentido que ellas crean y recrean. Por lo tanto, un acto absolutamente singular, expone un gesto (es el propósito del artista, no tiene fin ni finalidad, señal sensible junto a la significación). El teatro, el arte, la literatura, tienen esa capacidad de ayudarnos a encontrar resonancias internas. "La posibilidad de contarte a ti mismo tu propia historia, en el mismo momento que la estás viviendo, trasforma un suceso normal en un hecho extraordinario. Lo cotidiano se vuelve especial y la vida aparentemente común se vuelve heroica" (Ponce de León, 2012, p. 18). Lo creado no solo queda grabado en el que mira o aprecia la obra de arte, este vivirá la experiencia desde su mundo, su historia y sus conocimientos y emociones. Esta vivencia es la que emerge en el acontecimiento "in vivo" y su consecuencia emotiva del momento dado. ¿Qué significa esto? ¿Qué está pasando ahí? Esto se relaciona con el escenario y hace profundamente distinta la forma de actuar. El espectador se relaciona con la obra según su historia y según sus emociones, todos somos diferentes en la percepción y procesamiento de lo vivido. Nos afecta diferente y somos sensibles ante ello de forma también diferente.

> Las decisiones del alma no son otra cosa que los apetitos mismos, y varían según la diversa disposición del cuerpo, pues cada cual se comporta según su afecto... la decisión, como el apetito del alma y la determinación del cuerpo son cosas simultáneas por naturaleza, o mejor dicho, son una sola y misma cosa. (Spinoza, 1984)

Las emociones de la expectación no son las mismas que las de los creadores del acontecimiento, y escalando, menos aún, a la de los creadores desde el plano de la expectación. Trasladar a los creadores al plano de la expectación nos permite indagar desde otro tipo de afecto, que está enmarcado en el recuerdo.

> La fuerza de un afecto cualquiera se define por la potencia de su causa exterior comparada con la nuestra. Ahora bien, la potencia del alma se define solo por el conocimiento, y su impotencia o pasión se juzga solo por la privación del conocimiento, esto es, por lo que hace las ideas se llamen inadecuadas. (Spinoza, 1984)

El afecto que nos puede generar un recuperador del instante como lo puede ser un aroma, un sabor, un sonido o una imagen, es la búsqueda que estoy planteando, el recuerdo provocado por esa situación y la construcción de un nuevo relato emotivo del acontecimiento. Baruch Spinoza, en la Ética, analiza las pasiones que experimentan los seres humanos e investiga la naturaleza y la influencia que tienen estas en el ejercicio de la libertad de los sujetos. La tesis que da Spinoza acerca de la libertad, no corresponde a la tradicional noción de libre arbitrio, que considera la voluntad como fuente del deseo en cuanto se le adjudica la potestad de elegir opciones o posibilidades. Para Spinoza, la libertad consiste en actuar de acuerdo con nuestra propia razón, esto es, conforme a ideas adecuadas. En relación con los afectos, Spinoza considera que un sujeto es libre cuando tiene un conocimiento de las causas que han provocado las pasiones que experimenta su cuerpo y cuando este conocimiento es causa adecuada de sus emociones y acciones.

## 5. Derivación segunda y final

Esta propuesta de habitar, apenas inicia, están expuestas las ideas, los caminos y los términos. Viene ahora la etapa de afanar en el archivo de los habitáculos íntimos, mostrar detonadores de recuerdos, imágenes, sonidos, otros, a los nuevos espectadores, a los que vivían en *poiesis* y ahora les pedimos que la miren en la lejanía, que miren lo creado. Provocar bolsas de digestión afectiva, ese momento de enfrentamiento con el recuerdo, estudiarla, analizarla, separarlas en fondos emotivos de cada acontecimiento. Revisar cuáles son recuerdos ficcionados, pues tendremos ficción de la ficción, cuáles son reacciones empáticas, pues hubo momentos de epifanía, de encuentro, de confabulación en la creación y en el proceso, cuáles son afectos incómodos, porque no quedamos a gusto, siempre fue posible mejorar; afectos radiactivos, aquellos que nos generaron tensión, vació, molestia, y desviaron o modificaron el proceso. Seguramente seguirán apareciendo otros términos para definir otras situaciones, para esclarecer lo sucedido.

¿Qué hacemos con todo este fondo emotivo de acontecimientos? Podemos entender poque se hicieron las cosas de la forma que se hicieron. Podemos entender los diferentes rumbos que pudo haber tenido, las decisiones tomadas o los momentos eliminados para llegar al resultado final. Podemos entender los sentidos dados y las significancias estimuladas. Solo conociendo nos enamoramos de lo acontecido. Le damos sentido y emoción, le damos razón, en todo caso le damos afecto.

## Referencias bibliográficas

Azofeifa, I.; Luna, A. y Zamora, A. (2019). *Modelo de Gestión de Documentos para los grupos de Teatro y Danza* [Tesis]. Universidad de Costa Rica, Facultad de Ciencias Sociales.
Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Traducción de Joaquín Sala Sanahuja. Ediciones Paidós Ibérica.
Barthes, R. (1989). *Lo obvio y lo obtuso, imágenes, gestos, voces*. Traducción de C. Fernández Medrano. Ediciones Paidós Ibérica.
Bhabba K., H. (1994). *The Location of Culture*. New York, Routledge.
Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Traducción de Gonzalo María Vélez Espinosa. Kast Editores.
Berger, J. (2001). *Mirar*. Versión castellana de Pilar Vázquez. Editorial Gustavo Gili.
Chirolla, G. (1992). *Pensamiento y afecto en Nietzsche y Spinoza*. Universitas Philosophica.
Diéguez, I. (2009). Des/tejer, desmontar, de/velar. *Des/tejiendo escenas: desmontajes: procesos de investigación y creación*. UIA, INBA, CITRU.
De Hipona, A. (2009). *Confesiones*. Traducción de Agustín Uña. Tecnos.
Derrida, J. (1994). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Traducción de Paco Vidarte. Trotta.
Dewey, J. (2008). *El arte de la experiencia*. Traducción y prólogo de Jordi Claramonte. Ediciones Paidós Ibérica.
Di Giorgi Fonseca, L. (2013). *Los afectos, las ideas, y la formación de sujeto en Spinoza* [Tesis de Maestría en Filosofía], pp. 4-5. Universidad del Rosario.
Drut, F. (2007). Lectura del concepto de "recuerdo encubridor" en Freud para una consideración de la noción de "realidad psíquica". *XIV Jornadas de Investigación y Tercer Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*. Universidad de Buenos Aires. https://www.aacademica.org/000-073/508.pdf
Foucault, M. (2009). *La arqueología del saber*. Siglo XXI.
Gell, A. (2016). *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Traducción de Ramsés Cabrera. Editorial Sb.
Hernández Espinoza, V. (2011) La huella mnémica. Base de una memoria dinámica. *Temas de Psicoanálisis, 1*.
Kent, D. (2021). *Resonancias, ecos y reverberaciones, una propuesta epistemológica para la producción de pensamiento en la Investigación Escénica*. Artículo en proceso de publicación.
Modell, A. (1990). Other Times, Other Realities. Harvard University Press.

Modell, A. (2005). Emotional Memory, Metaphor and Meaning. *Psychoanalytic Inquiry, 25*.
Nancy, J. L. (2014). *El arte hoy*. Traducción de Carlos Pérez López y Daniel Álvaro. Prometeo Libros.
Ponce de León, F. y Finzi Pasca, Danielle (2012). *Teatro de la caricia*. Tradinco.
Souza Valencia, H. (julio-diciembre de 2015). *Análisis de los artículos de Derrida, Foucault y Agamben en una mirada constructivista*. *Biblioteca América, 33* (2), pp. 42-52.
Spinoza, B. (1984). *Ética*. Editorial Nacional.
Schulz, C. N. (1979). *Genius Loci, Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture.* Rizzoli.
Tello, A. M. (2018). *Anarchivismo: tecnologías políticas del archivo.* Adrogué: La Cebra.
Zunzunegui, S. (2010). *Pensar la imagen*, 7º ed. Universidad del País Vasco, Editorial Cátedra.

# Manifiesto del Teatro Choto

## Javier Swedzky

Estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba, títeres en la École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), y pedagogía teatral en la Universidad Sorbona Nueva-París III. Escribe, actúa, interpreta y dirige obras teatrales, especialmente de títeres y de objetos. Trabaja con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Desarrolla la Compañía Al Pie de la Cama en el Hospital Garrahan. Enseña Dramaturgia para Teatro de Objetos en la Universidad Nacional de las Artes (CABA, Argentina). Es codirector de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordina la Focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la Escuela de Arte y Patrimonio, en la Universidad Nacional de San Martín (Argentina).

# Manifiesto del Teatro Choto[1]

Javier Swedzky
Universidad Nacional de San Martín/Argentina

Hacemos teatro, pero no sabemos para dónde ir. Estamos perdidas y perdidos y el teatro que nos sale no tiene valor de cambio ni perspectivas. Escribimos este manifiesto a sabiendas de que no lleva a ningún lado.

Somos un pequeño grupo teatral y vivimos en la Argentina de hoy, pero no somos contemporáneos. Nuestro lenguaje es fallido, está fuera de cuadro, no responde a las expectativas de las vanguardias ni de la modernidad, menos aún a las de la crítica. Por tanto, nos dimos cuenta de que es, definitivamente, choto. Hacemos teatro acá, pero no hacemos teatro argentino. Tanteamos en terrenos desconocidos, guiados por nuestras ganas de divertirnos y por la decisión de compartir nuestras dudas.

Nuestros pensamientos, elecciones y acciones no colaboran a erigir la identidad de un ser nacional, ni a la de un teatro nacional. Menos aún están pensados para edificar un teatro argentino de títeres (que nos mira como si recibiera en su casa un sobrino borrachín y cleptómano al que se le aguanta con una sonrisa que diga cualquier barrabasada, mientras se controlan las pertenencias con disimulo). Nos libramos de la responsabilidad de colaborar con un teatro que no terminamos de entender y que nos quiere imponer una mirada.

No somos tributarias/os de las tradiciones teatrales, pero tampoco las negamos; no somos, por fortuna, depositarias/os de herencias, fardos ni misiones teatrales y no tenemos legado alguno a transmitir. Estamos al margen de las conversaciones interesantes y afuera de los templos. Nos falta lustre.

Financiamos nuestro trabajo con nuestro dinero. Las colaboraciones del Estado o privadas para la creación de estos espectáculos son ridículas y consideran nuestros salarios de una manera menor, refregándonos en la cara que para ellos nuestro trabajo no vale nada. Esto tiene consecuencias en nuestro funcionamiento y creaciones: ensayamos poco porque es

[1] En Argentina, algo choto es algo de mala calidad, que no dura nada y se rompe enseguida, una baratija, o un objeto que es una imitación de baja calidad y precio.

caro, pagamos todo o, con suerte, casi todo, y nos queda poco o nada para nosotras/os. Por eso hacemos lo que nos viene en gana, con la complicidad de nuestras amistades, con las pocas chucherías que hemos podido conseguir y sabiendo que lo que hacemos no le importa a nadie. Las obras que producimos están muy lejos de ser obras bien hechas.

Nos gustaría ser parte de una familia, la de Kantor (a quien le copiamos la idea de hacer un manifiesto), los dadaístas, Girondo, Zappa y Bonino —y la lista sigue—, pero creemos que ninguno de ellos nos hubiera prestado atención o a ninguno le hubiera convencido la idea, de todas maneras, nunca lo sabremos.

Hoy, acá, hacemos Teatro Choto.

Los que hacemos *Aquí hay leones*: Flor Sartelli, Leo Volpedo, Carolina Tejeda, Laura Cardoso, Nicolás Botte, Román Lamas, Javier Swedzky.

# El teatro de objetos y el acceso al consumo

## Javier Swedzky

Estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba, títeres en la École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette (ESNAM), y pedagogía teatral en la Universidad Sorbona Nueva-París III. Escribe, actúa, interpreta y dirige obras teatrales, especialmente de títeres y de objetos. Trabaja con El Periférico de Objetos y con Marie Vayssières. Desarrolla la Compañía Al Pie de la Cama en el Hospital Garrahan. Enseña Dramaturgia para Teatro de Objetos en la Universidad Nacional de las Artes (CABA, Argentina). Es codirector de la Licenciatura en Artes Escénicas y coordina la Focalización en Teatro de Títeres y Objetos de la Escuela de Arte y Patrimonio, en la Universidad Nacional de San Martín (Argentina).

# El teatro de objetos y el acceso al consumo

Javier Swedzky
Universidad Nacional de San Martín/Argentina

Este escrito surge al reflexionar sobre mi trayectoria. Hace muchos años que hago teatro con objetos, desde siempre. Es mi manera de estar en el teatro.

En esta reflexión las fechas son importantes. Empecé a trabajar con objetos junto a Graciela Ferrari, en Córdoba en 1985. Del exilio, Graciela trajo consigo *Avevals, la tierra ninguna*, un espectáculo que había empezado a trabajar dos o tres años antes, en el que utilizaba principios del teatro de objetos: objetos diminutos, paisajes hechos con objetos, muñecos presentados como dobles o personajes sin ser títeres, entradas y salidas del intérprete entre este mundo y el público, manejo del foco de atención. Con ella aprendí a trabajar a partir de documentos y objetos de la realidad, ya sea una realidad más social y colectiva o una más personal e íntima. Aprendí también una idea que tiene su origen en el teatro antropológico, del que ella forma parte: la "*dimestichezza*" (la familiaridad) del objeto, que se relaciona con la investigación exhaustiva del objeto en sus posibilidades dinámicas y simbólicas, su manejo virtuoso y su relación con el cuerpo, el texto, el espacio y las otras personas. Solo que con el tiempo hice un cambio: el centro del lenguaje teatral no está en quien interpreta y utiliza los objetos para acrecentar su presencia escénica (una idea propia del teatro antropológico), sino que el centro pasa a los objetos. Con Graciela Ferrari aprendí, también, cómo los objetos pueden tener un discurso en escena tan importante como los otros elementos que componen el teatro; cómo pueden volverse elementos disruptivos, mordaces e irónicos; cómo los objetos y el vestuario condicionan desde el inicio a los cuerpos. En su trabajo, los objetos nunca fueron animados como títeres, ni nunca fueron otra cosa que lo que son. En definitiva, con ella trabajé principios de lo que hoy se conoce como teatro de objetos.

A principios de 1992, estrené junto a Graciela Ferrari la obra *Remigio el Auténtico*, el último espectáculo que hice con ella luego de dos años de investigación. Era un unipersonal en el que manipulaba a la vista como personaje, utilizando mi cuerpo como un retablo dinámico y efímero. El

espectáculo utilizaba muchos objetos: algunos eran objetos biográficos, otros situaban al público en tiempos y espacios concretos; estaba presente, también, la miniaturización del universo. Los objetos eran médiums que convocaban fantasmas y verdaderos *partenaires* de mi trabajo como intérprete.

Esta descripción viene a cuenta del desconocimiento de la existencia de un teatro de objetos. A finales de 1992, descubrí el trabajo de Philippe Genty a través de su obra *Derives,* que giraba por América Latina. Ver esa obra fue encontrar el desarrollo en gran formato de lo que estaba haciendo. Fue recién en ese momento que Eric de Sarria, actor de *Derives*, me dijo que lo que yo hacía era "teatro de objetos" y me enteré de que existía algo que se llamaba así.

Es decir, esta definición llega a mí después de siete años de haber comenzado con las bases actuales de mi trabajo. No es el único caso en Argentina. El grupo El Periférico de Objetos ya estaba haciendo sus obras; yo recién pude ver en 1992 *Variaciones sobre B.,* donde encontré reflejadas algunas de mis inquietudes de años y experimentos. En 1990, Héctor López Girondo y Carlos Canosa estrenaron *Historias con desperdicios.* Es decir, muchas personas estaban creando antes de que les llegara el nombre de "teatro de objetos". Luego pude conocer a quienes "fundaron" el teatro de objetos,[1] "la escuela francesa", como la llama Shaday Larios. Sus trabajos me encantan y me han enseñado muchísimo. Forman parte de este colectivo: Agnes Limbos, Manarf, Théâtre de Cuisine, el Vélo Théâtre. Pude conocer a compañías más nuevas como Oioioi; me emocioné con las obras de Turak, sus hombres-canilla haciendo desayunos y los dictados con fideos de letras. Pude ver obras de Flop y de La Pire Espéce. Son todos trabajos luminosos que me inspiran, como el maravilloso e increíble trabajo de la querida y talentosa Barbara Melöis, para quien los adjetivos son siempre pocos.

Pero... ¿hago teatro de objetos tal cual se entiende con esta definición establecida? La idea de lo que conocemos como "teatro de objetos" surgió en Francia en los 80. La historia es conocida en nuestro reducido universo: un teatro de descarte, de pacotilla, de baratijas, de altillos, casas vaciadas y mercados de pulgas que realizó un grupo de *babyboomers*, la

[1] Para la historia de la "fundación" del teatro de objetos, ver Christian Carrignon, "100 recetas de cocina", y Agnes Lambos, "Le théâtre d'objets", en Shaday Larios (Comp.), *Revista Paso de Gato,* 17 (74), México DF, 2018. Tuve la oportunidad de traducir esos textos para este dossier, lo que me permitió pensar en las ideas que proponen.

generación nacida en la posguerra y criada en el Estado del Bienestar. Este teatro está ligado al frenesí del consumo, al paso de la moda, a la obsolescencia programada y también a la falta de identificación con cierto teatro institucional —y de texto— francés, que esta generación vio en su infancia y juventud. El teatro de objetos rescata objetos de mercados de pulgas, altillos, graneros, y les da una segunda vida. Estas ideas las desarrolla J. L. Mattéoli[2] con profundidad y lucidez.

Con el tiempo, aparecieron algunas contradicciones. Me identifico totalmente con la reflexión sobre el discurso de los objetos, las técnicas, los procedimientos, y con el desarrollo de una dramaturgia de la imagen. Pero descubro algo que me incomoda. El hecho de trabajar a partir de la velocidad del consumo y del descarte, de la industria del confort, es decir, del acceso a los bienes, no deja de ser un tipo de pensamiento que se desarrolla en una sociedad opulenta. No refleja mi realidad material ni objetual inmediata, ni necesariamente la de quienes me rodean. La noción de descarte en América Latina es radicalmente diferente. Solo las capas medias altas y la parte superior de la pirámide social tienen acceso a un flujo de objetos al mismo nivel en que circulan masivamente en Europa, Canadá, Estados Unidos. Tal vez venga a cuento la siguiente anécdota. Cuando vivía en Francia, ayudé a mudarse a una amiga y sus dos hijos, ella trabajaba como servicio doméstico. Sus electrodomésticos, muebles, vajilla, ropa, etc., eran mucho más nuevos, de mejor calidad, más sofisticados y, concretamente, eran muchos más en cantidad que los de la casa de mis padres en Argentina, siendo ellos de una pequeña clase media comerciante; y también eran más y mejores que los de muchas casas de gente con más dinero que yo conocía en mi país.

Desde mi experiencia, puedo ver una enorme diferencia entre Europa y Argentina y, me atrevo a decir, América Latina. Los objetos en América Latina, por debajo de una línea de corte de consumo, se cuidan, perduran, se reparan. Se acumulan para futuras necesidades. Nadie mejor que el artista cubano Ernesto Oroza[3] para describirlo y analizarlo. Son pocos quienes tiran cosas y pueden tener una noción de descarte. Descartar es

---

[2] Ver Jean-Luc Mattéoli, *L'objet pauvre. Mémoire et quotidien sur les scènes contemporaines françaises,* Presses Universitaires de Rennes, 2011. Este libro tiene una primera parte en la que desarrolla claramente la historia y el marco del nacimiento del teatro de objetos en Francia.

[3] Ver los trabajos de Ernesto Oroza: Pénélope De Bozzi y Ernesto Oroza, O*bjets Réinventés, la création populaire à Cuba,* Éditions Alternatives, Atenas, 2002 ; Ernesto Oroza, *Rikimbli. Une étude sur la débobéissance technologique et quelques formes de réinvention,* Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2008.

algo difícil que no es practicado por una inmensa mayoría, aunque la tecnología nos obligue a hacerlo. Es precisamente al revés: no hay un acceso fácil a los objetos. Y lo que es tirado es recolectado para ser revendido, trocado o utilizado (como si tuviéramos totalmente incorporado a nuestro funcionamiento la noción del "*bricoleur"* de Levy-Strauss).

Esto me hizo pensar en el escrito "100 recetas de cocina"[4] de Cristian Carrignon, uno de los creadores y pensadores del teatro de objetos de "la escuela francesa". Allí Carrignon plantea que el teatro de objetos es un teatro de origen obrero, hecho con las cosas que las personas encontraban en sus casas en los 60 o 70. ¿Cómo se condice esta idea de un teatro de objetos de origen obrero con la situación inmediata de mi entorno, cuando las condiciones de acceso a esos objetos son tan diferentes en un lugar y otro?

En mi trabajo reciente en un barrio popular de la ciudad de Buenos Aires, pude ver que casi no existe el descarte. Lo que se descarta es algo que realmente perdió toda posibilidad de ser reparado. Son objetos realmente degradados, arrasados y sobre los que no hay apego. Casi no hay objetos con historia que se guarden, solo son objetos prácticos. Los procedimientos del teatro de objetos que conocía perdían efectividad.

Sin querer hacer "miserabilismo", hay una realidad concreta: a diferencia de muchas de las propuestas de quienes hacen teatro de objetos en los países desarrollados, aquí no nos es accesible ir de compras a una gran superficie, a un gran supermercado o a un mercado de antigüedades para conseguir cosas para el teatro. Más que al teatro, si pudiéramos llevaríamos esos objetos a nuestras casas. Casi siempre para nuestros espectáculos compramos algunos objetos en negocios de caridad o conseguimos que nos los regalen.

Hay otro tema más, del cual tomé conciencia hace poco. Cuando pienso, ahora, en algunas producciones europeas, veo una mirada irónica sobre el mal gusto, es decir, una mirada de clase que observa con desdén el consumo de las clases medias bajas o de la gente más pobre. Veo de nuevo *Les Deschiens*, mis adorados personajes de Macha Makeïeff y Jérôme Deschamps, por ejemplo, en su obra *Les frères Zenith*, y me corre un escalofrío. Aparece, según mi punto de vista, una mirada despiadada basada

[4] Christian Carrignon, "100 recetas de cocina", traducción de Javier Swedzky, en Shaday Larios (Comp.), *Revista Paso de Gato,* 17 (74), México DF, 2018.

en la posibilidad de comprar y acceder al buen gusto, es decir, una mirada hegemónica sobre lo que es bello. Esto guarda una relación directa con mi experiencia en barrios populares en Buenos Aires: la ropa que provoca risa en *Les frères Zenith* es la ropa que consigue o apenas se puede comprar la gente con la que trabajé. Lo mismo con los adornos adentro de las casas. La ironía se me esfumó. Con el tiempo, he aprendido a respetar y tener cariño por esas ropas, por esas flores de plástico y figuras de porcelana, por esas flores de crochet y adornos de plástico dorado. Son una idea de lo bello estimulada por años de ficción televisiva y por la ilusión de un ascenso social. Son los objetos "que se puede" tener. En estos barrios no hay descarte, hay herencia utilitaria. Hay algunos fragmentos de un pasado que se creía próspero, en algunos objetos se ve la ilusión de un bienestar y un progreso, y se hace evidente un presente con una cantidad de bienes inaccesibles que obliga a la gente optar por lo barato. La ironía tiene entonces otro punto de partida.

En base a mi trayectoria personal, por tanto, la idea de teatro de objetos tal como se la entiende en estos escritos, en "el origen" se me desdibuja. No sé si es necesario definir el campo del trabajo dentro de la creación, pero... si no hago ese "teatro de objetos", ¿qué hago? ¿Qué es el teatro de objetos en Argentina, América Latina? ¿De qué objetos hablamos? ¿Cuál sería aquí este teatro de objetos ligado a los sectores populares, clase obrera o familias de trabajadores con el que sueña Carrignon? ¿Qué objetos y qué trabajo desarrollar en estas sociedades de empleo formal ausente, trabajo precario, con condiciones expandidas de pobreza?

Hay en América Latina líneas de fuga, nuevas. Por un lado, Ana Alvarado, quien en sus investigaciones y creaciones propone pensar un discurso contemporáneo y accesible, con el objeto como fundador de la dramaturgia y confrontando la carnalidad y la cosidad, y su relación con lo virtual.[5] Otra línea es la de Shaday Larios y el Teatro de Objetos Documentales, en el que "busca plantear otros marcos de pensamiento a partir del estudio de las memorias materiales, lejos de 'la escuela francesa' y su funcionamiento que opera tanto en América Latina como en Europa", utilizando los objetos como documentos y como nexos en las redes comunitarias,[6]

[5] Ver, entre otros trabajos: Ana Alvarado et al., *Teatro de Objetos Manual Dramatúrgico,* INTeatro, Buenos Aires, 2015; Ana Alvarado (Comp.), *Cosidad, carnalidad y virtualidad,* Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2018.

[6] El comillado es una entrevista personal. Ver, entre otros trabajos: Shaday Larios, L*os objetos vivos. Escenarios de la materia indócil,* Paso de Gato, México DF, 2018; Shaday Larios, *Detectives de objetos,* Ediciones La Uña Rota, Segovia, 2019.

en un trabajo sensible, atento y comprometido. Otra referencia es la acción en barrios hecha en Brasil por Sandra Vargas y Luiz André Cherubini con su grupo Sobrevento.

Para terminar, otro elemento sobre el cual reflexionar. Llamamos "teatro de objetos" a lo que hacemos cuando, en realidad, nunca o casi nunca se conocieron en español ni los textos ni las creaciones de "la escuela francesa". En Argentina, Jacques Templeraud y su Compañía Manarf dieron una noche una función en los 90. Pasaron fugazmente el Nada Théâtre, Claire Heggen y, en los teatros institucionales, se presentaron obras grandes de Philippe Genty. Nadie más. En Brasil, en cambio, hubo visitas promovidas por los Sobrevento, intercambios y cuestionamientos, y la posibilidad de curar un festival internacional en el que circularon ideas. Podríamos ir así, país por país. En México, el teatro de objetos se desarrolló aparte de "la escuela francesa", según Shaday Larios.

Fue precisamente ella quien en el 2018 compiló y publicó un primer y necesario dossier en español: "Teatro de objetos. Inventario de rebeliones materiales", en la revista *Paso de Gato N.º 72*, para el cual convocó a creadores del teatro de objetos de Europa y América. El material en español estaba disperso o solo era accesible en algunos artículos de la revista brasileña *Móin- Móin*,[7] fundada en el 2005. Es decir que en el dossier de *Paso de Gato* dio a conocer las primeras traducciones del francés al español de aquel movimiento que obtuvo el nombre de "teatro de objetos"... ¡Después de 35 años!

Sin duda, la discusión no pasa por el nombre que tenga el campo de trabajo, que también le damos, pero ¿podemos seguir haciendo un teatro con objetos en el mismo marco de pensamiento? No puedo dar una respuesta ahora, solo preguntas. Creo que es algo a indagar en el trabajo y la creación, tratando de reducir las ideas preestablecidas y de expandir la percepción.

[7] La Revista Móin Móin, es un "Periódico de Teatro de Formas Animadas, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, do Centro de Artes, Design e Moda da Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc)" y existe desde el 2005: https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin

# Rafael Spregelburd, artista-investigador: “El tipo de conocimiento que produce el teatro es el mismo del juego” Entrevista con Jorge Dubatti

## Rafael Spregelburd

Buenos Aires, 1970. Director, dramaturgo, traductor teatral y actor en teatro, cine y TV. Fundador de la compañía El Patrón Vázquez. Cuenta con numerosos premios, entre ellos: el Tirso de Molina (España), dos veces el Premio Ubu (Italia), el Casa de las Américas (Cuba), etc. Su obra dramática incluye más de treinta títulos y ha sido traducida a más de 15 idiomas. Ha sido autor comisionado del Royal Court Theatre y el National Theatre de Londres, así como del Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, y otros. Como actor ha participado en más de 40 films en Argentina, Uruguay, Chile y España, entre los que se cuentan: *El hombre de al lado*, de Duprat y Cohn; *Zama* de Lucrecia Martel; *Días de vinilo* de Gabriel Nesci; *Trenque Lauquen* de Laura Citarella, etc.

Fotografía: Mauricio Cáceres,
Teatro Nacional Cervantes

## Jorge Dubatti

Buenos Aires, 1963. Es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrático de Historia del Teatro Universal e Historia del Teatro 2, en la Carrera de Artes de la UBA. Director del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo: CyT (2022-2024) "Historia Comparada de las/los espectadores de teatro en Buenos Aires (1901-1914)". En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido a abrir 84 escuelas de espectadores en diversos países. Desde 2021, se desempeña como subdirector del Teatro Nacional Cervantes. Desde 2023, es Académico de Número de la Academia Argentina de Letras.

Fotografía: Gustavo Gorrini

# Rafael Spregelburd, artista-investigador: “El tipo de conocimiento que produce el teatro es el mismo del juego” Entrevista con Jorge Dubatti

Rafael Spregelburd figura entre los nombres insoslayables de la renovación teatral argentina desde los años noventa hasta el presente. Teatrista (actor, dramaturgo, director, traductor, músico, etc.), viene desplegando una valiosa y profusa producción teórica sobre sus propias prácticas y sobre múltiples cuestiones del teatro contemporáneo, bajo diversas formas discursivas: ensayos, artículos periodísticos, entrevistas, programas de mano, etc.

**—Jorge Dubatti: La historia del teatro y del arte reconoce grandes artistas-investigadores, artistas productores de un conocimiento singular a partir de o en relación con su experiencia artística: Stanislavski, Artaud, Breton, etc., cuyos libros o ensayos resultaron incalculablemente productivos para el arte posterior. Sin embargo, durante mucho tiempo se pensó la creación artística y la reflexión sobre el arte como campos opuestos. En términos generales, ¿cómo pensás la relación entre la praxis artística y el pensamiento explicitado sobre el arte producido por las/los artistas? ¿El teatro y el arte producen conocimiento? ¿Cómo resuena en vos el concepto artista-investigador?**

Rafael Spregelburd: No soy un experto en la materia porque tiendo a pensarme como un creador y no tanto como un investigador. Las investigaciones que hago son para volcar en mis creaciones, y no suelo adoptar una perspectiva de distancia con el objeto que tengo entre manos. Pero también debo admitir—un poco como señala la teoría posdramática de Hans-Thies Lehmann— que es un signo de los tiempos teatrales que corren (y un signo con el que me he formado teatralmente) que los creadores se vuelquen a una metalingüística de aquello que hacen. En un libro sobre el tema, Beatriz Trastoy incluso llega a quejarse de que los artistas en sus gacetillas, pósteres o sinopsis gusten de explicar críticamente sus propias obras, como si ello fuera territorio exclusivo del crítico y por lo tanto fuera un poco impúdico que el propio creador adjuntara a su obra sus propios marcos teóricos. Es cierto que pasa cada vez más frecuentemente: muchas obras vienen acompañadas de un engañoso “modo de uso” diseñado por sus propios creadores. Pero esto en sí mismo no me parece ni bueno

ni malo. Afortunadamente, no es del todo asunto mío. Reflexionar sobre los procesos de mis creaciones me ayuda a inspirarme para los próximos caminos a tomar. Creo que el *quid* de esta cuestión está fundamentalmente en tu segunda pregunta. Sí, el teatro —y todo el arte— producen conocimiento. Pero habría que atender a qué tipo de conocimiento producen. Para que nos entendamos, la astrología también produce conocimiento: una serie de informaciones cruzadas y pseudocomplejas, la mayoría de las veces falaces y frívolas, como en toda superstición. El arte produce un tipo de conocimiento no dominado por el orden de la razón, es por eso que toda epistemología del arte choca con los métodos de otras epistemologías. ¿Podemos aplicar el mismo modo de análisis científico del historiador o del semiólogo al estudio de la obra que estamos produciendo? En las artes visuales los signos de este conocimiento son más claros. La obra de los artistas (los pintores) anticipan conocimientos que las comunidades de sentido aún no han rubricado. Podríamos afirmar, como dice Del Estal, que Turner anticipa la termodinámica, o Mondrian el código binario, o Roy Lichtenstein el *bitcoin*. La música parece producir un conocimiento incluso más misterioso: a partir de la pura matemática (una práctica axiomática y sin sensibilidad aparente) produce una descripción del alma y sus estados más innombrables, precisamente porque en la música no hay nombres para el conocimiento que produce. ¿Cómo analizarla, entonces, si el tal análisis supone palabras, o sea, un lenguaje diametralmente opuesto? Y así con cada una de las especificidades de cada arte, con las virtualidades —interrupciones de lo real— que crea cada arte. El caso de la literatura suele ser mucho más espinoso, porque se escribe obra con palabras y se analiza obra con palabras. El ensayo crítico tiene a veces valor literario y la pura literatura puede confundirse a veces con ensayo crítico. En el caso específico del teatro, creo que el tipo de conocimiento que produce es el mismo del juego. ¿Cuál es la verdad del juego? ¿Por qué el juego es tan fundamental para que el niño aprenda otros conocimientos? ¿No es la repetición (el ensayo) también un modo de conocimiento *per se*? ¿Por qué es solo a través del juego que los psicólogos pueden tratar algunos traumas de los niños que estos no logran expresar con palabras? El teatro invita a jugar, crea una serie de reglas —Daulte las llama "procedimientos"— que producen verdades que flotan vívidas solo mientras dura el juego. Terminada la función (la ilusión), algo de ese conocimiento se desvanece, pero no todo. El verosímil de la vida no es igual que el del teatro, pero si el teatro no ofreciera esa comparación imposible, entonces la vida no tendría lado B, no ofrecería esas zonas por descubrir que son las que mantienen vivo y atento al pensamiento. Es una invitación al

"sentido", en palabras de Eduardo Del Estal, en contra del simple acceso al "significado" que ofrecen en cambio los discursos ligados a la ciencia o las explicaciones. El teatro es una explicación de un problema que nadie formuló. También ofrece preguntas nuevas para respuestas que creíamos fijas. Hunde el alma de los conocimientos enquistados y adquiridos en un mar de dudas para salir a flote en busca de otra respuesta diferente. El teatro ofrece un drama de las sociedades: muestra lo que está cambiante en ellas.

**—¿Ese conocimiento es específico? ¿Podrían Marx o Freud o Einstein haber escrito los libros de Stanislavski? En "El artista como lugarteniente", al referirse a los ensayos de Paul Valéry, Theodor W. Adorno caracteriza el tipo de relación entre práctica artística y pensamiento artístico: "Son pensamientos conseguidos gracias a esa proximidad al sujeto artístico de que sólo es capaz aquel que produce él mismo con responsabilidad extrema ... [Es] aquel que sabe de la obra de arte por *métier*, por el preciso proceso de trabajo, pero en el cual al mismo tiempo ese proceso se refleja tan felizmente que se trasmuta en comprensión teorética, en aquella buena generalidad que no pierde lo singular, sino que lo conserva en sí y lo lleva a presencia vinculatoria gracias al propio movimiento".**

¡Ojalá Einstein hubiera escrito los libros de Stanislavski! Estaríamos entrenando ahora mismo con cosas maravillosas. Ojalá los hubieran escrito Max Planck o Benoît Mandelbrot. Es absolutamente maravilloso lo que se puede intuir cuando se mezclan modos de conocimiento específicos —como la relatividad o el materialismo— con objetos aparentemente alejados. Si esos objetos tienen además como protagonista al hombre (como en la danza, el teatro o la pintura), estaremos en presencia de un acto artístico, de una revelación, de un ensayo de conocimiento existencial. Creo entender que lo que se esconde detrás de esta gran pregunta planteada por Adorno es la diferencia entre conocimiento e intuición. En el conocimiento, un hacedor repite lo ya sabido, ejerce su oficio como un artesano. A veces hay mucho de eso en la práctica artística. Pero en la intuición, el creador "juega" a saber algo. Lo sostiene en el aire, guiado por su intuición, lo que es igual a decir guiado por su accidente. En la intuición todo saber es un axioma, no requiere de demostraciones. Seguir ese axioma lleva a la creación de un mundo agregado al mundo real; uno que permite alteridad y, por ende, pensamiento. Es muy interesante que Adorno lo considere un problema de "proximidad". Allí hay una clave a descifrar. ¿Cuán cerca es lo suficientemente cerca? Cuando Marie y Pierre

Curie se acercan al uranio y sospechan que algo anda mal en la tabla periódica, ya que los cálculos —vistos de muy cerca— ofrecen una diferencia inexplicable, acaban por descubrir el radio. O sea, había otro elemento no conocido que distorsionaba la medición en los experimentos. Visto desde un poco más de distancia, el radio era quizás irrelevante. Pero al tomar la decisión de acercarse a él, a indagar en una composición más pequeña que la molecular, aparece un descubrimiento. Así es en la ciencia y creo yo que así sucede también en el arte. Son las cosas mismas pero vistas desde más cerca. El teatrista crea en el ensayo un objeto contaminado (como cualquier material al que se le pega el radio); si lo observa de lejos no encontrará en él nada que el espectador no pueda descifrar al primer golpe de ojo; pero si se acerca más de lo "normal", más de lo razonable, puede empezar a hacernos sentir la existencia de esa radioactividad, de esa actividad aparentemente invisible en el tedio de lo cotidiano. El artista no aísla su radio para presentarlo como algo puro, no lo extrae de la naturaleza del objeto, simplemente nos advierte de algo muy importante: la realidad no es exactamente lo que creemos que es al mirarla con ligereza.

**—En el sentido en que comprendemos el concepto de artista-investigador, tus numerosos artículos, así como tus reflexiones en entrevistas, tus metatextos sobre tu teatro, tus conferencias, etc., te convierten en un artista-investigador. En términos históricos o biográficos, ¿cuándo, cómo, por qué surgió en vos la necesidad de pensar/teorizar/escribir sobre tus prácticas teatrales? ¿Hay un episodio de iniciación o varios que recuerdes?**

Como he dicho antes, yo me formé con maestros que hacían esto todo el tiempo cuando me enseñaban mi *métier*. El modo de Bartis de desmenuzar una improvisación o de encontrar el drama en el mero movimiento generado por pautas sencillas en un ensayo, marcó mi manera de afrontar mis propios procesos de búsqueda. La aproximación a la vida de la imagen en los modos de escritura de Kartun, al igual que sus formas de explicar el humor, se parecen mucho a esas formas de metatexto. Es posible que en aquellos años, los 90, no hubiera tanto permiso para decirlo abiertamente, pero los sitios en los que yo me formé eran verdaderos laboratorios de lenguaje. Y los laboratorios requieren investigación. Así que me cuesta recordar en qué momento concreto me di cuenta de que escribir una obra era parecido a llevar adelante una hipótesis desquiciada; cuanto más desquiciada, más necesidad de metatextos. Recuerdo haber escrito algunas de mis primeras obras totalmente convencido de que para hacer surgir un mundo poético hacía falta no solo una fábula, sino

también un modo de concebir una formalidad sofisticada, una que quizás reclamara una estructura ajena, invisible a lo narrado. Para *Entretanto las grandes urbes*, por ejemplo, usé como columna vertebral los silogismos de la lógica clásica, de una manera tan disparatada como rigurosa. En *Raspando la cruz* hay fuertes ecos nietzscheanos. *Fractal* asume directamente como naturales todos los monstruos de la teoría del caos. Mis investigaciones en todos esos casos no fueron guiadas por el espíritu de los tesistas académicos; más bien, produje piezas teóricas para justificar las formas extrañas de estos materiales que se nutrían, así, de una intuición alejada de "mi" intuición. Esos paseos teóricos fueron cambiando, pero siempre hay algún fondo teórico, algún modo de pensamiento, que se ofrece como un valor agregado a la historia que cuento: en *Todo* son reflexiones sobre ideología, tal vez un poco como las lee Slavoj Žižek a partir de Hegel; en *La terquedad* hay mucho de la lingüística y de las lenguas artificiales; en *La paranoia* hay algo de teoría de cuerdas y, por qué no, de Kabbalah; en *Bizarra* hay sorprendentemente un maridaje entre telenovela (gótico con *fantasy*) y neoliberalismo. Pero hay que entender que estos paseos por tierras que no me pertenecen del todo son esporádicos y sin brújula. Los artículos que he tenido que escribir sobre teatro son un poco más metódicos, y lo cierto es que responden a dos o tres ideas básicas, siempre las mismas, aunque con nuevas manifestaciones: la máquina de significación, el pasaje de las prácticas artísticas a las "visuátiles" (en términos de Del Estal) y la presencia del lenguaje en todos los actos humanos. De estas tres, la más fundamental es esta última: por mi relación con la lengua, mi formación políglota, mis años como traductor y mi espíritu renacentista —me interesan varias disciplinas artísticas al mismo tiempo—, es la única de la que me siento algo capacitado para generar discursos de investigación empírica. No hay biográficamente un episodio de iniciación que yo pueda recordar, pero sí tengo la sensación muy clara de que estos metatextos sobre mis obras empezaron a cobrar una naturaleza razonable cuando me vi trabajando con los traductores de mis obras a otros idiomas. Muchos de estos textos surgieron como necesidad de hacerles notar que debían encontrar equivalencias dentro de sus modelos culturales para muchas más cosas que las meras palabras del diálogo.

**—¿Cómo observás que se articulan en vos el trabajo artístico y la reflexión? ¿Cómo generás esa escritura teórica o reflexiva desde la autoobservación? ¿Tomás notas, llevás un cuaderno de bitácora, hacés auto-entrevista? ¿Hacés y luego pensás el hacer o ambas actividades se dan inseparablemente, partís de esquemas conceptuales u otros**

**mecanismos de autoobservación? ¿Tenés algún método de autoobservación en los procesos de creatividad o al analizar tus producciones ya acabadas?**

La única articulación que reconozco es la de la entrevista. En el diálogo, un poco a la manera de Platón, me veo obligado a dar forma de palabras a lo que son apenas intuiciones. Para la entrevista hace falta alteridad. Ninguna de las preguntas que soy capaz de formularme yo mismo sobre mis propias decisiones tiene tanta fuerza como las preguntas inesperadas, las que provienen de otros. A veces esas preguntas no son necesariamente formuladas para mí, pero las reconozco. Sucede, por ejemplo, cuando veo una obra que me impacta. Suele abrir una pregunta que yo creo que mi obra podría contestar. Entonces la contesto. Para ese ejercicio también han sido una práctica nada desdeñable los quince años que llevo escribiendo una columna semanal en un suplemento cultural. Escribo con libertad sobre temas diversos. Los editores del diario nos piden a los columnistas del suplemento "Escritores" que comentemos las noticias de la semana con una "perspectiva literaria". Nunca fijamos del todo qué sería eso. Así que para mí es un espacio inquietante de reflexión compulsiva. Es como si estuviera obligado a producir una idea, una conexión entre temas aislados, una crítica o un poema extravagante, una vez por semana. Así todos los sábados. Es un peso inenarrable que me acompaña como un ancla. A veces pienso que si renunciara a este trabajo —por cierto, muy mal pago— triplicaría mi nivel de producción teatral. Pero también sé que es un ejercicio de pensamiento que me mantiene entrenado, al borde de una cuerda floja. Lo mismo puedo hablar de lo que no sé, como de aquello que me ocupa la existencia, la clave está en entender que el ensayo teórico es una forma de creación que se ejercita con la praxis del ensayo mismo. De hecho, no es inusual que algunas de estas columnas aparezcan después reversionadas como textos de obras mías. Pasa con la descripción del río Mapocho en *Inferno*, con la crítica del videojuego Angry Birds en *El fin de la realidad*, con la epopeya de Cecilia Giménez en *El fin del arte*, con el hundimiento del buque Costa Concordia en *Spam*. Son textos pequeños, pequeñísimos, como una nuez que luego busca un contexto donde desplegarse mejor. Es muy probable que el desparpajo con el que me entretengo en esas brevísimas columnas semanales sea el que luego se contagia a mis reflexiones sobre teatro en mi praxis profesional. Y luego están por supuesto las clases de dramaturgia. He dado muchas y cada vez doy más. Son siempre las mismas y siempre distintas. El contacto con colegas-alumnos que mantienen una experiencia dialéctica abierta con los saberes que puedo transmitirles —contagiarles— me lleva a veces a

pensar en voz alta cosas que nunca habría podido poner previamente por escrito. Algunas de mis clases —en el choque con la lectura de un material ajeno— son reveladoras para todos; para mis alumnos, pero fundamentalmente para mí, porque casi siempre proveen el ejemplo concreto de algo que se puede pensar y que no tenía forma real antes de aparecer en una escena mal o bien escrita. Debo aclarar que rara vez se trata de clases académicas, son más bien de clínica de obra. Cuando hacés eso muchas horas de tu semana también es inevitable que creas que la producción de teoría es condición *sine qua non* de la creación.

**—¿Cómo incorporás cotidianamente la producción de conocimiento al trabajo artístico? Es decir, ¿cómo aprovechás los conocimientos ya producidos en las prácticas a producir?**

No estoy muy seguro. El conocimiento previo es un imán y al mismo tiempo —a mi entender— una poderosa trampa. La idea de hacer una nueva obra, un nuevo espectáculo, es para mí una invitación a cambiar algo, a renovar algo. No me siento un productor de fábulas como cuentos coleccionables de una especie de biblioteca coherente donde cada una de esas fábulas se lleve bien con las demás. Cada obra nueva viene a reafirmar un poco lo que ya sé, pero otro poco a desmentirlo, a introducir una nueva zona de incomodidad. Por eso es que la producción de conocimiento en manos de cualquier creador es una zona confusa. El conocimiento puede llevar rápidamente a la comodidad. Siempre me manifiesto más a gusto en la neurosis de la incomodidad; la parte "no conocida" de lo que estoy haciendo siempre me atrae más que la que se parece a lo anterior. Sé que es algo estéril sostener esto: vistas desde afuera, mis obras tal vez se parezcan mucho entre sí, y para el crítico observador es posible incluso que gocen de un estilo, de una rúbrica autoral. Yo, en cambio, las observo como los pliegues de nuevos obstáculos en el camino que voy recorriendo. Pero es cierto que cada obra parte de donde quedé con la anterior. Doy un montón de cosas raras —anómalas— por supuestas, y sigo adelante. Estas anomalías podrían requerir explicación para otros elencos, pero para nosotros no. Son parte de la información vital, intuitiva y pragmática que nos deja el espectáculo anterior. *Spam*, que es terriblemente compleja en su irregularidad formal, no sería posible sin *Apátrida*, que era la *sprechoper* anterior y que tal vez fuera notoriamente simple, al menos comparada con *Spam*. La escala delirante de sofisticación —de información cruzada, de experimentos temporales y narrativos— que signa la progresión de las siete obras de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch* es un buen ejemplo. Las dos primeras, *La inapetencia* y *La extravagancia*, son dos

pequeños monstruos algo amorfos y tienen el encanto del prototipo. Se ve que a la tercera, *La modestia*, decidí dar por obvias todas esas alteraciones insolentes de sus hermanas menores y me dediqué a escribir lo que podríamos llamar, con todas las comillas, una obra madura. *La modestia* contiene información previa y no la explica; la aplica. Su mecanismo formal ya no pide permiso, probablemente porque yo sentía que el permiso ya estaba dado por las experiencias anteriores. Pero la espiral continuó y en la cuarta obra, *La estupidez*, esas alteraciones de tiempos, multirrelatos, ambigüedades, falsos simbolismos, ya se empezaron a hacer ilimitadas. *La estupidez* había tocado un techo del cual era difícil retroceder, pero más difícil era seguir avanzando. Era demasiado, en todos los aspectos posibles. Era larga para el circuito *off*; compleja para el comercial; demasiado cómica para ser tenida en serio; y demasiado filosófica para ser tenida por mero vodevil; internacional, pero no para cualquier sentido del humor. Se estrenó por todas partes y en todas partes tuvo un destino diferente (Viena, Londres, París, Vancouver, México, Stuttgart, Berlín, Roma). Así que se puede advertir entre esta y la quinta obra, *El pánico*, una meseta de interesante incertidumbre. *El pánico* necesitaba usar toda esa información, todo ese material analítico sobre la producción de formas complejas, pero al mismo tiempo iba a ser ejecutada por actores egresados del Instituto Universitario Nacional de las Artes, es decir, actores muy jóvenes que además no estaban entrenados por mí ni por la tradición de mi compañía. Algunos de ellos —o todos— ni siquiera sabían a ciencia cierta quién era yo o qué pensaba hacer con ellos. Fue un buen choque. Tuve que frenar algunas direcciones y reparar en otras. Curiosamente, la obra es, de todas las del grupo, la más estrenada. Y es de una irregularidad sorprendente. Algunos actores suplican roles, pero no todos. Algunas escenas se entienden solo en la Argentina, como la crisis con la empleada del Banco Tornquist, y sin embargo es la pieza que más se internacionalizó. Así que cuando volví de *El pánico* a la *Heptalogía*, sucedió *La paranoia*, la más extravagante y delirada de mis obras. Esta sí que es probablemente un híbrido formidable, en el sentido biológicamente más concreto: no espera descendencia. *La paranoia* es idéntica a sí misma; por sus dificultades técnicas —videos en vivo, duplicaciones de roles, duración ilimitada, acentos estrambóticos—, se convirtió en un claro producto de mi compañía El Patrón Vázquez y hubo muy pocas réplicas en otras ciudades. Era la cima de un largo viaje de doce años. Luego de esta obra, ya no me era necesario seguir indagando en esa línea. Pero faltaba una. *La terquedad* fue un pedido concreto de un teatro en Frankfurt. Tuve que hacer —para ellos— como si no supieran nada de mis ejercicios anteriores y escribir

una pieza perfectamente legible con los resabios de todo lo anterior. *La terquedad* es formalmente más estable, se puede leer incluso como una novela farragosa, menos performativa —en apariencia— que *La paranoia* o *El pánico*. Es un intento de cerrar la *Heptalogía* envolviendo el paquete de manera prolija, como si todos los caminos, aciertos y errores de ese recorrido hubieran conducido a ella. Hago esta larga descripción para tratar de explicar con ejemplos prácticos cómo orbita en mí la información previa: lo que debo hacer con la obra entre manos es reafirmar mis experiencias anteriores, pero también dejar la puerta abierta a que entre aire. Acabada la *Heptalogía* apareció el Vorarlberger Landestheater (Bregenz, Austria), pidiéndome una vez más que trabajara sobre la pintura de El Bosco, en este caso el *Infierno* de *El Jardín de las Delicias*. Nueva crisis: yo sentía que ya lo había hecho hasta el hartazgo. Se me ofrecía, no obstante, la posibilidad de hacerlo una vez más y corregir —si fuera necesario— los excesos de *La terquedad*. Así que asumí la tarea. ¿Podría volver sobre mis pasos, pero contar una historia con menos elementos, con menos duración, aunque igualmente compleja? Decidí que *Inferno* sería una nueva heptalogía, en este caso no sobre los pecados capitales sino sobre las siete virtudes. Escribí una pieza de dos horas de duración (un récord de brevedad en mi *curriculum*), donde cada una de las siete escenas corresponde a una de las virtudes: caridad, fe, esperanza, templanza, justicia, prudencia y fortaleza. Supongo que lo que quise afirmar siguió afirmado, y lo que quise refutar también fue refutado: la obra es más "factible" que *La terquedad*, lo que explica, por ejemplo, que sobreviva en un teatro del circuito comercial de la calle Corrientes, como es el Astros. En ella, cada noche, al ponerme en la piel de mis personajes, siento que está siendo dicha toda la información formal, toda la experiencia que acumulé en los años recientes. ¿Cómo guarda un artista la información que encuentra? Un académico, un investigador, la expresa en una tesis; sus mecanismos de resguardo y validación son simples y viejísimos. Para un artista, el uso de sus tesis es mucho más irracional, mucho más incómodo. Siempre está ligado a una mayor vulnerabilidad.

**—¿Nos podés dar un ejemplo? ¿Cómo escribiste algún ensayo o estructuraste alguna conferencia? Por favor elegí un caso y contanos cómo trabajaste. Te sugiero tu conferencia sobre "Después del posdrama", que diste en el Festival de Merlo, o "Teatro y catástrofe", en el Centro Cultural Kirchner (CCK).**

"Después del posdrama", la conferencia de Merlo, es una diatriba no totalmente escrita, pero sí cariñosamente ilustrada: para darme valor,

decidí elegir quince aspectos de la teoría posdramática y salir a ilustrarla con ejemplos de obras mías, ejemplos que a veces iban a favor y a veces en contra de la teoría, y de mí mismo. La ponencia es bastante lúdica y poco rigurosa, y surge de una entrevista que me hiciera hace unos años María Victoria Coce. Ella suponía, con buena fe, que yo podría ayudarla a aclarar cuestiones vinculadas a las definiciones de posdrama que surgen de las observaciones de Hans-Thies Lehmann. Coce sostenía por ese entonces que yo era un interlocutor ideal por dos motivos. Uno, porque —al igual que vos— pensaba que yo gustaba de teorizar sobre y alrededor de mis obras; y dos, porque mi práctica escénica coincidía 100% con lo que pregonaba Lehmann para el posdrama. Yo me escandalicé un poco. Le respondí que mis obras eran terriblemente dramáticas y que no me sentía para nada un ejemplo de aquello que otros llaman posdrama. Pero ella fue paciente conmigo y me demostró que eso que para mí era el drama, para Lehmann era el posdrama. Hay que aclarar en esta cuestión varios asuntos obvios. Primero, que Lehmann basa su teoría en la observación de campo de una serie de obras de un entorno muy determinado: la Europa central de los años 70, por ejemplo. Esas obras siempre fueron un poco a destiempo de las nuestras. Me gusta señalar, por ejemplo, que la poética de Griselda Gambaro en la dictadura y la posdictadura es un antecedente innegable —pero desconocido— del teatro de Sarah Kane, que surgió en los 90 en Londres como una novedad irrefrenable. Lo segundo que hay que decir es que esas obras que Lehmann señala como rupturistas —al menos para el entorno europeo— fueron parte de la educación sentimental básica de mi generación: Bob Wilson, Peter Zadek, Pina Bausch o Tadeusz Kantor eran ejemplos de biblioteca a los que acudir todo el tiempo en mi formación de estudiante. Nosotros ya llamábamos teatro a eso, sin suponer ninguna ruptura con lo anterior, que simplemente desconocíamos un poco. Lo tercero es que algunas condiciones de producción del teatro posdramático que observa Lehmann —como la desaparición del director, o el hecho de que el texto fuera generado en un proceso de ensayo con los actores y no en un escritorio— eran para nosotros una práctica habitual y casi obligatoria en el desamparo del teatro independiente. En fin, que con todas estas objeciones comencé a dialogar con Coce tratando de separar la paja del trigo y viendo si me podía sumar con mi experiencia a una teorización que poco me importaba. La respuesta fue que sí, o casi sí, en un 80%. De todos modos, es un tema espinoso, porque Lehmann plantea que el teatro posdramático presupone e incluye al teatro dramático, pero no al arcaico, que nosotros tampoco ejercimos nunca. Así surgió esa conferencia. Es una charla con posibles espectadores que entran en

el diálogo, a los cuales trato de explicar mi asombro: yo, que no me consideraba posdramático, acabo por ser el adalid de esta categoría fabricada en Europa, a destiempo de nuestra realidad y un poco como una caja de reglas académicas para algo que entre nosotros se da de manera mucho más caótica y desharrapada. Estructurar este ensayo no fue difícil pues lo asumía con honestidad. Ante cada punto del ideario posdramático: antitextualidad, procesualidad, cancelación de la interpretación, subversión, perversión, hibridización de lenguajes, etc., yo fui respondiendo por sí o por no. Pero este es un caso de análisis más bien sencillo. Tampoco creo que se trate de un ensayo que ofrezca nuevas ideas para el teatro. Salvo por una pequeña observación anterior o posterior que hago en la charla: lo que más me interesa es tratar de decidir si el posdrama del teatro es su presente, como afirman muchos ahora; su futuro, como suponen los que vienen un poco desde la retaguardia; o su pasado, como me gustaría poder sostener, dado que siempre es posible asistir a una nueva mutación de nuestras formas de hacer teatro. Sobre todo, luego del terrible golpe mortal que significó la pandemia y que se llevó puesto, por ejemplo, al buen cine, que ya parece no poder ocurrir en salas. Otros ejemplos de teorizaciones que he abordado me dejan más contento. Tienen que ver con acercamientos técnicos a algún problema puntual, como por ejemplo a la línea causa-efecto en esa conferencia sobre "Teatro y catástrofe"; o algunas cosas que tengo escritas en contra de la síntesis, o poniendo en cuestionamiento a la autoficción, como en el artículo de la *Revista Dramática*; o mi definición de teatro de la desintegración para el *Diccionario Utópico de Teatros*.

**—¿Leés a otros artistas-investigadores? ¿Te interesa esa producción de conocimiento?**

Los leo poco, se difunden poco. No es que no me interesen. Las cosas que llegan a estar en estado de publicación suelen ser materiales con una fuerte impronta académica, objetos que han pasado todos los filtros formales necesarios para considerarlos materiales serios de estudio con método científico, ya sea blando o duro. Creo que me interesan más las producciones de conocimiento técnico que los artistas/creadores desparraman en entrevistas o en intercambios más relajados que los de la tesis.

**—En el cuento "La busca de Averroes", Borges propone que el filósofo no puede traducir los términos "tragedia" y "comedia" porque nunca ha tenido experiencia del acontecimiento teatral. ¿Cómo vinculás la idea**

**de teatro y la de experiencia teatral? ¿Se puede pensar el teatro sin la experiencia teatral?**

Yo creo que no se puede. Hay cosas que solo se aprenden a través de la empatía. Hay críticos que odian a los actores, por ejemplo. Los hemos visto y leído más de una vez. Los actores suelen convertirse en un obstáculo entre ellos y el noble teatro, que es una cosa medio muerta y enquistada con formas platónicas en sus cabezas. Se pueden dar ejemplos más procaces de esta falta de empatía. Si se me permite, Hitchcock, por ejemplo, era supuestamente un intelectual muy afilado, pero tenía una opinión bajísima de sus actores, y debo decir que esto se nota. A mí siempre me pareció un plomo, sus películas me resultan ingenuas y pavotas, con una vida artificiosa muerta dentro de los límites que su falta de empatía con la actuación hace evidente. Orson Welles, en cambio, solo quería trabajar con amigos. Quería que los actores fueran sus amigos, quería empatizar con ellos mientras atravesaba el proceso de rodaje. Cada vez que pensamos en hablar de teatro —o de actuación— sin haberlo experimentado en lo más mínimo, o sin poder empatizar con el tipo de ritual que pone en juego, pienso en la producción de un parateatro, en una reflexión accesoria, un apéndice, un adorno a veces útil. Pero es muy difícil entender el valor de algunos elementos primordiales del teatro sin probarlo en carne —y psiquis— propia. De todos modos, me gustaría convenir que el pensamiento crítico en el terreno del arte no necesariamente debe ser más "verdadero". Puede salir mal. La historia está llena de errores en ese sentido: artistas valiosísimos que fueron despreciados por la mirada colectiva de sus épocas. Tal vez sea por ello que últimamente se ven tantos artistas que reflexionan con nivel sobre su propia producción y lo publican (lo hacen público): si todos alrededor son medio idiotas y no van a darse cuenta de lo que estoy haciendo, quizás convenga decirlo en un plano más directo. Estos artistas/investigadores que parió el posdrama podrían ser también el resultado de unas necesidades cambiantes en el modelo de producción de pensamiento teatral. A veces hay artistas que escriben muy bien sobre lo que hacen ellos o sus colegas, escriben incluso mejor que esos otros que deberían escribir sobre ellos. Entonces sus voces son también artículos de consumo de un mercado que busca siempre alguna novedad en las estanterías. Así como los artistas tienen por trabajo equivocarse, los críticos y los investigadores también. El crítico ideal es también un poco un creador autónomo. Su obra puede ser buenísima aun cuando la obra que analice sea menor. Es una praxis literaria vinculada a la no ficción que sirve para construir pensamiento. El juicio crítico o el pensamiento parateatral pueden ser falsos, pero no pueden ser inocuos.

Creo que están allí para producir movimiento y nuevos pliegues de la materia teatral. Es decir, no sé si esperamos que los investigadores de teatro sepan específicamente cómo se hace el teatro. Confieso que las críticas más constructivas, más iluminadas —y más disparatadas— que he recibido de mis obras han llegado, por ejemplo, de críticos de artes visuales, de químicos, de psicoanalistas, de filósofos. Ninguno de ellos pretendió saber cómo "debía" funcionar el teatro. Simplemente observaron un objeto de interés equis para sus investigaciones y lo utilizaron de modelo para esgrimir una teoría. Eso es fascinante en sí. No está ni bien ni mal. No te ayuda mucho para resolver la próxima obra, pero son parte de esa parateatralidad que da sentido a nuestro pequeño hacer insensato. Que el teatro genere vínculos con otras disciplinas de la vida real es mucho más importante que el generar vínculos entre tu teatro y el teatro en sí.

**—T. S. Eliot afirma en "La función de la crítica": "Pues no cabe duda de que la mayor parte de la labor de un autor al componer su obra es labor crítica; la labor de tamizar, combinar, construir, expurgar, corregir, probar; esta faena espantosa es tanto crítica como creadora. Hasta sostengo que la crítica empleada en su propio trabajo por un escritor adiestrado y experto es la crítica más vital, la de categoría más elevada". ¿Estás de acuerdo? ¿Hay un saber de la crítica en el hacer y el pensar? ¿Habría un saber específico de la crítica que no es accesible al artista?**

Es interesante escuchar lo que diversos artistas piensan acerca de esa parte de su trabajo que tiene que ver con reflexionar sobre lo hecho para poder seguir haciendo en el futuro. Yo me identifico tanto con T. S. Eliot como con quienes dicen todo lo contrario, como Barnett Newman. Creo que esto tiene que ver con que a veces llamamos investigación a una parte directamente ligada al proceso creativo, y esta es absolutamente necesaria, pero a veces lo que dejamos como "ensayo" o como "conocimiento" es una clasificación hecha *a posteriori* de los resultados obtenidos. No es inusual que esta explicación *a posteriori* adquiera incluso la forma de una justificación; como una traición a la intuición pura que nos abrió una puerta desconocida y que, aparentemente, solo tendrá valor si la explicamos bien. Yo reconozco en mis trabajos esta neurosis ondulatoria. A veces intuyo que un capricho impresentable puede llegar a ser una decisión genial. Lo sostengo durante un tiempo en mi cabeza, trato de que este cree un campo magnético alrededor, un marco de referencia. Y una vez que ocupa todo mi pensamiento y no lo puedo abandonar, entonces lo uso, lo escribo, lo habito. Pero otras veces esa aparición del capricho genial —la novedad— es súbita, implacable, no da tiempo a reflexiones, se

impone por su propia prepotencia. Le doy mucho valor a estos meteoritos ingobernables. Supongo que es lo que en otras épocas se hubiera considerado "obra de la musa". Una inestabilidad en mi pensamiento adquiere una forma impensada; se impone, atraviesa el resto de mis pensamientos y clama a gritos que la utilice, que la redacte, que la comparta. En esos momentos, cuando un germen tan violento se impone sobre mi racionalidad, sé que estoy en presencia de una posible creación. Todo lo otro, el ordenamiento, el pulido, la depuración se mejoran con el oficio. Pero esta habilidad para hacer caer el meteorito es de otra naturaleza. Yo creo que esa naturaleza se entrena. Así me lo han enseñado mis maestros. Así lo piensa —y lo explica—, por ejemplo, el pintor Francis Bacon cuando habla del accidente. Y, no obstante, se puede vivir en el accidente —como Bacon— y también explicarlo luego como si fuera un ensayo. Por eso hablo de esta actividad ondulatoria como una neurosis: son movimientos contradictorios del pulso creativo. ¿Hay un saber de la crítica en el hacer y el pensar? No lo sé, porque no me considero crítico. En todo caso, soy el mejor crítico posible de mis propios procesos y preparaciones mentales para crear. Pero le doy mi voto de confianza al crítico: su tarea es también una tarea creativa. El crítico que escribe bien es como un poeta o un novelista: tiene mucha información en su cabeza —en su experiencia de lector, de espectador— y está en posición de combinarla para observar los objetos de arte desde una perspectiva rica y bien nutrida. Por supuesto, dejo fuera de esta categoría al mero calificador de obras, que es un disparate, un error histórico creado por los medios gráficos, primero, y por los digitales, después, un ponedor de *likes* o un *influencer* con tantas chances de producir inteligencia como cualquiera, o incluso menos. Su faena no suele revelar nada: no para el artista ni para los consumidores de la obra. Imagino que los críticos que quieran acceder a este saber específico de su *métier* son capaces de hallar este saber, efectivamente —igual que el artista—, en el hacer y en el pensar. Cuanto más escribas sobre lo que veas y cuanto más profunda sea esa escritura, más chances tendrás de refinar tu arte —de la crítica—. La crítica también se desarrolla en el ejercicio, como el creador en sus procesos de ensayo. Asimismo, no me parece que haya un saber específico de la crítica que sea inaccesible para el artista. Recordemos que la materia prima de ambos es la misma: la creación. Pero es una buena pregunta, porque hay al menos un elemento, uno solo, que supone una ventaja para el crítico por sobre el artista: la distancia. El artista no puede —ni debe— tomar distancia de su objeto creado. El crítico puede, si quiere, intentar asumir una suerte de distancia "objetiva". Un desapego. Puede intentar, por ejemplo, enmarcar un objeto creado

en un marco teórico que no le pertenece y ver qué pasa (muchas veces se hace, pero es inconscientemente: se quiere explicar *Hamlet* desde el psicoanálisis o desde la militancia de H.I.J.O.S., aunque estos no hayan sido los puntos de partida de su creador). El asunto de la distancia es bastante fascinante. ¿A qué distancia debo pararme para no sucumbir ante la obra? ¿Cuánto es cerca? ¿Cuánto es lejos? Esa es la única especificidad del comentario crítico que el artista no asume: él ya ha sucumbido a su obra aun antes de hacerla. De hecho, por eso la hace. Por otra parte, creo que a esta altura de nuestro diálogo también es importante señalar a qué tipo de conocimientos nos referimos cuando hablamos del hacedor como un investigador. ¿Es un investigador del mundo o de sus propios modos de producción? Creo, de manera pendular, que es un poco ambas cosas. Pero sobre todo lo segundo. Y lo cierto es que al mundo en general le suelen tener sin cuidado los detalles que el creador acopie sobre sus modos de investigación.

**—¿Cómo hacés para estar atento a lo nuevo, lo no previsto, a lo que aparece en tu práctica y te sorprende? La serendipia consiste en encontrar tesoros donde nadie los ve. ¿Practicás la serendipia en tus procesos artísticos?**

No se trata solo de estar atento, se trata fundamentalmente de entender que ese es mi trabajo. Hay una línea que atiendo muy especialmente en mis procesos, y tiene que ver con moverme de la zona de confort que me deja mi última obra antes de acometer la siguiente. No me siento conforme con repetir lo ya encontrado. Me gusta el riesgo de cambiar algo, muchas veces el objetivo de escribir una obra nueva tiene que ver con traicionar sutilmente lo que me funcionó en la anterior. Es un proceso natural en mí porque hay que tener en cuenta que en general convivo mucho tiempo con cada obra montada; desde la escritura, los ensayos, el estreno, las funciones y a veces las giras, es un larguísimo camino, siempre placentero, pero también muy agobiante. Dan ganas de que el próximo viaje me lleve a otra parte. Entonces tengo muy encendido ese radar para lo que es nuevo. No se me hubiera ocurrido llamarlo serendipia; de hecho, es una palabra que no se usa casi nunca en castellano (en inglés es más habitual). La serendipia, el hallazgo involuntario, o el hallazgo de aquello que no es lo que se buscaba, no se da solamente de modo espontáneo: podría entrenarse. La gran pregunta técnica es qué podemos hacer los artistas para entrenarnos en el accidente; ¿cómo puedo hacer que mis accidentes sean más interesantes y frecuentes? Las respuestas casi siempre provienen del universo de la ciencia, o al menos de quienes analizan

la importancia de la creatividad en el procedimiento científico. Parece que Fleming estaba analizando unas bacterias cuando una de sus muestras fue contaminada por un hongo. Es probable que en su laboratorio, a comienzos de 1900, fuera difícil aislar una cosa de la otra. Así que vio, por accidente, que alrededor de ese hongo las bacterias no se desarrollaban. Algo las estaba matando. Seguramente siguió con lo suyo en otra dirección, pero ese descubrimiento dio pie al hallazgo de la penicilina. Entonces podemos decir que su accidente dio un buen fruto: algo de la realidad cambió para siempre a partir de un accidente y de un observador atento. ¿Pero atento a qué? A lo inútil, a lo que no estaba buscando. Para el artista la cosa se complica, porque sus descubrimientos no suelen modificar nada de lo real, entonces es difícil otorgarle valor a esa casualidad. Además, su búsqueda es ya algo inútil desde el punto de partida; no pretende hacer efectiva una mirada concreta sobre lo real, sino más bien expandir el campo de lo real con estos agregados artificiales. Al abandonar la ficción, estos conocimientos o descubrimientos producen ecos o reflejos sobre lo real, para ver si se puede volver a pensar la realidad desde otros ángulos. Nótese que la tragedia de Edipo antecede por mucho al complejo de Edipo, un hallazgo de la ciencia de la psicología (si es que lo es). Es decir que el conocimiento muchas veces se basa en lo que le otorga el hombre cuando piensa el mundo de manera ficcional. Cuando me formaba como actor en el Sportivo Teatral, Ricardo Bartis nos hacía practicar muchos ejercicios que entrenaban al cuerpo para que imaginara solo, sin demasiado control de nuestra razón. También Pompeyo Audivert era un convencido cultor de la creación en "automático". Por supuesto que eso es algo un poco imposible (la razón y la sinrazón que gobiernan el accidente en un actor son personales y diferentes a las de su compañero más cercano), pero el horizonte del automático total es una buena práctica para estirar nuestro control sobre el mundo misterioso a nuestro alrededor. De manera parecida, todas las prácticas de pensamiento lateral, e incluso el mecanismo de apareamiento fantástico que sugiere Mauricio Kartun para producir imágenes, parten de una noción parecida de accidente. Se trata de encontrar por accidente. Pero, como decía el maestro en sus clases, ¿por qué el accidente de Shakespeare es diferente del mío? Detrás de esta pregunta se esconde algo enorme: no hay que dejar todo librado al curso de la serendipia, sino estar entrenado para reconocerla, para mirar en las bacterias no lo que estabas esperando de ellas sino otra cosa. Ni al artista ni al científico se le escapan las sutiles anomalías de las cosas observadas. Llamamos "matices" a esas anomalías. Somos productores de matices, de delicadas alteraciones en la normalidad del mundo que conocemos.

**—¿El artista produce un pensamiento universal o territorializado en sus propias prácticas, en sus inquietudes, en el valor de contexto de sus acontecimientos?**

Como sabrás, esa es una polémica que me toca especialmente. Como no he podido darme una respuesta, he tenido que escribir *Apátrida*, una obra en la que tomo el debate entre un pintor clásico argentino, Eduardo Schiaffino, y su crítico y detractor Max Eugenio Auzón. Creo que eso habla de la manera en la que acumulamos "conocimiento" los creadores de ficción. En vez de responder a las preguntas que podrían interesarnos en la vida real, las ejemplificamos en su complejidad y las dejamos echar raíces y producir follaje. Schiaffino y un grupo de pintores amigos viajaron a Francia a aprender las técnicas de moda a fines del siglo XIX. Al llegar a Buenos Aires pretendieron fundar pomposamente un "arte nacional", pintando con esas técnicas formalistas los temas de nuestro entorno: la pampa, Juan Moreira, las ristras de cebollas, el gaucho, la llanura. Auzón, que era un mediocre marinista y que no fue llamado a integrar la cofradía de los pintores nacionales, esperó al último día de la muestra y la atacó sin piedad, pero no totalmente exento de razones. ¿Cómo era posible fundar un arte nacional cuando el arte, el verdadero, no sabe de fronteras? Schiaffino lo acusa de no poder poner en su justo contexto la situación de los Estados ya constituidos —los europeos— y de los jóvenes países como el nuestro, en situación de desigualdad, pero con el mismo potencial de talentos humanos. Auzón contraataca: acuña frases ingeniosas como "habrá arte argentino cuando lluevan uvas", o que eso solo será posible "dentro de doscientos años, y unos meses". Cito esta polémica porque yo no pude responderla, pero sí entendí muchas cosas al "encarnarla". La actuación, la representación, te otorgan también una forma de comprensión vital y biológica de ciertos fenómenos para los cuales en tu conceptualidad no hay aún una respuesta concreta. Yo sentía que ambos tenían razón. Y decidí encarnar a ambos. Esto es lo que pasaba en el espectáculo, que lejos de responder a la pregunta quizás ponía en cuerpo —en ejemplo— el sentimiento de inferioridad y de orgullo que pueden presionar hasta construir un Estado. El siglo XIX y el XX son épocas muy interesantes para tratar de explicar esta territorialidad —y propiedad— de los saberes y sus aplicaciones geográficas. Hace poco estuve en el Chaco, en ocasión de la patrimonialización de los meteoritos caídos en Campo del Cielo. La experiencia fue muy interesante. Los argentinos sabemos en teoría de la existencia de "naciones" dentro de los límites imaginarios y reales de nuestro país. Pero sabemos menos —nunca los hemos tomado muy seriamente— de los modos de

pensamiento de estos pueblos que están colonizados y a la vez no lo están. La cosmovisión del pueblo *qom*, por ejemplo, que no entiende al tiempo de la misma manera que los capitalismos extractivistas, ocurre en simultáneo en un territorio ocupado por dos paradigmas diferentes, contrarios. El Ministerio de Cultura que organizó este debate, bajo el lema "Los patrimonios son políticos", generó una masa de pensamiento crítico alrededor de varios temas, no solo de aquellos hallazgos astrofísicos: la propiedad y el uso de la tierra, la cosmovisión del tiempo, las diferentes ideas de nación. La mayoría de los saberes que confluyeron en ese encuentro chocaban entre sí, e incluso chocaban con los intereses del propio Estado que había encargado esas reflexiones; por ejemplo, con su Ministerio de Economía, que supone unos saberes territoriales para un territorio entero que no es uniforme. A partir de allí, un pensamiento aún informe comenzó a cobrar forma —indefinida— dentro de mí. El arte viene siempre producido alrededor de una fantasmagoría, eso que llamamos "el espíritu del lugar". Hay concreciones artísticas intrasladables de un lugar a otro. Hay mucha circulación también de materiales globalizados. Eso es lo que hace difícil tomar una decisión duradera: muchas veces, bajo el lema de "pinta tu aldea para ser universal", lo que se esconde es que mientras los países periféricos nos quedamos pintando aldeas, los centrales diseñan las metrópolis del mañana. Es una repartija injusta del patrimonio creativo del universo. Así que yo prefiero sublevarme, por instinto, a los dictámenes del espíritu del lugar. No es que sea tonto; comprendo perfectamente de qué manera las condiciones sociopolíticas de tu entorno condicionan tu obra, pero a la vez reclamo libertad para saltar por encima de todas esas vallas reales e imaginarias que la lógica del mercado —y de los imperios— trata de imponer. Es una militancia. Europa suele pedir a Latinoamérica que se conforme con representar sus propias crisis, para la observación antropológica hecha desde los centros. Mientras se nos hace creer que esa representación local tendrá sus frutos, Europa se reserva para sí el ejercicio de la filosofía global. Es injusto. Ellos siguen produciendo los clásicos. Claro que esta tendencia tiene sus altibajos; a veces Europa debe salir a reinventarse en la alteridad. Son los momentos en los que se abre a ver el mundo a través de ojos diferentes, pero esas ventanas son cada vez más escasas y estrechas. Si hablamos de pensamiento universal versus pensamiento territorial, no podemos dejar de señalar que este fenómeno de oposición responde en el fondo a un sistema de distribución imperialista de los recursos de pensamientos e ideas. Es quizás por ello que a la vez que reconozco el poder de lo local, de lo territorial, también advierto que esa es una idea útil para relegar

regiones enteras de la producción cultural del mundo. Borges también se rebeló. Su argentinidad no se limitó al uso de los elementos al alcance de su entorno. Hizo del mundo vasto y entero su entorno. Y de alguna manera ubicó en el mapa de la globalización a una cultura aparentemente pequeña y marginal como la nuestra.

**—¿Por qué sentís que durante siglos se negó al artista su capacidad de producción de conocimiento y se lo opuso al científico? ¿Por qué creés que muchos artistas siguen negando su condición de productores de conocimiento, como Barnett Newman cuando dice: "para un artista la estética viene a ser lo que la ornitología para un pájaro"?**

Supongo que esa afirmación —que me cae realmente muy simpática— tiene más que ver con atacar la lógica de los sistemas de producción de verdad de las ciencias o los discursos sociales, que con restarle funciones al arte. El artista es bastante ajeno a —o está en la periferia de— esos campos de conocimiento, porque produce un modo de conocimiento especial, el de la ficción, el de la virtualidad, el de la alteridad. Es esa alteridad la que permite pensar luego el mundo con las herramientas de las ciencias. El arte supone un modo de combinación y asociación de sentidos distinto del de la ciencia y también distinto del de la filosofía ya consagrada; debe serlo por fuerza para poder ser lo que es. En todo caso, admitiría que es una forma de filosofía sin adoradores, todavía sin discípulos, un bosquejo de algo que —acabada la experiencia sublime de la obra— corre gran peligro de descartarse. Asimismo, supongo que históricamente se les negó a los artistas su capacidad de producir conocimiento —a la manera pura y dura del científico— porque, en cambio, se ligó al artista exclusivamente a la producción de lo bello. Se lo alentó para que así fuese. Se lo hizo objeto de mecenazgos y festejos. La estética tuvo que dar un paso decisivo al frente —o al costado—, con Kant, para cambiar esa función de producción de belleza por otra un poco más comprehensiva, la de lo "sublime", pero aun así quedó lejos de explicar el *status* que tiene en el tapiz de la contemporaneidad, donde el arte ha ensayado hacerse cargo de un montón de tareas agregadas a la de la mera producción de belleza: la difusión de culturas relegadas, una visibilización de las luchas, la imaginación como salida a los intríngulis políticos, la militancia para poner a la vista las injusticias, etc. Lo estético y lo artístico están en permanente movimiento de divergencia. En lo contemporáneo, lo estético va siendo asumido poco a poco por el diseño; es asimilado por la industria y se suma cómodamente a la cultura. Lo artístico se reserva el espacio de lo experimental, lo contracultural y

lo que abre a mundos previamente invisibles. En tanto invisibles, estos mundos no son —no pueden ser— necesariamente bellos, dado que no se ven. También es relativamente nueva esa necesidad histórica de redefinir permanentemente el campo de lo artístico. En el Renacimiento, que es cuando se inventa el concepto de arte, no existía ninguna necesidad de afirmar qué era lo que hacía el arte. Se sabía a qué llamar arte y a qué no. Lo alto era arte, lo popular, lo bajo, lo colectivo, simplemente no lo era. Y también en el Renacimiento ocurre otra invención: la del artista. Se da una valoración inaudita de su firma, de su individualidad. No es casual que en épocas hiperindividualistas y además hipercapitalistas como la nuestra se le terminen por aceptar al artista funciones mágicas extremas, hasta llegar incluso a la de producción de verdadero conocimiento. Leonardo tenía conocimientos de ciencia además de arte; en su época ambas cosas debían partir de un origen común. Hoy ya no es así. Se espera incluso que el artista parta de una *tabula rasa*, que no reconozca esos conocimientos previos y que los cree todos *a posteriori*. Es también una pesada carga. Yo creo que los artistas hacen una cosa muy buena, y celebro que puedan seguir haciéndola por muchos siglos más. Pero no sé si llamaría "conocimiento" a su forma de presentar el mundo como ficción, como representación, como doble, como enigma. Otra cosa algo distinta es que los artistas tengan "conocimientos" sobre aquello que hacen, que reflexionen sobre sus propias búsquedas para funcionar como catalizadores del poder de sus obras dentro de las sociedades, que a veces esperan que las obras aparezcan conjugadas con sus instrucciones de uso. ¿No han tenido esa sensación sobre el conceptualismo?

**—¿Qué relevancia o valor le otorgás a tu producción teórico-ensayística en el conjunto de tu hacer artístico?**

¿En qué se puede medir ese valor? ¿En kilovatios, en chirolas? Me da toda la impresión de que es un acopio difícil de valorar en términos objetivos. Pero es un acopio. A veces tiene tanto peso como el acopio de imágenes (nuestra materia prima), a veces incluso más que ellas, porque este conocimiento me permite corregir o encauzar el proceso creativo. Pero no me atrevería a mensurarlo objetivamente. Hay, sin duda, una medida inquietante, que es la que surge de calcular cuánto de mi trabajo concreto en horas hombre y en contrataciones tiene que ver exclusivamente con la producción de teoría, ensayo y docencia. Si miro mi agenda, veo con horror lo mismo que ven muchos escritores de narrativa: la mayor parte

del tiempo, o de su trabajo, la dedican a la difusión, a la entrevista o a las ferias del libro, y no a la escritura. Parecería que mientras no escribe, un escritor puede producir una serie de mercancías muy apetecidas por el mercado, pero que no necesariamente constituyen su pasión. Al menos así me pasa a mí. La ensayística o la reflexión siempre me parecen un desvío de mis prioridades. Pero también reconozco que no me es posible llegar a mi producción artística sin algunos de esos desvíos.

*Buenos Aires, 31 de marzo de 2023*

# Manco Cápac: contramonumento. Cuerpos que construyen e interpelan el espacio público limeño

## Carlos Valdez Espinoza

Artista visual y docente. Egresado de la maestría en Antropología Visual de la Pontificia Universidad Católica del Perú, y titulado como artista visual en la Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes (Ensabap). Trabaja en diferentes medios del arte contemporáneo y ha sido ganador de la Bienal Independencia del Cuzco. Realizó las exposiciones individuales “Cabezas Negras”, “Mirada de Cóndor” y “Esteras”. Fue coordinador de estudios y director general en la Ensabap. Actualmente, trabaja como artista independiente y es docente en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (Ensad).

# Manco Cápac: contramonumento. Cuerpos que construyen e interpelan el espacio público limeño

Carlos Valdez Espinoza
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático
"Guillermo Ugarte Chamorro"/Perú

En el presente texto, realizo una descripción de la obra que expuse en formato de video y que registra intervenciones de espacio público en cinco monumentos icónicos limeños, instalados con motivo del centenario de la independencia peruana, así como en tres espacios emblemáticos del entorno urbano limeño. Estas intervenciones recurren a la representación del cuerpo de Manco Cápac, personaje histórico que es parte determinante de los dos mitos fundacionales del Tahuantinsuyo y que, además, es ubicado como el primer Inca en las representaciones visuales de las llamadas genealogía o dinastía inca, cuya memoria se inscribe en numerosas obras artísticas, representaciones educativas y otras versiones populares. El proyecto busca generar nexos entre los contextos y significaciones del centenario y el bicentenario, con relación a la (auto) representación de lo indígena en el marco de lo nacional y lo peruano.

Al tratarse del Cercado de Lima, la modalidad de trabajo móvil y ambulatorio, mediante una estructura portátil, permitió el modelado *in situ* de la cabeza escultórica de Manco Cápac. Palabras urgentes:

Manco Cápac Inca Indio Andino Raza
Cuerpo Rostro Carne Arcilla Mito Fundador
Estatua Monumento Antimonumento Centenario Bicentenario
Tahuantinsuyu Patria Nación Perú Lima Centro de Lima
Santa Beatriz Espacio público Migrante
Provinciano Ambulante Portátil Callejero Popular

## 1. Temporalidades

El jueves 04 de noviembre del 2021, realicé una intervención de espacios públicos en el Cercado de Lima, durante todo el día, utilizando un dispositivo al que denominé *antimonumento*, y proponiendo una confrontación de iconografías inscritas en nuestros relatos visuales sobre la patria–nación.

La fecha elegida es en sí misma una controversia, una refutación, una discordancia o hasta una impugnación —tardía—. Y es que si bien aquel año se trataba de celebrar la conmemoración del bicentenario del Perú como República,[1] decidí utilizar la fecha del cuatro de noviembre, día de la sublevación indígena de Túpac Amaru II.

Otro componente de tiempo es la confrontación entre el bicentenario y el centenario. Me aboqué a intervenir monumentos referenciales del Centro de Lima, que fueron donados e instalados alrededor del año 1921, en la conmemoración de los 100 años de independencia. Estos monumentos, que en gran medida están compuestos por cuerpos representados mediante esculturas, relieves y murales, contienen historias que los convierten en símbolos profundos y constitutivos de la capital peruana.

Frente a estos periodos, a estas épocas marcadas, he introducido además una tercera temporalidad, aunque minúscula dentro del gran relato de lo nacional: mis propias memorias de niñez, trascurridas viviendo en Santa Beatriz y el Cercado de Lima, en un extraño proceso paralelo que apareció durante la creación de la intervención.

## 2. Cuerpos para el centenario

El 28 de julio de 1921, día central de la conmemoración del Centenario de la Independencia, se inauguró el monumento al general José de San Martín, ubicándolo estratégicamente a solo unas cuadras de la Plaza de Armas y convirtiéndose, por tanto, en el símbolo principal de esta celebración. Se trata de una estatua ecuestre que pertenece a una tradicional representación gloriosa y heroica; en ella, el cuerpo del libertador luce su traje de general y sostiene una espada, cual gobernante que mira al Callao como listo para la defensa libertaria. El caballo luce su musculatura y estructura ósea, así como su cola levantada y su cabeza erguida, de tal forma que evidencia su raza árabe, reconocida y admirada por su gran temple y destacada resistencia física.

Sumándose a este homenaje nacional, gobiernos y colonias de residentes extranjeros decidieron obsequiar monumentos públicos al Estado peruano, los cuales, junto con el monumento a San Martín, constituyeron una

[1] El gobierno decretó al 2021 como el "Año del Bicentenario del Perú: 200 años de Independencia", y se organizaron una serie de ceremonias, eventos y convocatorias públicas y privadas.

nueva configuración espacial y simbólica de la ciudad de Lima que, en líneas generales, continúa vigente hasta hoy durante el bicentenario.

Así, si bien es cierto que la comunidad española regaló el Arco de la Amistad (arco morisco) que logró ubicarse en la entrada de la urbanización Santa Beatriz al inicio de la avenida Arequipa, y la colonia alemana en el Perú donó la torre-reloj que aún hoy se encuentra en el Parque Universitario; me referiré a aquellos monumentos que implican la representación corporal, la interpretación de cuerpos humanos en el nuevo espacio urbano que se estableció en esa fecha, traducidos en figuras de mármol, bronce o mosaico.

Así, tenemos el conjunto escultórico nombrado "Los Atlantes", donado por el gobierno de Estados Unidos, que es una reproducción de la obra que modeló Gertrude Vanderbilt para el Hotel Arlington de Washington D. C. en 1913. Se trata de tres cuerpos masculinos desnudos sosteniendo con sus brazos y hombros una gran concha marina o roca, desde cuyos bordes se desprende agua que baña estas figuras de estructuras colosales y atléticas, las cuales asumen la clásica postura armónica de las estatuas grecorromanas y renacentistas denominada *contraposto*.

La estatua "El estibador de Amberes", donada por el reino de Bélgica, muestra a un hombre joven delgado, de pie y con ambas manos a la cintura, inclinado y con un traje propio de esta ocupación homenajeada. Se puede decir que es un personaje esbelto que está mostrando cierta dignidad y orgullo desde su quehacer.

Por su parte, la estatua "La Libertad", donada por la colonia francesa residente en Lima, muestra a una joven mujer levantando una antorcha; vestida con un vestido tipo túnica pegado al torso; coronada con una rama de laurel alrededor de la cabeza; con la mano izquierda sobre el pecho sosteniendo una palma, el cuerpo ligeramente inclinado hacia adelante y una pierna delante de la otra. Todos estos detalles nos evocan a representaciones de mujeres romanas.

Entregado en el mismo contexto por el gobierno chino, está el monumento conocido como "Fuente de las Aguas", "Fuente de las Tres Razas" o "Fuente China", que contiene como figuras principales a cuerpos que representan a la raza blanca o europea, la raza negra y la asiática. Esta colosal obra está compuesta por varios niveles, fuentes de agua y alegorías.

En la parte superior central se halla ubicada "la libertad", representada como una figura femenina cubierta con un gran drapeado, sosteniendo en su mano derecha una antorcha y en la otra un libro abierto, dejando descubiertos el brazo y el seno izquierdos. La rodean tres esculturas que representan tres razas. Una mujer con rostro de rasgos físicos asiáticos, parcialmente cubierta en la parte frontal por una tela y por un recipiente con frutos, el cual sostiene con ambas manos, representa a la raza china. Luego, un cuerpo masculino totalmente desnudo, sentado y con fenotipo africano, representa a la raza negra y se encuentra girando hacia otra estatua. Esta última, es un personaje de pie y semidesnudo, con un cintillo que rodea su cabello y con un fruto sostenido en su mano izquierda: representa a la raza europea, y está mirando hacia abajo, hacia donde está colocado el africano, sosteniéndole y envolviendo su mano. Este conjunto conocido como "La humanidad" tiene la particularidad de que un mismo paño de tela cubre a "la libertad", a la raza china y a la raza blanca, pero no cubre a la raza negra. Asimismo, está acompañado por los cuerpos de tres niños desnudos que representan a querubines y sostienen unas guirnaldas que rodean el monumento.

En ambos costados de la fuente se ubican dos estatuas desnudas que son alegorías a los principales ríos de China y del Perú. Una figura femenina joven, sentada e inclinada sobre una roca, representa al río Hoang Ho, conocido como río Amarillo. Otra figura masculina joven, representa al río Amazonas; también luce sentado sobre una roca y sostiene un cántaro con ambas manos. Ambas alegorías están acompañadas de niños desnudos con el cabello rizado.

La fuente también está compuesta por relieves con alegorías de aves, escudos y otros detalles, sin embargo, quisiera destacar las representaciones de la Estela de Raimondi de la civilización Chavín, que en realidad también representan cuerpos, aunque de figuras míticas y en un sistema de representación que, si bien es propio, aún es ajeno a la percepción común de los peruanos. Todas las figuras escultóricas recuerdan el estilo manierista italiano, tanto por el alargamiento y proporción corporal, como por los movimientos algo exagerados de sus cuerpos.

Otra donación que involucra la representación de cuerpos es el Museo de Arte Italiano. Esta construcción de estilo neorrenacentista posee en la parte superior del frontis dos esculturas de figuras desnudas femeninas, las cuales son réplicas de las obras "La Noche" y "La Aurora" de Miguel

Ángel Buonarroti, traídas desde Florencia, donde están los originales. Del mismo modo, en las bases de la fachada se insertan seis bajorrelieves que son reproducciones de los frisos de La Cantoria, obras de Donatello. Estos frisos renacentistas representan grupos de cuerpos de púberes desnudos y semidesnudos en frenéticas y dinámicas danzas, al mejor estilo grecorromano.

Quizá lo más visible son los dos murales en mosaico, realizados por el italiano Giovanni Buffa. Ambos están basados en la pintura "La escuela de Atenas" de Rafael Sanzio, conteniendo a veintidós personajes que celebran los aportes de la cultura y la historia italiana. En el mural izquierdo al portal están representados Galileo, Arquímedes, Dante, Virgilio, Plinio, Américo Vespucio, Colón, César, Cicerone, Giotto y San Francisco de Asís. En el mosaico de la derecha se encuentran Macchiavello, Rossini, Bramante, Marco Polo, Raffaello, Cimarosa, Leonardo, Volta, Beccaria, Garibaldi y Miguel Ángel. Ambas obras también responden en lo pictórico al modo neorrenacentista, por sus modelados, proporciones y gestos corporales.

El regalo de la colonia japonesa fue la efigie de Manco Cápac, el inca fundador del Imperio inca. Luce de pie, erguido y con el báculo en su mano izquierda. Con su otra mano y acompañando su mirada, señala al frente. Tiene una gran estatura y una contextura mediana y, si bien muestra cierta fortaleza en sus músculos, es una fortaleza cauta como para no distorsionar el sentido tutelar y contemplativo del gobernante. Su presencia imponente también se debe a los acabados en la vestimenta, la cual incluye una capa y elementos de su linaje; así como a su tamaño, pues mide más de cinco metros de altura. Luce sobre un pedestal en forma de pirámide escalonada, con iconos de reminiscencia incaica, como la piedra labrada, animales simbólicos y relieves representando escenas de narraciones acerca del primer inca.

## 3. Emplazamientos, símbolos

En la conferencia denominada "Centenario de la independencia del Perú y comunidad japonesa: espacios públicos y ciudad. Monumento a Manco Cápac" (Lima, 2013), el arquitecto José Carlos Hayakawa manifestó que "la concepción con la que fue creada la obra al primer inca no fue más que testimoniar la amistad entre Perú y Japón, pues el inca era reconocido por los antiguos peruanos como 'hijo del sol', y justamente el sol es uno de los

símbolos de la cultura japonesa". Así mismo, brindó detalles significativos de tal decisión:

> En 1920, la Sociedad Central Japonesa convocó a varias sesiones para definir qué obsequio le darían al Perú. Entre las ideas que se sondeaban estaba una torre de estilo japonés, un baño público, un estadio, un bosque en las riberas del Rímac, aeroplanos, etcétera. Pero fue el 4 de mayo de 1921 que después de once reuniones se resolvió obsequiar un monumento al prócer de la antigua y admirable civilización incaica. (Yoshioka, 2013)

Esta decisión no solo involucró qué personaje iba a ser retratado, sino que además se dispuso encargar dicha estatua a un artista peruano. El elegido para este especial encargo fue David Lozano, quien luego tuvo como colaboradores a Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca.

Con el convencimiento de que su regalo era muy significativo para tamaña conmemoración, el emplazamiento que la colonia japonesa solicitó para el Manco Cápac fue el Parque de la Exposición. Sin embargo, este pedido fue rechazado por la Comisión del Centenario. Luego pidieron que el inca se instalara en la Plaza Bolívar, frente a la estatua ecuestre del Libertador, o de lo contrario en la Plaza Mayor de Lima, pero se desatendieron ambas pretensiones. La decisión de la Comisión del Centenario fue ubicar a la estatua del inca en una rotonda cercana a lo que hoy es el cruce de las avenidas Grau y Abancay, donde fue inaugurada en 1926.[2]

Estas decisiones de ubicación de los monumentos son distintas en el caso de la "Fuente China" y de la estatua "La Libertad". El proyecto de la "Fuente de las Aguas" fue pensado para colocarse en 1921 frente a la Plazuela Santo Tomás, a espaldas del Congreso de la República. Sin embargo, recién en 1923 arribaron al Callao las piezas de la obra, por lo que meses después la Municipalidad de Lima decidió que la obra sería ubicada dentro del Parque de la Exposición, inaugurándose en 1924. En el caso de la donación francesa, estaba pensada para ubicarse en la Plaza Mayor de Lima durante el año del centenario, según lo informó la revista *Variedades*. Sin embargo, hubo retrasos que impidieron cumplir con tal anuncio; fue así como se retomó el proyecto en 1925 y se ubicó la estatua en Santa Beatriz.

[2] Doce años después, la estatua fue movida a su actual emplazamiento en el distrito de La Victoria.

Habría que agregar que, en esos años, el propio presidente Augusto B. Leguía (1919-1930) dio impulso a la polémica "Ley de Conscripción Vial o del Servicio Obligatorio de Caminos" (publicada el 28 de junio de 1920), la cual dictaminó que, para la construcción y mantenimiento de vías, se haría uso de mano de obra campesina, supuestamente en compensación por los tributos monetarios que no podían pagar. A pesar de las impugnaciones que José Carlos Mariátegui, Dora Mayer y Jorge Basadre manifestaron ante esta ley, por ir contra las libertades de la población rural, estuvo vigente hasta 1930.

En 1928, José Carlos Mariátegui denunciaba "el problema del indio" en sus *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*, declarando que, al no haber sido parte central de la revolución de la Independencia, el indio no tiene un lugar en la república, como sí lo tienen otros grupos sociales.

## 4. Ambulante

Resolví asumir la performatividad de los ciudadanos que realizan comercio ambulante para poder intervenir el espacio público. Por ejemplo, la práctica de realizar retratos en la vía pública, mediante lápiz o tiza pastel, es un ejercicio accesible, abierto y próximo, es parte de la cuidad y del paisaje del centro limeño. Pero también están los que venden alimentos, cigarrillos, o los que llevan un parlante para cantar o hacer su comicidad ambulante.

Para estos ejercicios simbólicos en el Centro de Lima, donde existe una permanente vigilancia y control policial y municipal, fue favorable haber sido un ambulante, es decir, que mi plataforma de trabajo fuera movible, desplazable, transitoria, precaria.

En cierto sentido, los espacios públicos tienden cada vez más a las lógicas neoliberales de compra y venta, donde el cliente adquiere mediante pago un lugar o un instante del paisaje, en detrimento de su carácter libre y abierto. Por tanto, los espacios aparecen como espacios siempre vigilados, atravesados por el control y la proscripción. Frente a ello, la cultura popular emerge con estrategias de respuesta a tales restricciones y prohibiciones. Las prácticas de lo ambulante son una serie de mecanismos, técnicas, herramientas, diseños, formatos y acciones que surgen como respuesta de supervivencia frente a un sistema que no incluye a los sectores populares, que los estigmatiza o los tiene en el borde, pasivos y siempre sobre la raya.

## 5. Antimonumento

La propuesta consistió en el modelado en arcilla de una cabeza inca, usando como referencia a la estatua de Manco Cápac donada por los japoneses. Dicha masa estaba depositada en una pequeña superficie rodante (coche-canasta para mercado), la cual iba llevando por las veredas y calles de la ciudad, deteniéndome en ciertos lugares del Cercado de Lima.

La primera parada fue frente al conjunto escultórico "Los Atlantes", ubicado en la cuadra cinco de la avenida Arequipa, cerca de la casona que antes fue la embajada de Estados Unidos. Luego me desplacé con el busto rodante a la estatua "El estibador belga", ubicada en la primera cuadra de la misma avenida, donde continué modelando la cabeza. A continuación, me dirigí al Museo de Arte Italiano, al que no pude acercarme tanto, pero donde conseguí seguir esculpiendo desde el exterior de la puerta principal. Después me desplacé, siempre con el minicoche, hacia la estatua "La Libertad", ubicada en Plaza Francia. La siguiente escultura fue el propio monumento a José de San Martín, frente al cual ubiqué mi pedestal móvil para continuar con el modelado del inca. Finalmente, para completar la jornada, me dirigí a tres emplazamientos especiales: los alrededores de la "Fuente China" o "Fuente de las Tres Razas"; la Plaza Bolívar, frente al Congreso de la República; y, por último, me dirigí a la Plaza de Armas. En cada uno de ellos, deposité cabezas de arcilla del inca.

Como he mencionado, el artefacto rodante consistió en una plataforma sosteniendo el bulto de arcilla, pero también lució una imagen impresa de la estatua de Manco Cápac, junto a otro panel con la placa del monumento, señalando el nombre del inca; de esta manera, se generó una especie de multilenguaje mediante la reiteración/convergencia, buscando tensiones en la representación (Joseph Kosuth).

Si bien en muchas plazas de Latinoamérica e incluso Estados Unidos, como parte de protestas y movilizaciones públicas se han destruido o vandalizado estatuas de personajes ligados a la opresión y al colonialismo, la presente obra es una pretensión simbólica que también se construye desde lo procesual y lo performático que significa el hecho de desplazarme con el coche e ir modelando en vivo e *in situ* la cabeza de Manco Cápac. Así también, bajar la estatua del pedestal, movilizarla y ponerla a la altura de los transeúntes permite darle performatividad al objeto, al cuerpo representado.

## 6. Relato

*Hoy, pensando en el bicentenario patrio, he decidido volver a Santa Beatriz y al Cercado de Lima. Cuando empiezo a recorrer estos lugares, volver a esta parte de la ciudad provoca que se activen mis memorias familiares, las caminatas y sensaciones de mi niñez. El Perú también es un relato, una sensación o, más bien, una ráfaga de emociones contrapuestas, está hecho por una diversidad de rostros e historias, cada una diferente según el momento y lugar desde donde se narre...*

La historia de Vilma y Benjo comienza en Piura. Benjo y su familia eran agricultores en Pelingará, un caserío en el norte de Piura. A pesar de que Benjo no pudo ir al colegio, era un hombre con cierta sabiduría, quizá por su cercana relación con la naturaleza o quizá —como dice Vilma— heredó esa sapiencia de mis abuelos. Mis memorias de Benjo son muy hermosas, era un hombre sencillo, sereno y pausado, muy dedicado a su familia y al trabajo. Le encantaba caminar y conversar. Su rostro era siempre cálido y sonriente, a pesar de que su cuerpo y sus manos tenían las marcas del trabajo intenso.

Sin embargo, como en toda historia, también hay un lado difícil, contradictorio. Benjo nunca terminó de adaptarse a Lima o, más bien, Lima nunca terminó de aceptar a Benjo. El ser humano puede llegar a ser absurdo, puede llegar incluso a ser cruel, a ensañarse con otros, sobre todo cuando creemos que esa persona es débil o incapaz. O simplemente porque elaboramos una ilusión donde la otra o el otro es inferior a nosotros. No reparamos en que cada gesto, cada palabra lanzada para arrebatar la dignidad de las personas queda grabada en la piel y en la memoria de estas personas y su familia.

Vilma, por su parte, tuvo una niñez dolorosa en Piura y —quizás huyendo de ese pasado— llegó a Lima para trabajar en una casa de Santa Beatriz en el Cercado de Lima, en la cual nos permitieron vivir. Por eso, aquí transcurrió nuestra vida familiar, contemplando cada domingo los parques, las plazas y los monumentos de esta parte de la cuidad.

Tiempo después, el orden de las cosas nos desplazó hasta uno de los conos de la capital, habitado por infinitos rostros e historias similares a las nuestras, rostros e historias que, por razones que no entiendo todavía, pasan a ser anónimas, olvidadas...

Modelar a Manco Cápac me obliga a pensar en su monumento. Es el monumento público que representa al inca, nunca materializado ni exaltado por ningún gobierno peruano. "Esta temática cristalizaba (en la época) una serie de inquietudes sociales y políticas, que se venían dando a lo largo de la primera parte del siglo XX, como reivindicaciones de derechos para el indio, para los trabajadores, para los universitarios y para las mujeres" (Johanna Hamann).

Y me pregunto si celebrar o conmemorar esta fecha implica negar todo lo que viene de mucho más atrás. Me pregunto también qué cosas nos convierten en una sociedad, en ciudadanos... qué imágenes, qué memorias hemos decidido mantener, y que imágenes y memorias decidimos olvidar o callar. Y, por tanto, qué historias nos construyen, qué rostros nos unen o nos niegan...

## Referencias bibliográficas

Casalino, C. (2017). *Centenario. Las celebraciones de la Independencia 1921-1924*. Munilibro 10. Municipalidad Metropolitana de Lima https://publicacioneslima.pe/munilibro-10-centenario-las-celebraciones-de-la-independencia-1921-1924/

El Comercio (2004). *Historia visual del Perú,* p. 192. Empresa Editora El Comercio.

Hamann, J. (2011). *Monumentos públicos y espacios urbanos de Lima 1919-1930*. Universitat de Barcelona.

Nako, H. (27 de noviembre de 2007). Manco Cápac: un monumento con historia. En *Discover Nikkei*. Asociación Peruano Japonesa. https://discovernikkei.org/en/journal/2007/11/27/manco-capac/

Pueblo Mártir (21 de diciembre del 2013). David Lozano: escultor nacional. https://pueblomartir.wordpress.com/2015/12/21/david-lozano-escultor-nacional/

Valdez, C. (2020). Manco Cápac: Contramonumento. *Independencia: Bienal de Arte de Cuzco*. https://bienaldecusco.art/carlos-valdez-espinoza-manco-capac-contramonumento/

Yoshioka, A. (28 de julio del 2013). Manco Cápac, símbolo de amistad. En *Perú-Shimpo*. http://www.perushimpo.com/noticias.php?idp=4287

# La intertextualidad como proceso dramatúrgico y escénico creativo, a partir del análisis y apropiación de las poéticas literarias y visuales de J. E. Eielson.
# Proceso creativo de *Ataduras/ reinos prestados*, proyecto escénico 2016-2018 del Grupo de Teatro Ópalo

**Jorge Villanueva**

Actor, director teatral y pedagogo de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Cuenta con estudios en Composición Musical en el Conservatorio Nacional de Música, y es bachiller en Educación y magíster en Estudios Culturales de la PUCP. En el 2013, gracias al Instituto Internacional de Teatro (ITI) y al Goethe-Institut Perú, fue invitado a una pasantía en el Maxim Gorki Theater de Berlín, donde participó del proceso creativo de la obra *Kirschgarten* de Antón Chéjov. Es fundador y director del Grupo de Teatro Ópalo, que cuenta con 24 años de trayectoria artística. Fue ponente en el X Congreso Internacional de Teatro Universitario, en Liège, Bélgica (2016); y ha participado en diversos festivales en Brasil, Colombia, México, Polonia, Rusia, Bélgica, Chile y Brasil. Ha dirigido más de 30 montajes teatrales. Actualmente, es profesor de la Especialidad de Teatro de la PUCP.

# La intertextualidad como proceso dramatúrgico y escénico creativo, a partir del análisis y apropiación de las poéticas literarias y visuales de J. E. Eielson. Proceso creativo de *Ataduras/reinos prestados*, proyecto escénico 2016-2018 del Grupo de Teatro Ópalo

Jorge Villanueva
Pontificia Universidad Católica del Perú

La noción de intertextualidad nos remite a la relación dialógica que tiene un texto con respecto a otro u otros textos, entendiéndose estos no solo como cuerpos construidos de palabras, sino también como un tejido múltiple de lenguajes o disciplinas artísticas encaminadas hacia un desarrollo interdisciplinario. La intertextualidad teatral, como proceso creativo y artístico, así lo ha venido demostrando. En las últimas décadas, se ha manifestado una valorización de los aspectos visuales y audiovisuales como parte de la experimentación y de la crisis de la representación escénica, abordada desde muchas perspectivas teóricas en consonancia con las artes visuales y en perspectiva con las nuevas dramaturgias, la dirección y las puestas en escena en general; asimismo, desde la deconstrucción y apropiación textual, a partir del conceptualismo de las artes y el teatro posdramático.

La teoría de la intertextualidad (Barthes, Kristeva) enuncia que todo texto es comprensible por la articulación de textos que lo anteceden y, en su transformación, lo afectan y lo transforman. Existen gramáticas y sintaxis extralingüísticas, como la gramática visual, subyacente en toda construcción estética y que funciona como andamiaje de la sociedad visual contemporánea. En este escenario, los textos visuales se diferencian de los textos escritos, al tener como objetivo central el impactar emocionalmente en el receptor desde el poder y el carácter polisémico de la imagen. La intertextualidad teatral, al ser el resultado de la fusión con otros procesos, incorpora otras superficies, otros tejidos, como por ejemplo el corporal, el visual o el sonoro. En el teatro, el texto también dialoga y se asimila a distintas dramaturgias, planteamientos escénicos y tipos de

escritura. Estas dinámicas creativas no tienen como propósito generar conflicto u oposición, sino más bien construir espacios de complejidad artística y reflexión. Desde una perspectiva intertextual, en una entrevista Jorge Eduardo Eielson sostiene:

> El de nuestros días es un escenario casi apocalíptico, sobre todo en los países así dichos desarrollados, en los que la palabra creativa tiende a desaparecer, sustituida por las imágenes y por los media electrónicos y computarizados ... Justamente por esto, para que la palabra escrita siga siendo un instrumento privilegiado de la comunicación interior, vehículo sin par del pensamiento y del sentir humanos, es necesario que abandone el ghetto literario, que se abra a una nueva forma de comunicación, asumiendo un rol en sintonía con los paradigmas ya operantes en el campo filosófico, científico, artístico, religioso y hasta político y económico. De otra manera, la literatura habrá perdido su razón de ser, su capacidad de síntesis de las demás artes y disciplinas, su vocación crítica y testimonial, reduciéndose a un mero instrumento de poder en manos de políticos y mercaderes. (Tarrab, 2004, p. 439)

El proceso creativo de *Ataduras/reinos prestados* partió del estudio grupal e intertextual de la obra poética, narrativa, dramatúrgica de Eielson, y de su trabajo como artista visual. La propuesta nace del Grupo de Teatro Ópalo, donde por primera vez se generó un espacio para la creación colectiva. A través de técnicas de investigación teatral, de la lectura de su obra poética y de la exploración visual de su producción artística, actores y actrices del grupo, en conjunto con el artista visual y dramaturgo Juan Osorio, desarrollamos una dinámica experimental, donde la dramaturgia y el montaje fueron el resultado final de todo este proceso. Empezó en el 2016 y culminó en el 2018. Inicialmente, como director, le propuse a los actores y actrices que crearan una serie de partituras escénicas. Desde el cuerpo, desde la voz, desde la palabra, la imagen, etc. En este periodo se abordó, a través de ejercicios exploratorios experimentales y de escritura, la relación dialógica entre texto y escena; entre cuerpo y palabra; palabra y sonoridad; entre personaje, documento y ficción biográfica; descomponiendo la estructura literaria de poemas y textos, pasajes biográficos y conceptos visuales en la obra plástica de Eielson, con la finalidad de plantear un montaje estructurado desde ocho momentos o conceptos, presentes como tópicos en la obra literaria y visual del poeta. Estos fueron: *el mar, el cuerpo, la palabra, la imagen, el amor, la máscara, el Perú, la libertad/el arte.*

Después de haber determinado los temas, se seleccionaron poemas y fragmentos de textos que dieran cuenta de los ejes temáticos definidos. Entonces, esos textos fueron diseccionados y se extrajeron las palabras más representativas, aquellas que contuviesen esencialmente los conceptos fuertes del planteamiento conceptual. Se hizo un listado de sinónimos y conjugaciones verbales, entre verbos y adjetivos, que contuvieran la oposición de estas palabras con sus respectivos antónimos, así como las tensiones y nudos propios de la materialidad verbal y poética de la obra de Eielson. Este material verbal se articuló como parte de la ejercitación experimental, en la que los actores y actrices trabajaron sobre estas palabras, explotando corporal y sonoramente las tensiones propias en ellas, y aquellas otras tensiones que suscitaron. Para esto se exploró en la experimentación sonora dadaísta (Kurt Schwitters) y en la corporalidad de la danza butoh. El material se fue volviendo cada vez más interesante; sin embargo, necesitábamos canalizarlo y ordenarlo. Es allí donde Juan Osorio, en base a lo que vio del trabajo, nos propuso estructurarlo en dimensiones que atravesaran la vida y obra de Eielson. La escritura de estos momentos estuvo a cargo de él; y la composición musical y sonora, de Magaly Luque. A estos ocho momentos, Juan Osorio los denominó "ataduras", en concordancia con el simbolismo e importancia del "nudo" en la vida y obra de Eielson; así, dieron pie a la escritura de ocho microtextos dramáticos que funcionaban independientemente, y que en el montaje final se intercalaron con la lectura de poemas y con la puesta en escena de fragmentos de la obra teatral *Maquillaje* del mismo Eielson. La propuesta tiene un aspecto híbrido en el sentido de que es fragmentada, como un caleidoscopio de su poética, desde el acercamiento físico y subjetivo de *Noche oscura del cuerpo* a las "ataduras" que atraviesan como un collage su vida y obra. Es por ello que el espectáculo mismo nos pedía una puesta en escena interactiva con el espacio y el público.

## 1. Quipu/Nudo/Atadura

El universo artístico de Jorge Eduardo Eielson comprendió prácticamente todos los campos de la creación: poesía, novela, teatro, crítica, ensayo, crónica, pintura, escultura, instalaciones, performances, "acciones" y otras expresiones o gestos estéticos difíciles de clasificar. En el campo del objetualismo escultórico, desarrolló una serie de trabajos a partir de tensionados y nudos hechos de tela (Imagen 1), sobre bastidores de madera y a manera de cuadros (Imagen 2).

Imagen 1

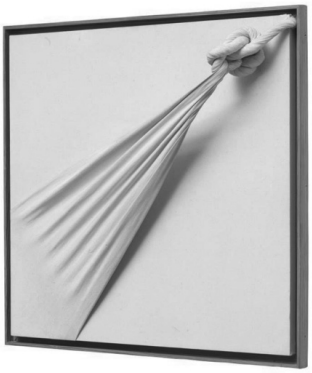


Imagen 2

El "nudo" se vuelve entonces un elemento vertebrador y fundamental en su obra. Alejandro Tarrab (2004) sostiene:

> El nudo es el vínculo entre los seres y su principio; es la unión que permite continuar cierto trayecto. El nudo es la articulación entre los semejantes y/o entre los contrarios que mantiene una estructura y al mismo tiempo la tensa. Este lazo entre dos o más sistemas representa también un cierre, una fuerza de clausura que se empuña por los cabos y que impide la liberación de un gesto determinado: el nudo en la garganta sumerge la voz. El desanudamiento de las ataduras que oprimen la esencia de los hombres despejará la vista hacia cualquier destino; provocará la amplitud hacia un nivel superior. La obra plástica y literaria del poeta peruano Jorge Eduardo Eielson, así como sus instalaciones y performances, se basan en las tensiones y distensiones generadas por el nudo y su liberación. Su obra se expresa de manera total mediante estos enlaces y desenlaces, que transgreden los límites convencionales del lenguaje. Se trata de una obra absoluta, pero no en términos de la utopía romántica de Goethe o Wagner o a la manera de Mallarmé, es decir, no como un "amalgamiento de los lenguajes artísticos" o como reflejo y simulacro del universo, sino como una red polisémica formada por diferentes códigos que se funden en un solo lenguaje: la integración de un continuo acontecer que es el universo. El arte para Eielson está en esas ilaciones; en los puntos de encuentro más que en las partes entrelazadas: "Lo mejor de un poema, como lo mejor de un cuerpo, no son sus elementos (cabeza, tronco, extremidades, etc.; estrofa, verso, vocablo, etc.), sino la gracia que los visita y los une en una sonrisa, un movimiento armonioso, un llanto desesperado".

Existe un tránsito entre la atadura y el silencio (des-nudo), un cuerpo intertextual con referentes filosóficos, fisiológicos y corporales, budistas y musicales, presentes en casi toda su obra poética y visual, especialmen-

te en los poemarios *Habitación en Roma* (1952), *Noche oscura del cuerpo* (1955), *Ceremonia solitaria* (1964) y, posteriormente, en *PTYX* (1980) y *Nudos* (2002). Además, en la exposición "El cuerpo de Giulia-no (247 metros de algodón crudo)", Bienal de Venecia de 1972.

En su poesía, la suspensión temporal de significados se conecta, a través de una serie de entramados, a una red infinita de ataduras, de nudos que se expanden hacia el infinito y hacia la extinción, y por ende hacia la liberación y el silencio, sumergiéndonos en el inquietante vacío de la paradoja.

Hay una relación enhebrada entre el cosmos y las primeras imágenes de la infancia del poeta en el mar de Lurín, presente en la serie "Paisajes de la costa peruana" (Imagen 3) de los años 50 y 60. Estos paisajes están hechos con arena, cemento, limadura de hierro, huesos y excremento animal adheridos sobre tela, que luego dan pie al uso superpuesto de telas tensionadas y nudos. Son paisajes vacíos, ausentes, desde donde emerge y se perpetúa la existencia; paisajes iniciáticos que rememoran veladamente el imaginario de un mundo antiguo, acaso la inequívoca presencia de lo precolombino que surge del silencio del tiempo, una ausencia colmada que lo dice todo. Estos trabajos los llamó "Quipus", en concordancia con los sistemas de contabilidad inca, y dieron pie a la serie pictórica "Estrellas como nudos/ Nudos como estrellas", que es un conjunto de cielos capturados; incontables constelaciones de cuerpos siderales en concordancia con el universo; la huaca y el cosmos.

Imagen 3

## 2. Dramaturgia

Al definir los ocho ejes o ataduras, se incluyó un aspecto simbólico y emocional poco considerado en el análisis de la obra de Eielson, que tiene que ver con la metáfora/imagen del nudo no solo como fortaleza o tensión, sino como atadura, como anclaje de aquello no resuelto. Muchos aspectos de la vida del poeta se revelan en esta dimensión: el conflicto con el padre, el autoexilio y su atormentada relación con el Perú y la sociedad limeña, manifiesta en una inconformidad permanente. Por ello, decidimos incorporar este enfoque para la construcción de los textos. Estos se organizaron de la siguiente forma:

| | | | |
|---|---|---|---|
| I atadura | : El mar | V atadura | : El amor |
| II atadura | : El cuerpo | VI atadura | : La máscara |
| III atadura | : La palabra | VII atadura | : El Perú |
| IV atadura | : La imagen | VIII atadura | : La libertad/el arte |

En este artículo compartiremos la dramaturgia —texto y fotos de la puesta en escena— de cinco de estas ocho ataduras del proyecto original.

### 2.1 El mar

Para esta primera "atadura", la reflexión giró en torno al mar, como tema y como conector entre la vejez y la infancia de Eielson. Aquel mar iniciático de la niñez en la costa peruana; y en la vejez, el exilio insular en Cerdeña, rodeado del mar mediterráneo. Abordamos temas como la conciencia del destino ("Ítaca", C. Kavafis) y del fracaso (Sísifo), la ilusión de la existencia y la muerte, la conciencia del equilibrio cósmico (budismo zen). El "nudo" como tejido estructurador. La madre. El padre. La búsqueda del otro. La ausencia del padre y la negación del cuerpo, el exilio de la propia sexualidad.

El mar simboliza la dinámica de la vida, el nacimiento, la transformación, la muerte y el renacimiento; el movimiento de las olas, el estado transitorio de la vida, la ambivalencia entre la realidad y las demás realidades, las posibilidades, la incertidumbre, la duda, la indecisión, el bien y el mal, la vida y la muerte. El mar simboliza a la mujer. Para los místicos, el mar simboliza el mundo y los corazones de los hombres, es el asiento de las pasiones humanas. En él, algunos se ahogan, pero otros pueden cruzarlo.

En las diferentes mitologías el significado del mar está muy relacionado con el del agua, y se le atribuye la propiedad divina de dar o quitar la vida.

### 2.1.1 Dramaturgia de la primera atadura: El mar

*Hombre viejo sentado en una silla de playa sobre un torreón. Le habla al mar.*

**Hombre viejo**

Ítaca, llegué a estos mares con la ilusión de encontrarte y acariciar tus playas. Recorrí desiertos azules, abismos y meandros. Tejí telarañas de constelaciones y palabras hasta olvidar mi nombre. Devoré peces y hombres. Bebí océanos enteros, y nunca te encontré. Desempolvé pergaminos y mapas, y traduje cuanto libro hubiese sobre ti. Fielmente seguí las instrucciones del poeta. Le pedí al camino que sea largo, y me perdí. Me perdí mil veces, y, aun así, volví a buscarte mil veces más. Le pedí aventuras y experiencia, y el valor para enfrentar a los monstruos que habitan en mi cuerpo. Corté mi lengua y a cambio, crecieron mil. Mudé de piel, rompí mis brújulas y me entregué al viento. Navegué en círculos, y nada. Rocié mi cuerpo de aceite y anudé los vellos de mi sexo a mis axilas. Quemé las plantas de mis pies y la única fotografía de mi padre. Enfrenté legiones de lestrigones y cíclopes, y ni el salvaje Poseidón pudo devorar mis naves porque ya estaban en mi vientre. ¿Dónde estoy ahora? ¿Qué hago aquí, exiliado en esta torre de arena? Soy viejo y tú no eres Ítaca. Tampoco lo fue Roma, ni Cartago ni Lima, ni Milán ni Bizancio, ni Cerdeña. ¿Acaso lo fue el mar de Lurín, en el tiempo en que les ofrendaban flores y niños a las olas? Ya lo creo, aunque hoy solo sea cartografía del ocaso, esplendor de la muerte, y silencio. Huaca y silencio. ¿Se puede extrañar un sueño?

*Dos niños jugando en la arena, haciendo una torre. Se oye el redoble de un tambor.*

**Niño 2**

*(Apesadumbrado)* El mar está con hambre. ¿Lo oyes? ¡Jorge Eduardo! ¿Lo oyes?

**Niño 1**

Es música, oigo una canción.

**Niño 2**

Anoche se ahogó un pescador con su perro. ¿Supiste?

**Niño 1**

El rey del mar se despierta en estas fechas. Debió estar molesto. Anoche lo soñé como caballos corriendo en la espuma. *(Pausa)* Seguro no le pidió permiso. *(Pausa)* El perro ladraba rabioso, dijeron. Fue su culpa. Escucharon a un niño llorar. El mar estaba crecido y el perro se metió a buscarlo. Se lanzó a las olas, desde las peñas, detrás del bufadero, allí. El niño gritaba su nombre, fuerte. Lo llamaba. El pescador primero trató de sacar al perro, pero las olas lo jalaron, lo arrastraron, lo golpearon. Llegó a cogerlo, pero no pudo más, y se ahogó. Se ahogaron los dos. *(Pausa)* Los tres. *(Pausa)* Todavía no encuentran los cuerpos. *(Pausa larga)* Anoche también soñé con mi papá. *(Pausa)* ¿Te hablé de él alguna vez?

**Niño 2**

No.

**Niño 1**

Era aviador. Viajaba mucho. *(Pausa)* Peleó en la guerra, contra los alemanes. Era extranjero, un exiliado.

**Niño 2**

¿Un qué?

**Niño 1**

Un exiliado... es cuando eres de un país que se llama exilio. *(Pausa)* Tenía una caja llena de medallas. Soñé que estábamos juntos, volando sobre el mar. *(Pausa)* El mar olía feo, como una tina de pila. Había miles de peces muertos, flotando. Él murió en la guerra.

**Niño 2**

¿Te acuerdas de él?

**Niño 1**

Era muy alto, y me enseñó a hablar varias lenguas. Hablaba inglés y latín. Era mujerero, así decían.

**Niño 2**

Me da miedo el mar.

**Niño 1**

¿Sabes nadar?

**Niño 2**

No. ¿Y tú?

**Niño 1**

Yo te puedo enseñar. Mi papá era campeón. Yo también voy a serlo algún día. Es lo que más me gusta. Cuando estoy en el mar es como volar. El mar es cielo líquido. Azul líquido, o plomo, como en Lima.

**Niño 2**

Estás inventando.

**Niño 1**

¿Qué cosa? *(Pausa)* ¿Por qué crees que existen las estrellas de mar? Las estrellas nacen en el mar... luego aprenden a volar.

**Niño 2**

Las estrellas de mar no vuelan.

**Niño 1**

Lo hacen de noche. Tejen nudos en el cielo, nudos de sal, por eso brillan tanto. La sal en el cielo se vuelve polvo de diamantes... Luego el mar y el cielo se hacen uno, como un manto de plata. Si aprendes a nadar conmigo, podremos tocar las estrellas.

*El hombre en el torreón tira de una soga un balde con agua. Al llegar a sus manos ya no tiene agua, lo vuelve a lanzar. El balde está agrietado.*

**Hombre viejo**

Tengo que volver. No voy a morir de sed. ¡Lo juro! Solo debo calmarme, respirar hondo. No hay placer sin dolor, dicen. ¡Mentira! No siento placer ninguno cuando sacio mi sed. Solo ardor en la garganta, y un dolor aquí *(se agarra la barriga)*, seco y certero como una patada. Necesito de la sed. Tengo que regresar al mar. *(Pausa)* No quiero arrastrar mi cuerpo hasta la cima de una montaña y rodar al fondo del abismo, como si fuera la bola de mierda de un escarabajo sordo y ciego. *(Pausa)* Sería tan bello caer en un vaso de mar azul. *(Pausa)* El azul es el color de la tristeza, dicen. Mi felicidad consiste en beber bocanadas de azul y mar. Nubes de azul y

cielo, de azul de Prusia, de azul cobalto o ultramar. De azul cerúleo, añil, pizarra. De azul índigo, de azul marino, azul turquesa. De azul de Persia. Azul oscuro, azul cian, azul del cielo, aguamarina, azul, azul, azul. *(Video de albatros volando, sonido de mar y ave marina)* Vuelve a mí, capitán del extravío. Disfruta esta vejez abanderada de futuro. Préstame tus alas y llévame a anidar contigo. Llévame lejos. No permitas que me convierta en el festín de los curiosos.

Fin de la atadura.

Fotografías del montaje, secuencia El mar

**2.2 El cuerpo**

El cuerpo es un tópico en la poética de Eielson. La novela *El cuerpo de Giulia-no* (1953-1957) da pie a la performance "El cuerpo de Giulia-no (247 metros de algodón crudo)", Bienal de Venecia de 1972; también la performance "Paracas Pyramid", en la Kunstakademie Düsseldorf 1974. En la poética literaria y visual de Eielson, el cuerpo se expande como espacio de realización, de representación y conflicto. El cuerpo visible, la piel, el cuerpo interior, los órganos, los fluidos internos y externos, el espacio mental. El metro cuadrado que pisamos como extensión de nuestras corporalidades. En Eielson, el cuerpo como territorio físico y simbólico grita por liberarse; el nudo es atadura emocional y psicológica, contractura que se expresa en el cuerpo, en su dolor y estatismo. El pudor, la piel como envoltura, la ropa como segunda piel. El descubrimiento de la sexualidad: su práctica abierta y desnuda entra en conflicto con el otro cuerpo, el cuerpo social. El budismo zen es para el poeta el equilibrio entre los cuerpos. En *Noche oscura del cuerpo* (Roma, 1955), Eielson habla de "Cuerpo anterior", "Cuerpo melancólico", "Cuerpo mutilado", "Cuerpo en exilio", "Cuerpo enamorado", "Cuerpo transparente", "Cuerpo secreto", "Cuerpo de tierra", "Cuerpo vestido", "Cuerpo pasajero", "Cuerpo de papel", "Cuerpo multiplicado", "Cuerpo dividido" y "Último cuerpo".

### 2.2.1 Dramaturgia de la segunda atadura: El cuerpo

Dramaturgia de Juan Osorio.

*Hombre pintado de blanco, sentado en el piso y cubierto por una manta dorada, como si fuese una crisálida. A unos metros una silla. Se pone de pie. La manta y el color blanco reflejan la luz de un reflector. Se quita la manta lentamente hasta dejarla caer al piso. Queda casi desnudo. Luego se desplaza apenas sobre su sitio y se mueve como si fuese un insecto que recién toma conciencia de su nuevo cuerpo. Ingresa Hombre joven, lo contempla con escepticismo, se ríe.*

**Hombre pintado de blanco**

¡Qué ves!

**Hombre joven**

Nada.

**Hombre pintado de blanco**

*(Molesto)* ¿Nada?

**Hombre joven**

A ti… te veo a ti.

**Hombre pintado de blanco**

¿Qué crees que soy?

**Hombre joven**

¡Qué tienes!

**Hombre pintado de blanco**

Dime.

**Hombre joven**

Eres tú… un hombre.

**Hombre pintado de blanco**

¿Crees que soy el mismo de ayer? ¿La misma persona? *(Pausa. Él lo mira medio incrédulo, medio burlándose)* Me miras como si fuera un tábano.

**Hombre joven**

Nada más falso. Eres hermoso.

**Hombre pintado de blanco**

El tábano también lo es, y más, ¿lo dudas?

**Hombre joven**

¿Quieres discutir?

**Hombre pintado de blanco**

El tábano macho se alimenta de flores y las hembras de sangre.

**Hombre joven**

Yo no quiero tu sangre.

**Hombre pintado de blanco**

Igual te la daría.

**Hombre joven**

¡Qué te pasa!

**Hombre pintado de blanco**

Quiero que me entiendas.

**Hombre joven**

Creía que lo hacía.

**Hombre pintado de blanco**

Solo entiendes las cosas que caben en tu mano, y en la pantalla de tu iPhone.

**Hombre joven**

¿Qué?

**Hombre pintado de blanco**

El universo ha girado un grado y millones de soles han muerto, la vida se regenera y migra cada segundo. Especies enteras mueren y vuelven a nacer en este preciso instante. Y tú, no ves nada. ¿A quién le hablas? ¿A mi páncreas, a mi esófago, a mi cojera, al hueco de mi caries?

**Hombre joven**

¿Por qué haces esto?... Ya sé, no fuiste al dentista...

**Hombre pintado de blanco**

Hace mucho que salgo a caminar desnudo debajo del abrigo, ¿y tú?

**Hombre joven**

¡Estás loco! ¡Eres un exhibicionista!

**Hombre pintado de blanco**

Tu indiferencia le habla a mi nariz.

**Hombre joven**

¡Ya para!

**Hombre pintado de blanco**

Hace días te busco. *(Pausa)* Le hablo a la planta de tu pie, lo hago desde la verdad y me contesta tu sordera, tu lengua adormecida.

**Hombre joven**

¡Qué te pasa! ¡Ya basta!

**Hombre pintado de blanco**

Deberías saberlo si de verdad algo conoces de mí. Pero eso ya ni siquiera importa. Lo terrible es que actúas como si todo fuese igual, mi ojo izquierdo, mi zapato, mi corbata y mi ansiedad.

**Hombre joven**

¿Y acaso no lo son?

*Pausa. Hombre pintado de blanco se da media vuelta.*

**Hombre joven**

¡Jódete! *(Hombre joven se retira contrariado. Hombre pintado de blanco se acerca a la silla y la abraza, se sienta, mira cómo se aleja el Hombre joven).*

**Hombre pintado de blanco**

Ayer estaba solo... hoy soy mil cuerpos en uno. Cada una de mis partes devora a la otra y se multiplica hasta el infinito. Esta mano, mis dedos, crecen como una enredadera y cada parte nueva, cada pequeño dedo se vuelve otra mano, y otra y otra, y hablan... Lujuriosas hablan declarando su amor y su alegría. Mi voz y mis palabras no alcanzan para describirlo. *(Pausa)* Antes era el silencio... este silencio. *(Abraza la silla)* Te abrazo, melancolía, como un ciego a la imagen de la primera cópula, imagen primordial del origen... Y te pregunto, ¿existe cuerpo que nos contenga? Pregunta que se vuelve nudo. Nudo que se vuelve nube. Nube que se

vuelve viento. Viento que se vuelve éter, y que ya no está. Solo el rastro del arcoíris, yo y mi tristeza... Cuerpo nocturno. *(A la silla, se sienta)* No sé quién debería sentarse en quién. *(Pausa, al público)* Ayer tocaron a mi puerta. Preguntaron y respondí: soy un animal de seis patas y cuatro hígados. Escondo un pene con dos lenguas y un aguijón de mercurio atravesado en el corazón. Volvieron a preguntar, y repetí lo mismo. Acto seguido, la turba derribó la puerta y me ató, rebuscó en mis bolsillos, me olfateó. Olfateó mis miembros, desgarró mis ropas y mis orificios. Me abrió en canal hasta verme desangrar... Tendió mi piel sobre una mesa y extasiada midió el tamaño de mi culpa. Finalmente bailó y fornicó toda la noche sobre mis restos... Hoy amanecí así. *(Pausa, sale)* Esta es una ciudad llena de topos y trampas para cazar ángeles.

Fin de la atadura.

Fotografías del montaje, secuencia El cuerpo

## 2.3 La palabra

La palabra, la materia verbal en Eielson pasa del formalismo a la experimentación con mucha facilidad. La palabra se expande y se contrae en su poesía, sobre todo en el periodo comprendido entre los años 50 y 60 (*Canto visible,* 1960, Imagen 4 y 5).

Imagen 4

Imagen 5

La experimentación verbal de este periodo está acompañada de un transversal desencantamiento y aislamiento que se refleja en su obra, y de una experimentación con la visualidad textual. Los poemarios *Tema y variaciones* (Ginebra, 1950) y *Habitación en Roma* (Roma, 1952) son notoriamente experimentales, y atraviesan de forma obsesiva y visceral los motivos del cuerpo, el absurdo y el vacío existencial. Se sumerge en el abismo del ostracismo interior y la soledad: la idea del sinsentido lo corroe. Los versos desaparecen para dar pie a juegos verbales y silogismos, cercanos al conceptualismo. Esta experimentación en soledad lo acerca a lo precolombino, a los tejidos. El investigador Alex Morillo (2014) sostiene que:

> Después de la vanguardia, no hay artista que no construya —o no se esmere en construir— una conciencia en torno al lenguaje que emplea. Esta premisa articuladora de la vanguardia es una herencia que ha guiado a todo el siglo XX, y Eielson no escapa de ello. Por otro lado, está su vínculo con las culturas precolombinas. Lo han señalado ya Rebaza y Tarazona, quienes detallan que este asombro de Eielson por los tejidos precolombinos y por los quipus propiamente dichos, lo llevaron a plantearse la reinvención de la noción de escritura poética. Al respecto, son varios factores: el hecho de que él asociara las nociones de texto y tejido; lo que sugieren los tejidos en esa atadura y desatadura de los hilos, tal y como sucede con la atadura y desatadura de los sentidos en las palabras. Del mismo modo, en el gesto nodal de los quipus está presente el gesto del amarre y desamarre. Entonces, tenemos una palabra poética que, como el nudo, encierra un sentido y, a la vez, muestra otros. Luego de interpretar estos materiales y gestos textiles, Eielson advierte que la escritura poética potencializa la materialidad inquietante de las palabras.

### 2.3.1 Dramaturgia de la tercera atadura: La palabra

Dramaturgia de Juan Osorio.

*Imprenta. Hombre joven frente a Hombre con mandil. Hombre con mandil tiene un folio de papeles, enorme. Se lo entrega al Hombre joven.*

**Hombre joven**

Entonces, usted trabaja para el impresor.

**Hombre con mandil**

Sí. Soy el asistente. Aquí están las pruebas de impresión. *(Pausa)* Tómese su tiempo.

*Hombre joven abre el portafolio sobre una mesa pequeña. Lo revisa. Saca unas hojas con letras compuestas a manera de un collage.*

**Hombre joven**

¿Y usted, a qué se dedica?

**Hombre con mandil**

Soy letrista, trabajo con las palabras.

**Hombre joven**

¿Usted hizo esto? *(Hombre con mandil se precipita sobre el portafolio)*.

**Hombre con mandil**

*(Angustiado)* Perdón, esto no es, me equivoqué, debo haber... Guárdelo, por favor.

**Hombre joven**

¡Por qué!

**Hombre con mandil**

Ha sido un error, una confusión.

**Hombre joven**

No, espere. Esto está muy bueno.

**Hombre con mandil**

Es nada.

**Hombre joven**

¡Es magnífico! Parece un poema dadaísta, un collage.

**Hombre con mandil**

¡No! Por favor.

**Hombre joven**

¿Usted lo hizo?

**Hombre con mandil**

Sí, no, disculpe, solo estaba jugando, es un error. Ahora le traigo la prueba correcta.

**Hombre joven**

No, no, espere. *(Pausa)* Dígame, ¿le gusta lo que hace? *(Le enseña el papel)*.

**Hombre con mandil**

Mucho.

**Hombre joven**

Usted es un artista.

**Hombre con mandil**

¿Artista? Esas son palabras mayores. Soy linotipista. Letrista, armador. Compongo libros.

**Hombre joven**

Poeta.

**Hombre con mandil**

No, soy un hombre común.

**Hombre joven**

Pintor.

**Hombre con mandil**

No.

**Hombre joven**

Trabaja con las palabras y las letras, y las compone. Les da una forma, un orden personal. Les cambia el sentido ordinario. Usa tinta y luego imprime sobre papel. Hace lo que cualquier artista pintor, grabador o dibujante haría. Además, usa palabras, como un escritor.

**Hombre con mandil**

Si fueran escritos serios, sería lo que usted dice. Pero...

**Hombre joven**

Nada de eso, usted está diciendo cosas, cosas serias *(ríe amablemente, complacido)*. Escuche: "Palabra solar - lumen - río de luz - las palabras son ríos de luz. Soy una cascada de palabras que sale del hueco de una cerradura. Mi corazón es la llave". No me diga que esto no es...

**Hombre con mandil**

Es nada. Permítame. *(Pausa. Hombre joven entrega el portafolio)* ¿Y usted, qué hace?

**Hombre joven**

Lo mismo. Escribo.

**Hombre con mandil**

¿Usted es el autor del libro que vamos a imprimir? *(Hombre joven asiente)*.

**Hombre joven**

¿Cuánto le gustan las palabras?

**Hombre con mandil**

¿Por qué lo pregunta?

**Hombre joven**

¿Se las comería?

**Hombre con mandil**

¿Qué dijo?

**Hombre joven**

¿Se comería las palabras?

**Hombre con mandil**

¡Está loco! Es venenoso, el plomo, la tinta. ¿Quiere que me muera?

**Hombre joven**

Las otras palabras también matan.

**Hombre con mandil**

¿Por qué me dice todo esto? Soy un simple artesano.

**Hombre joven**

Es hermoso lo que hace. Su inocencia es liberadora. Para mí la palabra es como una bacteria insaciable que carcome mi lengua. Temo extirparla y enmudecer... *(Pausa)* Palabra. ¿Es tan difícil entender que no es suficiente su elocuencia y su belleza? Me devora como la lepra, y aun así mi cuerpo renace con cada poema. Necesito escribir con fuego, sin decir la palabra

fuego. ¡Necesito más! Si tan solo tuviese el valor de atizarlo y quemar mi casa, mis libros, este cuerpo mojado de voz. Vocablo mojado de cuerpo, vocablo, vocabla, el habla, habla, bla, bla, bla, bla... No, no quiero más palabras... Necesito escribir una piedra...

**Coro**

¡Piedra!

Fin de la atadura.

### 2.4 El Perú

A través de las páginas de su novela-collage *Primera muerte de María*, y del ensayo "Puruchuco", Eielson expresa un conflictivo vínculo con Lima, su ciudad natal, y con el Perú, sobre todo por la incapacidad de poder ver el pasado prehispánico como referente identitario, homologable con la gran cultura clásica. El largo exilio europeo no le ayuda a aligerar el rechazo que sentía. En su novela *Primera muerte de María* (México, 1988), Eielson reconoce la existencia de dos realidades opuestas de Lima, la visible y superficial urbana y la subterránea, la de las huacas y momias. Las describe así:

> Una suerte de tabula rasa, una horizontalidad, una discreta sonrisa geográfica —el mar que lame sus flancos— ha hecho de la anémica Lima una suerte de limbo. Nada sobresale de la chatura dominante, nada detona ni desdice —aún hoy— su pequeño abolengo español, con aires de gran ciudad y alma provinciana. (Eielson, 1988, p. 20)

Luego dirá: "Sin embargo, para mí que nací exiliado y moriré exiliado, porque el exilio es mi estado natural, geográfico, social, afectivo, artístico, sexual, Lima no es una ciudad para vivir sino, al contrario, un lugar ideal para morir: un cementerio"

#### 2.4.1 Dramaturgia de la séptima atadura: El Perú

Dramaturgia de Juan Osorio.

*Mujer sentada en una silla, junto a una escalera, y a una larga cuerda, hecha de sogas trenzadas y nudos. Le habla al público.*

**Mujer**

Buscando un recuerdo, cerré mis ojos, y a tientas descendí a las profundidades de la tierra. En el camino encontré una ciudad de muertos y momias. Olían a flores y alcanfor... solo me miraban, en lo profundo de sus cuencas vacías, no había miedo, desconfianza ni dolor. Al rato empezó la música... Bailaban, reían. Les pregunté por el pasado, y respondieron:

**Coro**

Cuidado, el pasado está adelante, no salgas, no regreses... quédate o te perderás en la niebla.

**Mujer**

No puedo, tengo que seguir, les dije.

**Una voz**

Haznos caso, solo tristeza hallarás. Y cuando Kon te encuentre y te haga beber de la fuente del Leteo, olvidarás tu nombre. Entonces tu lengua y tu útero se secarán y perderás el significado de las cosas y de las palabras, y morirás... Ahora todos caminaban hacia atrás, de espaldas corrían, saltaban.

**Mujer**

Continuaron diciendo:

**Una voz**

Allá arriba nada permanece, la arena camina y el viento lo borra todo... Es la Paraka, el soplido de Kon, el señor de la destrucción y el cambio... Quédate con nosotros y te haremos principal, serás nuestra guardiana, altomisayoc, señora de señores, quédate, quédate...

**Mujer**

Entonces me ofrecieron abrigo, carne y queso, bebí y me embriagué hasta quedar dormida. Lloraron cuando me fui. Me ungieron con grasa de llama y me cubrieron de cantutas.

*La mujer se pone de pie y recoge la soga con nudos, une las partes que faltan para terminarla. De espaldas empieza la caminata en círculos alrededor de la escalera y la silla, lo hace durante unos segundos.*

**Mujer**

Deambulé por centurias, hasta que regresé a esta ciudad de cloacas y

espejismos. Olor a óxido y tierra muerta. Caminé hacia la luz, pero antes de llegar a la superficie una masa de voces humeantes me rodeó. ¿Qué haces acá? Preguntó un hombre cubierto de barro. No sé, ya lo olvidé, hace mucho que partí, le dije, las voces venían de todas partes.

**Coro**

¿De dónde eres? Hablas diferente...

**Mujer**

No lo sé... repetí.

**Coro**

¡Mientes!

**Una voz**

¿Dónde dejaste tu caballo y tu armadura de acero? ¿Acaso eres Wiracocha, disfrazado de mendigo?

**Mujer**

No, solo soy yo, increpé.

**Una voz**

¡Mientes! Dijeron que vendrías a ordenarlo todo, y lo hiciste, pero como un sol de contrabando, viniste a fundar esta nación, este mundo de perros, platina y abalorios.

**Mujer**

No, no. Solo soy alguien que busca...

**Una voz**

¿Qué busca? ¡Qué busca! ¡Qué!

**Mujer**

Un recuerdo...

**Coro**

Mentira.

**Mujer**

No, déjenme decir.

**Una voz**

¡Ahhh, el pasado! Hablar de lo que ya no existe.

**Coro**

Déjenla decir.

**Una voz**

Si miras para atrás, te convertirás en una estatua de sal... Allá arriba, hay un cementerio muerto... tu recuerdo lo encontrarás ahí... Perú le dicen. Aquí abajo no necesitamos recordar, vivimos en paz. Aquí vivimos así. Los hombres se tapan la boca, los ojos y los oídos.

**Mujer**

Recuerdo que soñaba con estrellas, era hermoso...

**Una voz**

Mentira, allá solo hay miseria y soledad.

**Mujer**

Es mejor que el olvido.

*Mujer se pone de pie y se amarra a la cintura un cabo de la soga. El otro cabo a la silla. Sube un peldaño y le habla al público.*

**Mujer**

Seguimos esperando el segundo sol... el salvador, el guardián del mundo de arriba. No sé si lo quiero encontrar o si lo necesito... Tengo solo esto, para que el viento no me arrastre, otra atadura, algo de qué cogerme *(muestra el nudo y la soga)*, aunque sea inútil, en mi camino hacia la luna... *(Mira hacia arriba y sube por las escaleras)*.

Fin de la atadura.

Fotografías del montaje, secuencia El Perú

### 2.5 La libertad/el arte

Eielson desarrolla el lenguaje escrito, oral, visual o el gestual como parte del mismo impulso creador, que nace de un estado de gracia poético expansivo y proteico; todo es arte, todo es poesía. En el periodo de transición del arte moderno al contemporáneo, se erige como uno de los artistas más significativos y completos del parnaso local, incorporando las preocupaciones del modernismo sin oponerse al clasismo arquetípico, reelaborando y explorando en los lenguajes vanguardistas sin entregarse al mercado. Lo hace tendiendo puentes entre los medios (pintura, escultura, objeto, performance) y los campos artísticos (literatura, poesía, teatro, etc.), siempre abierto y permeable a las nuevas ideas. La libertad de pensamiento y acción definió su vida y obra. Y este saber, esta conciencia estética y artística toma su real dimensión cuando la confronta a las raíces peruanas. Explora entonces en el arte precolombino y en su cultura milenaria. Establece allí un puente con el origen, al igual que los artistas occidentales lo hicieron con la cultura grecolatina. Es la fuente de su trabajo artístico. Tiende una red hecha de nudos entre el pasado y el presente, navegando entre el Mediterráneo y el mar de Lurín, en medio de la incertidumbre hacia un solo destino, el de la creación artística.

#### 2.5.1 Dramaturgia de la octava atadura: La libertad/el arte

Dramaturgia de Juan Osorio.

*Hombre parado sobre arena, envuelto en una soga con nudos. Una mujer cubierta con una tela azul. Ella camina alrededor de él, desamarrándolo. A un lado, una escalera y una mesa pequeña, azules, también una silla azul. Le habla a la mujer.*

**Hombre amarrado**

Una mañana cavando en la arena descubrí tu reino. El primer reino. ¿Te acuerdas? Te encontré bajo la tierra junto al mar, envuelta en un manto de plumas azules. Sin preguntar mi nombre me ofreciste tu corazón y yo te entregué el mío. Me alimentaste, me vestiste, me enseñaste a hablar, pero, sobre todo, a escuchar el latido de las cosas pequeñas e inútiles. En tus manos descubrí la belleza, en tus dedos, la poesía. Aprendí a amar el silencio. La soledad. La música de las estrellas. El mar. Amar el mar, amar, amar el mar, ciudadela de las olas, el último refugio. Enfrenté mis miedos, y los anudé con ternura. Celebré la transitoria gracia de mi cuerpo y su deterioro. Medí la superficie de mi piel y la cambié. ¡Cuántos cuerpos tuve que inventar para pronunciar tu nombre y después el mío! Ya no hay tiempo, no puedo mirar atrás. Cuerpo de sal, melancolía. No estoy acá para hablar del pasado. ¡Escúchenme: soy viejo pero mi palabra es joven! *(Le habla a la mujer)* Y tú siempre lo serás. ¡Mírenla! Ella es, soy yo, el futuro... ¡No la ignoren! ¡Por favor! *(Le habla a la mujer)* Nadie nos ve. Nos quieren como una estatua de sal en la mesa. *(Pausa)* Solo tú me escuchas. *(Le habla a la mujer envuelta en tela)* ¡Mi palabra es mi cuerpo, tú lo sabes! *(La abraza. Se separan. El coge una rama larga)* El reino que habito es la luz... El último reino, el último sol. Solo me queda mi voz, el silencio que me escucha. Y tú. *(Pausa)* Espero la muerte dibujando una apacible palabra. Redonda y menguante como la luna. *(Escribe, dibuja con un palo sobre la arena).*

Fin de la atadura.

Fotografías del montaje, secuencia La libertad/el arte

## Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2002). Texto [Extracto]. En *Variaciones sobre la escritura*. Selección y traducción de Enrique Folch González. Paidós. Publicación original: *Encyclopaedia Universalis, Tomo XV*, 1973.
Canfield, M. (Ed.) (2002). *Jorge Eduardo Eielson: nudos y asedios críticos*. Iberoamericana Vervuert.
Fernández, C. (1996). *Las huellas del aura. La poética de Jorge Eduardo Eielson*. Latinoamericana Editores.
Fernández, C. (2005). *La soledad de la página en blanco: ensayos sobre la lírica peruana contemporánea*. Fondo Editorial de la Facultad de Letras de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Eielson, J. E. (1988). *Primera muerte de María*. Fondo de Cultura Económica.
Eielson, J. E. (2002). *Nudos, poesía visual*. Fundación César Manrique.
Eielson, J. E. (2004). *Arte poética. Antología de poesía escrita*. Fondo Editorial de la Pontifica Universidad Católica del Perú.
Eielson, J. E. (2008). *Habitación en Roma*. Lustra Editores.
Franco, S. (2001). *A favor de la esfinge. Una aproximación a la novelística de Jorge Eduardo Eielson.* Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
Minardi, G. (2016). "El cuerpo de Giulia-no" de Jorge Eduardo Eielson: cuerpo físico y cuerpo mental. En Leonardo Funes (Coord.), *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*. Miño y Dávila Editores.
Morillo, A. (2014). *La poética nodal. El nudo y su fundamentación estética en la poesía escrita de Jorge Eduardo Eielson*. Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y Paracaídas Editores.
Padilla, J. E. (Ed.) (2002). *Nu/do: homenaje a Jorge Eduardo Eielson*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
Tarazona, E. (2004). *La poética visual de Jorge Eielson*. Drama editores.
Tarrab, A. (2004). Los nudos infinitos de Jorge Eduardo Eielson. *Espéculo. Revista de Estudios Literarios,* (28). Universidad Complutense de Madrid. https://docplayer.es/66827227-Los-nudos-infinitos-de-jorge-eduardo-eielson.html
Tinta Expresa (2006). Número monográfico dedicado a Eielson. *Tinta Expresa*, (2).
Zapata, M. A. (1987). Matriz musical de Jorge Eduardo Eielson. Entrevista. *Inti: Revista de Literatura Hispanoamericana*, (26-27).