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 V

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 V

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: Yasmin Loayza Juárez
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: Miguel Rivera Manrique
Diseño y diagramación: Oscar García Flores
Diseño de portada: Oscar García Flores

De esta edición
Coordinación y edición general: Jorge Dubatti y Lucía Lora
Fotografía de portada: tomada por Solange Elia Huaman Meza de la obra *País del mañana* (ENSAD, 2024). 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 V
© 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 - Julio 2024

HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ
N° 2024-07682
ISBN N° 978-612-49370-6-4
Se terminó de imprimir en julio de 2024 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

11
Introducción

15
Miriam Álvarez
Kay kay, la serpiente del agua: identidad a través de las prácticas escénicas mapuche contemporáneas

43
Silvana Bustos Rubio
Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVNTeatro

57
Tirso Causillas
Mudarse de sí (pollito con papas): autoficción, autoetnografía y violencia intrafamiliar

81
Cécile Chantraine Braillon y Laurence Willard
Actuar en lugares convencionales vs. actuar en lugares no convencionales: medir la *performance*

101
Jorge Dubatti
Actor-investigador, actor-espectador

121
Juan Estrades Pons
Una mirada al teatro en el interior del Uruguay.
Recorriendo caminos

137
María de la Luz Hurtado
La ultra encarnación de actrices y actores
europeos en los teatros latinoamericanos del
novecientos: experiencias espectatoriales

175
Gabriela Luisa Javier Caballero
Astrágalo: el testimonio como un acto de
apropiación de sí mismo

193
Mauricio Kartun
Cuerpo y corporación

197
Rosa Luisa Márquez
y Antonio Martorell
Jugando, mamá jugando:encuentros
multidisciplinarios de arte entrometido

217
Gustavo M. Radice
Territorialidad, autonomización y cartografía del teatro platense. 1983-2003: Poéticas de la destotalización

245
Beatriz J. Rizk
Incidencias de violaciones de derechos humanos en la dramaturgia reciente latina de Estados Unidos

269
David J. Rocha Cortez
Teatro nicaragüense: lugar de memorias de las disidencias sexuales de los años 60 y 70

287
Sonia Sánchez Fariña
Cruzar la calle. El gozo de construir desde el yo

299
Dulcinea Segura Rattagan
Freddy Romero: un bailarín entre mundos

323
Karen Andrea Vásquez Puerta
De lo esencial a lo visible.
El ser y el hacer en el teatro comunitario

335

Silvana Calicchia
y Fernanda Gómez Murillas

Gustavo Lesgart: trayectorias posibles en y desde la creación en danza

Nota de edición

La curaduría de *Artistas investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo V* 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 ENSAD.

Introducción

El presente volumen es una nueva contribución a la serie *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Ratificamos en él nuestros objetivos de trabajo: aportar al desarrollo y la visibilización de la teatrología iberoamericana; generar innovación en los estudios teatrales desde el campo de la investigación-creación, a través del empoderamiento de artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os de nuestra escena, y propiciar el diálogo y mutuo intercambio de nuestros pensamientos cartografiados.

Consideramos que, desde la autoobservación de las propias producciones y desde el análisis del trabajo de otras/os creadoras/es, todos los agentes del campo teatral (artistas, técnicos-artistas, gestores, críticas/os, docentes, espectadores, historiadores, archivistas, etcétera) realizan una relevante (y, en términos epistemológicos, cada vez más adecuada) aportación a los estudios de las artes escénicas, en tanto sujetos de producción de conocimiento.

Retomando palabras de Edgar Morin (*La cabeza bien puesta. Repensar la reforma. Reformar el pensamiento*), la investigación-creación no se limita a suscitar conocimientos técnicos sobre el arte, sino también conocimientos-sabiduría, que "preparan a la persona para responder a los interrogantes fundamentales: ¿qué es el mundo? ¿qué es nuestra Tierra? ¿de dónde venimos? [...] nos permiten insertar y situar la condición humana en el cosmos, en la Tierra, en la vida" (1999, p. 37). Valorar y difundir el pensamiento de artistas-investigadoras/es significa crear, además, nuevas articulaciones entre arte y centros de altos estudios, entre teatro y universidad, en las tres grandes dimensiones de la producción de conocimiento: la investigación específica, la metainvestigación y la investigación aplicada.

Continuamos con este libro el fecundo acuerdo de trabajo investigativo, iniciado en 2019, entre la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro" (recientemente elevada a Universidad Nacional de Arte Escénico, UNAE, actualmente en proceso de

institucionalización[1]) y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino", de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Con los tomos anteriores (disponibles en versión digital en el portal de la ENSAD: https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/), la serie suma ya más de 100 escritos de diversos modos discursivos (artículos, ensayos, entrevistas, cartas, manifiestos, fragmentos de tesis) producidos en numerosos países de América y Europa: Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Costa Rica, Chile, Dinamarca, Ecuador, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Italia, México, Nicaragua, Paraguay, Perú, Portugal, Puerto Rico, República Dominicana y Uruguay.

Los cinco tomos se ofrecen, de esta manera, como un *mirador* (tal es el sentido etimológico de la palabra griega *théatron*) del pensamiento teatral de/sobre Iberoamérica, para su reconocimiento en nuestras teatrologías territorializadas y en el mundo.

Agradecemos la recepción crítica académica que la serie ha tenido en revistas y libros especializados. Es una alegría encontrar la referencia a los libros de la serie en la bibliografía de cátedras, seminarios e investigaciones.

Apostamos nuevamente a un pluralismo (en la acepción filosófica de la Teoría del Conocimiento) de enfoques sobre todos los aspectos de la investigación artística desde sus sujetos diversos (agentes del campo teatral y de las artes escénicas): los procesos de creación, las estructuras creadas y sus procedimientos, la circulación de las obras, las dinámicas de las relaciones institucionales, la recepción y los públicos, el diseño de archivos para la conservación y análisis de la trayectoria artística, etc.

Este tomo V incorpora 17 trabajos de 21 artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os sobre un amplio espectro de temas centrales en la investigación-creación: las teatralidades de los pueblos originarios y su reelaboración contemporánea, las prácticas del teatro comunitario, la danza y sus procesos de creación, la actuación y las tecnologías, el actor y la actriz como investigadores y espectadores, la

[1] Ley n° 32074. El objetivo de la ley es la creación de la Universidad Nacional de Arte Escénico (UNAE) sobre la base de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático Guillermo Ugarte Chamorro (ENSAD).

ampliación del concepto de los teatros nacionales, las relaciones entre cuerpo y corporaciones digitales, la dramaturgia y los derechos humanos, la ultraencarnación del cuerpo del actor/actriz, entre otros.

Nuestro agradecimiento a las/los artistas-investigadoras/es e investigadoras/es participativas/os que contribuyen con sus producciones. También nuestra gratitud a las/los trabajadoras/es de la ENSAD y el IAE-UBA, quienes hacen posible la realidad de este nuevo libro.

Mg. Lucía Lora Cuentas
Directora ENSAD

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

Kay kay, la serpiente del agua: identidad a través de las prácticas escénicas mapuche contemporáneas

Miriam Álvarez

Es mapuche, nacida en la ciudad de Bariloche, en la Patagonia argentina. Es directora del grupo de teatro mapuche El Katango. Doctora en Artes con mención en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba (2022). Realizó el Profesorado de Artes en Teatro en el Instituto Universitario Nacional de Arte, Sede Profesorado ex - IUNA. Buenos Aires (2003). También es maestra de teatro por la Escuela Provincial de Teatro de La Plata, Bs. As. (2000) y en la misma realizó la carrera de Formación Actoral (1997). Actualmente se desempeña como docente universitaria.

Kay kay, la serpiente del agua: identidad a través de las prácticas escénicas mapuche contemporáneas

Miriam Álvarez
Universidad Nacional de Río Negro/Argentina
Universidad de Concepción/Chile

Resumen: En este capítulo me propongo analizar una de las obras teatrales que compuse junto a un grupo de mapuche[1] y no mapuche en el marco del espacio de debate político y de creación teatral denominado Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo]. La preocupación de esa red era abordar la realidad mapuche en el presente a través de construcciones escénicas a fin de generar un efecto tendiente a la toma de conciencia colectiva por parte del Pueblo Mapuche. El objetivo de esta primera puesta en escena fue dar cuenta de la diversidad del Pueblo Mapuche –al inicio proyectada por la necesidad de visibilizar la experiencia urbana– como evidenciar aquello que otorga unidad a esa heterogeneidad. Esto requirió observar experiencias compartidas, memorias y silencios. La primera puesta en escena que abordamos fue *Kay kay egu Xeg xeg* [la serpiente del agua y la serpiente de la tierra] (2002), que apela a recrear prácticas rituales colectivas, así como problematizar la identidad mapuche en el presente y es el material que propongo para analizar.

Palabras claves: Identidad, mapuche, prácticas escénicas

Wefkvletuyiñ [estamos resurgiendo]

En las tres últimas décadas, la historiografía teatral argentina ha registrado importantes avances en sus fundamentos teórico-metodológicos, con rigurosos estudios focalizados en las producciones escénicas de la capital nacional y de las capitales provinciales. Así, inició un proceso de descentralización del pensamiento teatral. Desde este punto de vista, las prácticas escénicas de la Patagonia y sus redes estético-intelectuales con las zonas metropolitanas o capitalinas son, entre otras posibles lecturas, desafíos teórico-metodológicos que entiendo son importantes de abordar pues, en estos centros "no centrales" los procesos de producción, recep-

[1] *Mapuche* [gente de la tierra] es una palabra en *mapuzugun* [idioma mapuche] y no un gentilicio del idioma castellano. El plural está contenido en la palabra.

ción y legitimación tienen características propias. En este marco, es posible incorporar los discursos identitarios en las reflexiones vinculadas con el corpus del "teatro" regional, en tanto praxis amplificada y dinámico objeto de estudio, al generar actos performativos de identidad que se representan en diversas formas de subjetivación de lo mapuche. De esta manera, propongo pensar a las "prácticas escénicas mapuche" como una praxis representacional (expresada en textualidades, procesos creativos y montajes) que, en términos estéticos y político-contextuales específicos, configura diferentes universos simbólico-referenciales del pueblo indígena.

Para comenzar el análisis es necesario primero explicar cómo surge la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo], donde se enmarca el trabajo teatral. Este espacio surge en 2003 de manera sistematizada, pero comienza a gestarse entre los años 2000 y 2001. La Campaña se conformó como una red de activistas mapuche y no mapuche que vivíamos en diferentes ciudades y nos proponíamos un trabajo que pudiera dar cuenta de la relación entre lo íntimo y lo colectivo, lo subjetivo y lo social. Buscábamos, además, generar una nueva forma de organizarnos que se distinguiera de la estructura organizacional que se venía implementando desde los años 80 y 90 en la que observábamos cierto verticalismo que resultaba excluyente. Partimos del diagnóstico de que, hasta el momento, el activismo político mapuche no había contemplado la heterogeneidad del Pueblo Mapuche y, específicamente, la realidad de los mapuche que vivían en las ciudades. En el último censo del año 2010 se registró en la provincia de Río Negro, al igual que en la de Neuquén que el 81.9% de la población mapuche reside en áreas urbanas y que solo el 18.1% lo hace en áreas rurales.[2]

Las organizaciones políticas mapuche habían trabajado, sobre el reclamo del reconocimiento como Pueblo Nación frente los estados nacionales de Chile y Argentina. Para ello, se recurrió, como explica Claudia Briones (2001) en su estudio sobre el tema, a instalar las categorías de territorio, autodeterminación y autonomía. Esto se llevó adelante, entre otras cosas, a través de la recuperación de ceremonias ancestrales y del idioma asignándole a estas prácticas culturales un valor singular en la definición identitaria, apelando a lo que Briones define como esencialismo estratégico (Briones, 2001, p. 14). De esta manera, las posibilidades de autoidentificación como mapuche eran limitadas en ese escenario ya que la mayoría no llegaba a cumplir con lo que se entendía debía ser un ma-

[2] Recuperado en https://www.indec.gob.ar/indec/web/Nivel4-Tema-2-21-99

puche: alguien que viviera en el campo, que reclamara por su territorio, que hablara el idioma y que participara de ámbitos ceremoniales. Sobre la base de estas tensiones, a partir de 2001 comenzó a aparecer en el movimiento político mapuche el discurso de los autodenominados "jóvenes mapuche", quienes retomaron varios elementos que se habían instalado a partir del activismo mapuche de los años 90, pero también cuestionaron otros e incorporaron nuevos, como la noción del mapuche urbano (Kropff, 2004; 2005; 2011). Lo cierto es que la discusión anterior había sido una búsqueda por visibilizar al Pueblo Mapuche, en la cual fue necesario escenificar varios aspectos vinculados a la cultura mapuche para una sociedad y dos estados nacionales que reproducían el discurso hegemónico de la extinción o asimilación de los indígenas, lo que volvía al esencialismo estratégico un camino obligado. Los nuevos militantes del 2000, grupo en el que me incluyo, buscábamos abarcar la dimensión interna de lo mapuche centrándonos en las historias personales de la población mapuche, en las formas de contar, las maneras de hablar, y observábamos diferentes situaciones que generaran cierta identificación entre los propios mapuche. Entendíamos que si bien, la propuesta activista anterior de los años 90, había sido exitosa en términos de visibilización, no alcanzaba a representar a la mayoría de los mapuche que vivíamos en las ciudades. En este sentido, la labor de la campaña apeló a la población silenciada, que habita los barrios populares de la ciudad, como consecuencia de la migración forzada que, en la mayoría de los casos habían tenido que realizar. Es en la ciudad donde entendíamos se había sufrido, más que en la zona rural (aunque quizás erróneamente), la discriminación por ser indígena, estas prácticas hicieron que los mapuche implementaran estrategias de supervivencia basadas en la invisibilización de su identidad. Consideramos, entonces que era necesario reflexionar sobre nuestra identidad en el presente, porque eso permitiría el autorreconocimiento de la identidad mapuche y, permitiría a su vez, la reconstrucción del pasado para dar significado el presente y permitir proyectarnos como pueblo en el futuro.

Desde el año 2003 organizamos la Campaña en equipos de trabajo, conformando los siguientes ámbitos: el Equipo MapUrbe de Comunicación, un grupo de investigación académica, y el Proyecto de Teatro Mapuche. A partir de su primera obra, *Kay kay egu Xeg xeg* (2002), el Proyecto de Teatro Mapuche trabajó con grupos de personas que no estaban dedicadas a la actividad teatral, de modo que se dictaban talleres de formación para luego poder abordar la puesta en escena. Las dos primeras obras se organizaron de esta manera, sin embargo, a partir de la tercera se incorporó

una actriz profesional y decidimos conformar un grupo estable que se pudiera dedicar a explorar una posible poética teatral mapuche. Fue así que en el año 2007 el Proyecto de Teatro Mapuche pasó a llamarse grupo de teatro mapuche El Katango. Con una nueva denominación y un grupo estable de integrantes, el trabajo que veníamos realizando se profundizó. Con El Katango participamos en varios festivales regionales, nacionales e internacionales, y realizamos una gira rural por la Línea Sur rionegrina (Cañuqueo, 2010).

La visibilización de los jóvenes mapuche en la ciudad

Con el objetivo de describir los recorridos iniciales del trabajo de la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [estamos resurgiendo], debo remitirme al censo de población y vivienda realizado en el año 2001.

La década de los 90 marcó el reconocimiento de una serie de derechos de los pueblos indígenas dentro del sistema jurídico internacional que luego harán eco en el ámbito nacional, con los diferentes convenios y leyes que se aprobaron durante esos años (Carrasco, 2000). Esta situación dio un marco para que, hacia principios del 2000, se comenzara a discutir sobre la inclusión de lo que se denominó la "variable indígena" en el censo que se comenzaba a gestar para el año siguiente. La misma consistía en una pregunta que se incluiría por primera vez en el cuestionario general de un censo nacional y se definiría a partir del autorreconocimiento indígena, tal como lo establece la normativa vigente.

Este escenario generó preocupación entre los diferentes activistas indígenas porque, teniendo en cuenta que la Argentina se construyó a sí misma como una sociedad devenida de inmigración europea y erigió a sus otros internos –es decir, a los indígenas– a partir de la asimilación y el discurso de la extinción implementando diferentes estrategias de violencia, sometimiento y silenciamiento, el hecho de promover, ahora, un autorreconocimiento significaba, claramente, que ese proyecto representaría un fracaso para las poblaciones indígenas. ¿Cómo revertir esta situación? fue la gran pregunta que acompañó por aquellos momentos a diferentes organizaciones políticas mapuche.[3] En este contexto, entonces, se pensó en cómo generar que la población mapuche se autorreconociera como tal después de tantos años de silenciamiento y borramiento de su identidad.

[3] Puntualmente, la organización política mapuche que tomó este debate fue Newentuayiñ [La fuerza de todos nosotros]. Luego comenzaron a sumarse jóvenes mapuche de Fiske Menuko.

Era necesario, por lo tanto, crear una campaña de autorreconocimiento mapuche (Kropff, 2010).

Hasta este momento, el movimiento político mapuche había trabajado en la visibilización de lo distinto frente a la sociedad, en general, pero sobre todo frente al Estado. Ahora era necesario generar un trabajo hacia adentro de los propios mapuche para que se identificaran como tales. De esta forma, surge una labor interdisciplinaria por parte de jóvenes mapuche que recién comenzaban su camino hacia el propio autorreconocimiento, en articulación con la organización *Newentuyaiñ* [la fuerza de todos nosotros] que venía trabajando desde los años 90.

En este contexto aparecen dos propuestas políticas nuevas, una que tiene que ver con pensar la realidad del Pueblo Mapuche de manera heterogénea, diversa y en diferentes espacios del campo (como ya se venía haciendo) pero también de la ciudad. La otra propuesta, tenía que ver con visibilizar a los jóvenes mapuche, es decir que comienza a aparecer la clave etaria.[4] A partir de ese espacio organizativo se instalaron, como ya mencioné, las nociones de territorio y autonomía, entre otras cuestiones, y en este segundo momento la discusión comenzó a pasar por entender que los supuestos en torno a estas categorías dejaban afuera a muchos y muchas mapuche que no cabían en el ideal que se asociaba a ellas. La mayoría no poseía un territorio, habían perdido sus campos ya hacía bastante tiempo, no hablaban el idioma e, incluso, algunos ni siquiera teníamos apellido mapuche. ¿Éramos entonces mapuche? ¿Qué era ser mapuche? De esta manera comienza la pregunta acerca de la identidad.

Teatro en una comunidad mapuche

Hacia fines de noviembre del año 2001 se llevó a cabo el censo y se introdujo la pregunta acerca de la identidad indígena. No importaron tanto los resultados del censo[5] como la discusión que se instaló entre los mapuche,

[4] Ver Kropff (2008).

[5] Disponible en https://www.indec.gob.ar/micro_sitios/webcenso/ECPI/index_ecpi.asp
Entre los años 2004 y 2005 se realizó la Encuesta Complementaria de Pueblos Indígenas, cuyos resultados incluyen 31 Pueblos. Esa encuesta se basó en los datos del censo nacional 2001 e identificó 113.680 personas que se reconocían descendientes o pertenecientes al Pueblo Mapuche. El 71,6% de las personas que se reconocían como indígenas en el país se incluía dentro de lo que se consideraba como población urbana. La población total de la provincia de Río Negro, según el censo nacional de 2010, es de 638.645 habitantes y el 9,34% de los hogares registrados ese año incluyen al menos un integrante que se reconoce descendiente o perteneciente a algún Pueblo Indígena. Sin embargo, considerando la dificultad de implementación del criterio de autorreconocimiento indígena luego de más de un siglo de genocidio y asimilacionismo,

relacionada con pensar la identidad en la contemporaneidad, a partir de la pregunta ¿qué es ser mapuche hoy? (Organización mapuche *Newentuayiñ* y *Pu weche Fiske Menuko*, 2001). Este tipo de indagaciones me llevaron a decidir, junto al grupo de activistas mapuche y no mapuche con el que habíamos trabajado en la campaña por el autorreconocimiento para el censo, la organización de un taller de teatro en una comunidad mapuche, buscando vincular el teatro con la discusión política que se venía instalando en el movimiento. Las preguntas que orientaron este trabajo fueron: ¿qué puede aportar el teatro a esta discusión? y ¿cómo sensibilizar a los propios mapuche en su autorreconocimiento?[6]

El taller, al que llamamos taller de teatro mapuche, tenía como objetivo impartir clases que familiaricen a los participantes con el teatro para llegar luego a una puesta en escena. Se comenzó a desarrollar en la escuela primaria del paraje Trompul de la comunidad Curruhuinca ubicada en San Martín de los Andes, en la provincia de Neuquén. En principio, la propuesta fue dirigida a los niños, pero los adultos insistieron en participar y así organizamos un taller para niños y otro para adultos, en el que se sumaron tanto padres como abuelos. El grupo quedó conformado con treinta y tres personas que luego formaron parte de la obra teatral que logramos construir. Se sumaron al trabajo Graciela Knesevich, Fresia Mellico y Paz Levinson.[7] Entre las cuatro, instaladas durante tres meses en la comunidad, armamos la primera puesta teatral de lo que dimos en llamar proyecto de teatro mapuche.[8]

En cuanto al dictado del taller, en un primer momento consistió en la familiarización con los códigos teatrales. Entonces, comenzamos a trabajar con juegos teatrales y dramáticos, abordamos la expresión corporal y vocal y, de a poco, fuimos introduciendo elementos que, entendíamos, eran característicos de lo mapuche. En este sentido, tomamos el *purun* [baile], algunas palabras en *mapuzugun*, comenzamos a indagar en las antiguas ceremonias, como el *mazatum purun* [actividad colectiva para cosechar]. Era un espacio de exploración, donde examinábamos procedimientos poéticos teatrales para llevarlos a un lugar de frontera entre lo ceremonial y lo teatral.

sólo podemos tomar estos datos como una referencia que no permite elaborar conclusiones demográficas certeras (Kropff, 2019).

6 El trabajo fue posible ya que fui beneficiaria de una beca del Fondo Nacional de las Artes.

7 Graciela Knesevich, estudiante de teatro; Paz Levinson, estudiante de Letras; Fresia Mellico, militante mapuche y hablante de mapuzugun.

8 Disponible en https://www.youtube.com/watch?v=iirXqk1aLoU

En este punto nos encontramos con el problema acerca de qué categorías utilizar para intentar definir el tipo de trabajo teatral en el que estábamos indagando. Ticio Escobar (2004, p. 91) plantea la carencia de conceptos para nombrar ciertas prácticas artísticas propias de la creación popular latinoamericana y el escaso desarrollo que existe de un pensamiento crítico capaz de integrar estas producciones desde los conceptos de la teoría occidental. Es así que debemos inventar categorías que nos permitan comprender hechos distintos. Sin embargo, Escobar se detiene en el análisis de las producciones artísticas indígenas y cómo han sido descalificadas como arte por parte de la mirada occidental (p. 93). Como nosotras buscábamos realizar un material escénico que cruzara el teatro occidental con elementos mapuche posibles de escenificar (como algunas ceremonias, juegos y usos del idioma), recurrí a la antropología teatral propuesta por el director Eugenio Barba, pero, lo más útil en esta búsqueda resultó ser el trabajo de Ugo Volli (1988), quien trabaja con Eugenio Barba en el ISTA (International School of Theatre Antropology). El autor, explica lo que el antropólogo francés Marcel Mauss definió como "técnicas del cuerpo", relacionadas con el conjunto de usos que en toda cultura hacen del cuerpo humano. Esta propuesta era entendida como categoría antropológica general para reagrupar hechos como la forma de andar, los métodos para transportar pesos, las maneras de cuidar a los niños, entre otros. Según explica Volli, Mauss entendía las "técnicas del cuerpo" como actos tradicionales y eficaces, es decir, conservados y transmitidos culturalmente (p. 195).

Los aportes de la antropología teatral me resultan útiles para analizar el trabajo actoral y escénico que indagábamos en el taller de teatro mapuche, dado que nuestra búsqueda pasaba por observar comportamientos mapuche posibles de ser llevados a una situación de representación organizada. Dentro de la antropología teatral, lo específico son los aportes de Volli para reflexionar sobre lo que intentábamos llevar adelante en el taller de teatro mapuche. El autor sostiene que hay muchos pueblos que han quedado borrados en sus "técnicas del cuerpo" por la cultura occidental, y toma como ejemplo a la sociedad japonesa. De esta manera, establece que; si bien esta cultura oriental posee diferentes sistemas en cuanto a cómo comer o de qué modo sentarse, entre otros movimientos; actualmente esas acciones han quedado relegadas a la vida íntima de algunas familias, porque la sociedad japonesa hoy se mueve con los códigos occidentales. ¿Podría, entonces, hacerse este traslado al Pueblo Mapuche? Para realizar esta comparación es necesario hacer la salvedad de que los japoneses mantuvieron su soberanía política y su dominio territorial,

a diferencia de los mapuche. Entonces, si aun manteniendo ese dominio, las técnicas del cuerpo propias fueron cediendo ante las de la cultura occidental, cuánto más profundo será el efecto sobre pueblos que fueron dominados por otros y sobre los cuales se ejerció disciplinamiento cotidianamente a través de la violencia. Nuestro interés fue analizar una posible corporalidad mapuche entendiendo que si habíamos sido colonizados como pueblo también lo habíamos sido en nuestros gestos, movimientos, actitudes y, en este sentido, el ejercicio que estábamos haciendo apuntaba a intentar descolonizar el cuerpo.

En su estudio de la antropología de las emociones, David Le Bretón (1998) recupera el trabajo de David Efron (1941), quien analiza las gestualidades de los inmigrantes judíos de Europa del este y de los inmigrantes procedentes del sur de Italia. Así, señala las diferencias culturales que, para él, se pueden ordenar en tres espacios: la dimensión espaciotemporal (amplitud de los gestos, forma, plano de su realización, miembros interesados, ritmo), la dimensión interactiva (tipo de relación con el interlocutor, el espacio o los objetos del marco) y la dimensión lingüística (gestos cuya significación es independiente de las palabras pronunciadas o que, al contrario, las despliega). Realiza la investigación con una población de judíos e italianos considerados "tradicionales".[9] Luego, este investigador continúa su observación con inmigrantes judíos "norteamericanizados" e italianos de segunda generación. Lo que observa es que las gestualidades de los "tradicionales", tanto judíos como italianos, varían en relación con los "norteamericanizados". La conclusión a la que llega Efron es que "los gestos son sensibles a la aculturación y tienden a adaptarse a la sociedad anfitriona" (en Le Breton, 1998, p. 53). Nuevamente, aquí puede verse que el proceso político es diferente en la población mapuche, porque en el caso anterior se describe una migración más o menos voluntaria –aunque condicionada– y se observa, además, un interés por insertarse en la sociedad anfitriona; en cambio, la población mapuche sufre la imposición de un orden nuevo a la fuerza, avasallándose el orden que se mantenía en su propio territorio. Sin embargo, el foco que el autor pone en la negociación que se produce a través de los gestos en una situación de asimetría fue útil para la exploración teatral que realizábamos.

Si bien Le Breton no da cuenta de las imposiciones que una sociedad puede ejercer sobre otra, sí especifica que cada cultura posee una afectividad propia y, con ella, gestos, corporalidades y signos para comunicarse de

[9] Las comillas aparecen en el texto original.

una manera particular. El autor plantea la relación del cuerpo con la comunicación, en la cual se desarrolla un lenguaje y un simbolismo corporal que existe como en una partitura gestual y mímica donde se encarna la relación con el otro. Lo importante, entonces, no es solo la palabra sino, sobre todo, el cuerpo, sus actitudes, sus posturas. Además, afirma que la educación conforma el cuerpo, modela los movimientos y la forma del rostro, enseña las maneras físicas de enunciar una lengua.

En el caso específico del Pueblo Mapuche, la conformación del cuerpo y la enunciación de una lengua son acciones que están atravesadas por la dominación cultural, política, territorial, lingüística y, en ese sentido, es necesario prestar especial atención al modo en que se expresan estas relaciones de poder en la corporalidad mapuche. Le Breton plantea al gesto como un marcador cultural, en todo momento el individuo está comunicando. Propone, así, un estudio de las reglas, mímicas, gestos, distancias, miradas, etc. a través del cual busca estudiar el lenguaje del cuerpo. Explica que existe una gramática de comportamientos que indica a los individuos cómo moverse frente a otros individuos. A partir de estos estudios se puede inferir que el lenguaje corporal que muchos mapuche han debido utilizar estuvo marcado por ese otro no mapuche, perteneciente a la sociedad dominante que marca cuáles son los gestos, modales y posturas aceptadas, así como las formas de hablar. En ese sentido, llegamos a la conclusión de que no podíamos referirnos a una corporalidad mapuche ancestral sin las marcas que ha dejado la construcción de la nación en este territorio.

Las reflexiones sostenidas en el taller planteaban que era posible identificar, en las corporalidades y gestualidades de la población mapuche, rastros del sometimiento que fue impuesto por los estados argentino y chileno. La dominación que se realizó sobre nuestro idioma, nuestras ceremonias y nuestra forma de organización era posible de ser representada a través de las huellas que observábamos quedaban de ese sometimiento en nuestros cuerpos, en nuestra forma de hablar, atravesada por los rastros del *mapuzugun*, nuestro idioma. Necesitábamos ahora, reconstruir esos surcos, esas huellas pero también recurrir en la búsqueda de otras posibles representaciones que seguro quedaban en la memoria de nuestra gente, como los juegos, las danzas y otras prácticas que habían sido silenciadas.

Siguiendo esta línea de reflexión, los estudios realizados por Richard Schechner (2000) y sus planteamientos acerca de la restauración de la conducta resultan oportunos para explicar el proceso de trabajo que se

buscó llevar adelante en el taller de teatro mapuche. En relación con la *conducta restaurada*, el investigador explica que es una conducta viva, y que es posible trabajarla como un director de cine trata una cinta. La conducta restaurada es, para el autor, la característica más importante de la performance. Afirma:

> Los practicantes de arte, ritos y curaciones suponen que algunas conductas-secuencias organizadas de sucesos, acciones con guion, conocidas como textos o partituras de movimientos existen aparte de los actores que las realizan. Por estar separadas de quienes las realizan, esas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar. (Schechner, 2000, p. 107)

El trabajo de restauración se lleva a cabo en los ensayos, en estos espacios es donde se podrá relacionar la *performance* estética y el ritual, dice el autor. Las cintas de conducta se pueden recuperar en un ensayo o recordarlas o inventarlas, y luego se vuelve a realizar la conducta, como generando el efecto de distanciamiento propuesto por Brecht (1973). Asimismo, Schechner plantea que la conducta restaurada permite a las personas y a los grupos volver a ser lo que alguna vez fueron o, mejor aún, volver a ser lo que nunca fueron y desean haber sido o llegar a ser. La *verdad* o la *fuente* original se pueden perder, ignorar o contradecir: "la conducta restaurada puede durar mucho, como algunos dramas y rituales, o durar poco, como algunos gestos, bailes y mantras" (Schechner, 2000, p. 107). Tomo entonces la categoría de conducta restaurada para reflexionar sobre los gestos y corporalidades que buscábamos primero seleccionar y luego escenificar en el proyecto de teatro mapuche. Desde la mirada de lo restaurado, entonces, es dable pensar las partituras corporales que organizábamos como posibles recursos para representar el pasado de nuestro pueblo atravesado por la historia de sometimiento y por el consecuente silencio. Buscamos, entonces, retomar la danza del *mazatum* [la danza de la cosecha] y restaurarla, tal como nos la imaginábamos, a través de los relatos que nos llegaron. En el taller buscábamos partituras de gestos vinculados a las ceremonias, danzas y acciones cotidianas para deconstruirlos, tomar fragmentos y reconstruirlos. Schechner plantea que, en las conductas restauradas, el pasado se recrea no solo en el presente, sino también en términos de un futuro. En ese sentido, el trabajo realizado en el taller de teatro apostó a generar un repertorio de lo que podríamos decir eran conductas restauradas (tomando elementos de las danzas, las ceremonias y los juegos), para generar identificación entre los mapuche y crear colectividad como pueblo.

Así como un grupo se encontraba en una comunidad rural reflexionando sobre la forma del taller de teatro mapuche, la puesta en escena que haríamos y cómo la llevaríamos a cabo, con qué procedimientos y demás aspectos, en la ciudad de Bariloche otro grupo se hallaba organizando lo que sería el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche *Wefkvletuyiñ*. El objetivo que perseguíamos era presentar el montaje teatral logrado en la comunidad en el marco del encuentro que juntaría otras agrupaciones políticas y artísticas. El grupo que llevaba adelante estas actividades no estaba articulado en una organización mapuche, como las de los años anteriores; éramos jóvenes, algunos universitarios y otros trabajadores, que vivíamos en diferentes lugares y compartíamos, además del interés por lo mapuche, el hecho de que todos nos habíamos criado en la ciudad de Bariloche. Nos habíamos encontrado en la campaña de autoafirmación mapuche *Iñche Mapuche Ngen* [Yo Soy Mapuche] y, junto a la organización *Newentuayiñ* [la fuerza de todos], discutíamos acerca de la contemporaneidad de lo mapuche, a raíz del desafío que propuso la incorporación de la pregunta en el censo. En el marco de esas reflexiones concluimos que era necesario generar un espacio artístico y político para profundizar la discusión instalada sobre la identidad mapuche que se dio en la experiencia del censo en 2001. Observábamos la heterogeneidad de los mapuche: éramos jóvenes, niños, niñas, adultos, adultas, ancianos, ancianas, estudiantes, obreros, obreras, urbanos y rurales, entre otras cosas, y era necesario ahora hablarle a los propios mapuche más que al Estado. Había que comenzar a realizar un trabajo interno, íntimo. A partir de todas estas nuevas discusiones se planificó el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche.

Representaciones artísticas mapuche: la búsqueda de lo poético como proyecto político

El Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche se desarrolló durante los tres primeros días de febrero del año 2002, en la ciudad de Bariloche, y fue denominado *Wefkvletuyiñ-estamos resurgiendo*. En términos generales, en este evento se buscó continuar con la reflexión instalada a partir del censo en relación con el autorreconocimiento de la identidad, así como marcar la heterogeneidad del pueblo Mapuche. Se articuló con el equipo de comunicación *Werkvlzugun* de la organización *Newentuyaiñ* de Neuquén, así como con jóvenes mapuche de la ciudad, y se contó, además, con la colaboración de una productora cultural amiga, PuraDichaProducciones. De esta manera, se invitó a diferentes artistas para que presentaran sus trabajos en música, fotografía, teatro y artesanías, entre otros; se propuso como única condición que se autoadscribieran como mapuche.

Por otro lado, se invitó a una delegación de estudiantes universitarios pertenecientes a los hogares mapuche en Temuco, Chile, muchos de ellos de zonas rurales, quienes trabajaban con el teatro como herramienta para la recuperación de la cultura mapuche. Con esta acción se buscó visibilizar el hecho de que a ambos lados de la cordillera somos un solo pueblo, a pesar de las divisiones que implementaron los estados chileno y argentino, lo que proponía una continuidad con la línea de lo que la *Taiñ Kiñe Getuam* [Para Volver a Ser Uno] había planteado a principios de los años 90. Se contactó y se invitó, además, a organizaciones mapuche de Río Negro y Chubut y a referentes políticos mapuche. La organización del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche se dio en el marco de los efectos de la crisis de 2001, con la sucesión de presidentes a nivel nacional y, en Bariloche, con la acefalia de la municipalidad y de radio Nacional.[10] Sin embargo, desde las secretarías de cultura y deporte de la municipalidad así como de radio Nacional Bariloche, aportaron a que el encuentro se realizara en el marco de esa inestabilidad política. Aún en ese contexto, el evento tuvo repercusiones en medios gráficos de nivel local, provincial y nacional y mucha gente llegó a participar desde diferentes puntos (ver figura 1).

Figura 1: Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche Wefkvletuyiñ [estamos resurgiendo]. Escuela Municipal de Arte La Llave. Fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvletuyiñ*.

En síntesis, participaron de este evento diversas delegaciones y grupos de artistas y activistas mapuche de las provincias de Buenos Aires, Chubut, Neuquén, Río Negro y Temuco, IX región de Chile. La complejidad radicó en los variados modos en que cada uno asumía la identidad. Si bien el

[10] En alrededor de solo quince días el país tuvo cinco presidentes, todo esto en medio de una crisis socio-económica y en un contexto de profunda inequidad social (CELS, Centro de Estudios Legales y Sociales).

debate que abrió el censo generó que muchos se identificaran, otros se seguían preguntando acerca de su identidad ya que, aun cuando sus familias venían de comunidades mapuche, ellos se encontraban en la ciudad. En el imaginario se mantenía la idea de que había una "identidad mapuche verdadera" y que se ubicaba en la zona rural. Era necesario crear sensibilidad colectiva, algo que traspasara el razonamiento político (Kropff, 2008).

Este Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó apelar a los sentidos a través de sus representaciones artísticas para, de esta manera, sensibilizar a los mapuche, en primer lugar, y al resto de la sociedad, en segundo lugar. El encuentro marcó una trayectoria para muchos jóvenes mapuche urbanos, tanto en lo artístico como en lo político.

En el debate amplio y complejo sobre la identidad mapuche en el presente, el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó apelar a un nuevo discurso político centrado en lo poético y en lo sensible. Para ampliar el concepto de lo poético explicitado en el marco teórico, sigo la línea planteada por Jorge Dubatti (2007) cuando argumenta que "la acción poiética construye un orden otro, un orden diverso dentro del orden de la vida cotidiana. Se abandona el régimen natural y social habitual" (p. 92). El mundo poiético, continúa Dubatti, es extracotidiano, donde se permiten desplazamientos, conexiones e interrelaciones con distintos planos de lo real, lo simbólico, y lo sagrado. Para que haya *poíesis* debe haber mediación ficcional con específicas configuraciones morfotemáticas.

En cuanto al cariz de lo sensible, es posible sostener estas indagaciones en los estudios de la antropología de las emociones, en el sentido de la afectividad propuesta por David Le Breton (1998), quien observa que existe un repertorio cultural en el que el sujeto se involucra y distingue los distintos estratos de afectividad que están conformados por la mezcla de relaciones sociales y valores culturales que se apoyan sobre una activación sensorial y donde actúa la sensibilidad del sujeto. Es decir que, a través de gestos, comportamientos y discursos culturales, en este caso, referidos a lo mapuche, el individuo se ve afectado. La afectividad, afirma Le Breton, "se entrelaza con acontecimientos significativos de la vida colectiva y personal" (p. 109). Desde este aspecto, el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche buscó generar un mundo otro a través de prácticas artísticas que apelen desde lo metafórico a lo sensible y así a lo político.

El Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche forjó un devenir colectivo en términos de sensaciones, se generó un devenir sensible. Asimismo, se trabajó para instalar nuevas formas de ser mapuche, cuestionando la mirada folclórica y tradicional que se tiene sobre lo indígena, lo que fue uno de los ejes centrales de este encuentro, y el arte cumplió un rol fundamental. Desde este lugar se pensó el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche: un arte mapuche en el presente, que indague y nos invite a resignificar la identidad mapuche, a pensar en su heterogeneidad.

Un espacio que permita reflexionar desde lo poético la problemática acerca de lo mapuche. En ese sentido, fue útil pensar el arte desde un lugar posible para generar cambios. Siguiendo estos pensamientos, tomo la propuesta del filósofo Nicolas Bourriaud (2008) cuando sostiene la posibilidad de un arte relacional. El arte, afirma el autor, es un estado de encuentro. Retoma el término *intersticio* para graficar las relaciones humanas que generan nuevas posibilidades de intercambio, distintas a las existentes en este sistema. Afirma que es este el carácter de la exposición de arte contemporáneo, crear espacios libres, zonas de comunicación nuevas donde el intercambio humano sea diferente a los impuestos: "el arte contemporáneo desarrolla un proyecto político cuando se esfuerza en abarcar la esfera relacional, problematizándola" (p. 16). La experiencia relacional hace del espacio público no solo un lugar de exhibición de obras sino también de encuentro entre participantes.

Estos aspectos sobre la estética relacional propuestos por Bourriaud sirven para explicar lo sucedido en el Primer Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche ya que se generó un espacio de comunión al interrelacionar a espectadores y actores. Por otro lado, se desarrolló lo que el autor denomina "ese pequeño espacio de gestos cotidianos determinados por la superestructura que constituyen los 'grandes' intercambios" (2008, p. 17). Los espectadores y actores formaron parte de un intercambio durante los tres días que duró el Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. El hecho de participar como actores, músicos, feriantes o espectadores del encuentro posibilitó que todos se vieran atravesados por la conmoción de encontrarse y relacionarse en ese espacio poético, reflexivo y político sobre lo mapuche. Se había generado un lugar común para encontrarse, para mirarse, identificarse y hablar sobre el presente mapuche desde distintos lenguajes artísticos.

Teatro y ritualidad en la obra teatral *Kay kay egu Xeg xeg*

> Así me contaron la historia de la gente de mi Pueblo [...] muchas veces podemos perder el rumbo, sucedió entonces que la gente comenzó a olvidarse de la tierra del respeto y equilibrio que debía existir entre todos. Aunque nuestros espíritus nos hablaban, no los escuchábamos. Así pasó que un buen día las aguas comenzaron a crecer, entonces la gente comenzó a ascender para que las olas frías no los alcanzaran. [...] Era la serpiente Kay-kay que se retorcía de tristeza y enojo con la gente. Movía su inmenso cuerpo brillante sobre las aguas frías.
> Fragmento de *Kay kay egu Xeg xeg*, en Golluscio (2006, p. 65)

A partir de la investigación y la exploración en las corporalidades mapuche, así como en el uso del idioma y en las ceremonias, llegamos al armado de la obra *Kay kay egu Xeg xeg*, cuya historia hace referencia al origen del pueblo Mapuche. Allí se narra la relación de los mapuche con la tierra y en el argumento son importantes dos serpientes: *Kay kay*, que es la serpiente del agua, y *Xeg xeg*, que es la de la tierra. Para la cultura mapuche hay una fuerte relación con los elementos de la naturaleza y en el relato que elegimos representar se muestra cómo comenzó ese vínculo. La historia de las dos serpientes es muy conocida y figura en muchas recopilaciones de relatos mapuche publicadas. El texto de esta obra se construye con la intervención de muchas personas, es decir que, como recurso dramatúrgico, mantiene cierta relación con los procedimientos de la creación colectiva latinoamericana (García, 2012). Siendo que el texto de la obra, en un primer momento, fue elaborado a partir del relato oral de Miguel Leuman, militante mapuche que participó de la organización *Newentuayiñ*, repuesto en conversaciones durante el 2001, cuando se buscaba el modo en que esta narración, entendida como *kuify ke zugun* [palabras antiguas], pudiera ser aplicada para pensar la realidad actual del pueblo Mapuche. Esta manera de reactualizar los relatos antiguos fue una estrategia política que instalaron los activistas mapuche de los años 90. Fue una forma de explicar el presente ya que se comienzan a visibilizar los relatos pero no como leyendas del pasado sino para explicar la urbanidad, el despojo y la tristeza acumulada de un pueblo que ha sido olvidado. Es decir, es una acción política sobre los relatos mapuche. La reflexión de Miguel Leuman sobre el núcleo mitológico de *Kay kay egu Xeg xeg* está basada en esta estrategia política y decidimos tomarla desde el proyecto de teatro mapuche.

En un segundo momento, junto a Fresia Mellico, hablante del idioma mapuche, acordamos utilizar la historia para llevar adelante el montaje teatral. En un tercer momento solicitamos la intervención de María Paz Levinson, en aquel entonces estudiante de Letras, para la elaboración poética del relato. Finalmente, Fresia Mellico tradujo al *mapuzugun* el texto escrito en castellano, y ambos son los que se utilizan para la puesta en escena.[11] De esta manera, se genera una autoría colectiva de la obra, donde intervienen procesos creativos así como políticos. El proceso creativo del texto se articuló con el trabajo poético que se venía realizando desde lo corporal y gestual, con las danzas y el uso del idioma. A partir de seleccionar la trama a escenificar se construyó la textualidad que luego se fue articulando con lo escénico.

El texto dramatúrgico reactualiza el relato tradicional de *Kay kay egu Xeg xeg* incorporando la pregunta acerca de la identidad mapuche en el presente, como aporte más significativo. En este proceso, el relato oral fue reelaborado para que pudiera ser de utilidad en la explicación del presente y del devenir mapuche (Kropff, 2010). De este modo, el texto logrado para la puesta en escena remite a otros textos y, a la vez, se separa de ellos, constituyéndose como una trama individual. Es un hipertexto generado a partir de las intertextualidades del relato tradicional, primero, y de los componentes que incorpora luego Miguel Leuman, al reactualizar el relato y traerlo al presente (De Toro, 2008 y Fischter-Lichte, 1983). De esta forma, la pregunta acerca de la identidad mapuche en el presente se puede observar en el siguiente pasaje:

> Es así como me contaron la historia. La gente también ayudó a que todo esté en equilibrio ya que tuvieron que rogar a *Xeg xeg* por ayuda y conocer a *Kay kay* agitando las aguas por su enojo. Enojo causado por ver que la gente sólo era "che" y se había olvidado de la tierra para ser mapuche. (Álvarez y otros, 2006, p. 65)

En este fragmento se busca establecer un vínculo con los espectadores mapuche, teniendo como objetivo generar una reflexión que involucre a los mapuche cuando se plantea que podemos ser solo "che" y no mapuche. Así lo explicaba el activista mapuche Miguel Leuman, con quien planeábamos el taller de teatro que daríamos en la comunidad:

> Entonces lo que tenemos que ver es en qué momento está la relación entre *Kay kay y Xeg xeg* hoy día. Si es una situación donde bajaron las aguas

[11] El texto completo se encuentra publicado en Golluscio (2006).

> y hay toda una condición para repoblar todo eso, y si el agua la tenemos en los talones, la tenemos en la rodilla o nos está tapando el cuello. Y esto es re importante para empezar a hablar de cultura, porque la cultura sin esto otro es algo muy exterior. Está vacía [...]. Los mapuche muchas veces han incorporado varias cosas que no son de su cultura y las han hecho propias y las han incorporado a su propia ceremonia, a su vestimenta. Y tal pareciera que la perspectiva es esa. No porque entendamos la cultura de manera mecánica. Las cosas se tienen que incorporar precisándole a la gente que hoy día la relación entre *Kay kay* y *Xeg xeg* exige adoptar estas formas para seguir subiendo la montaña. Eso es lo que legitima este esfuerzo. Donde a lo mejor no es tan imprescindible vestirse como mapuche en el ámbito urbano sino que la gente reconozca en esta era a los mapuche por otras cosas que empiezan a decir o a vivir. (Miguel Leuman, reunión de planificación del proyecto de teatro, 02/06/01, en Kropff, 2010, p. 16)

Por consiguiente, el argumento de la puesta se basó en gente mapuche que vivía desconectada de su relación con la tierra, entendida como la representación de la cultura, de la historia del pueblo Mapuche. Para modificar la desconexión que se escenifica aparece la serpiente *Kay kay*, ofendida y enojada por la situación, inundando todo. Las personas deben subir a las montañas para salvarse del agua. Cuando comprenden lo que sucede, le hacen ceremonia a *Xeg xeg*, la serpiente de la tierra, para que las ayude:

> Fue así como llamaron a la serpiente *Xeg xeg* para que los ayude. Ella subió a la gente a su lomo gris y peleó con *Kay kay*. Pero ninguna de las dos fuerzas ganó sino que, al enroscarse para luchar, quedaron enlazadas formando un círculo, donde *Kay kay* no movía ya las aguas y *Xeg xeg* podía tener la gente a salvo. Así quedaron manteniendo el equilibrio y el círculo formado por las dos serpientes es el mismo que sostiene a la tierra y a la gente. (p. 65)

El relato no contenía diálogos salvo al inicio y al final con dos escenas respectivamente representada por niños. El resto de la puesta estuvo enmarcada en una narración que se iba relatando en español y en *mapuzugun* mientras sucedían las escenas. La actuación, como adelanté, quedó a cargo de treinta actores entre jóvenes, adultos, ancianas y niños de la comunidad Curruhuinca. El montaje teatral buscó diseñar una determinada identificación estética en los espectadores mapuche, teniendo en cuenta el trabajo del autorreconocimiento. Los modelos de identificación estética que desarrolla Hans Robert Jauss (1992, pp. 259-270) permiten categorizar esta singular experiencia. En efecto, los esquemas propuestos por

el autor en términos de una identificación "asociativa", donde se asume un comportamiento lúdico-estético por parte del receptor, así como una identificación "simpatética" que aporta a la autoafirmación y a las bases solidarias con ciertos intereses comunitarios, operan como herramientas operativas para describir algunas de las múltiples instancias de producción/recepción de este espectáculo.

En consecuencia, el repertorio de gestos mapuche abordados buscó fortalecer determinados grados de identificación estética. El corpus de gestos trabajados, se puede clasificar en dos ámbitos, los del espacio público y los del espacio privado. A los referidos al espacio público los denominamos "gestos cotidianos", son aquellos relacionados con las danzas, los saludos y el trabajo. A los del espacio privado los llamamos "gestos íntimos" y son los vinculados con las ceremonias religiosas, si bien, no es exactamente el espacio privado en el sentido individual del término, porque las ceremonias son colectivas. Esta clasificación estuvo relacionada con la discusión acerca de los gestos que sí se podían manipular en una puesta en escena y los que pertenecían estrictamente a la religiosidad, realizándose en espacios ceremoniales, por lo que no se podían manipular en el teatro (Álvarez y Kropff, 2003). Es decir, es el contraste entre las prácticas que se pueden realizar en un contexto interétnico y prácticas que son exclusivas de espacios mapuche. Los gestos que están vinculados a grandes ceremonias como, por ejemplo, el *Kamarikun*, que se realiza en el mes de febrero con la segunda luna y en el cual se baila el *coike purun* [danza del avestruz], no podían llevarse a escena. En cambio, el *jejipun*, una ceremonia que, si bien se lleva a cabo también en el *kamarikun*, se hace de manera cotidiana y cada uno puede efectuarla de manera acotada y particular (también llamada *pici famentun*), sí se consideró posible de representación.

En función de estos repertorios gestuales, las emociones que nos atraviesan y la manera en que repercuten en nosotros se alimentan de normas colectivas implícitas, es decir, de comportamientos que cada individuo expresa según su estilo y su apropiación personal pero identificables dentro de un mismo grupo porque forman parte de una simbólica social. Se trataba, entonces, de escenificar esas formas organizadas de comportamiento a través de gestualidades que fueran identificables para el público mapuche.

En el marco de los preparativos, surgió un problema a la hora de clasificar los gestos, ya que temíamos que si se mostraban en escena gestos incluidos

en ceremonias mapuche se descalificara el trabajo teatral. Corríamos el riesgo de que la gente mapuche, sobre todo los mayores, sintieran que le faltábamos el respeto a nuestra espiritualidad, como comúnmente se denomina entre los mapuche. Lo mismo nos sucedió con el uso de ciertos instrumentos, por ejemplo, el *kulxug* [tambor que se utiliza en el *kamarikun*]. Debíamos ser cuidadosos con el repertorio de gestos que habíamos seleccionado para escenificar. Nos interesaba representar formas gestuales mapuche o fragmentos de ceremonias donde buscábamos remarcar los gestos porque entendíamos que, si se visualizaban en escena estas "marcas mapuche en el cuerpo", podríamos apuntar a la memoria colectiva del pueblo Mapuche, podríamos generar sensibilidad y así autorreconocimiento.

De esta manera, en la primera escena aparecían los niños tocando los instrumentos tradicionales mapuche, se saludaban en *mapuzugun* y luego anunciaban a los mayores que llegaban a trabajar. Los adultos y ancianos entraban al escenario desde la parte trasera del público, pasando por toda la sala hasta llegar al espacio escénico, allí comenzaban la danza del *mazatum purun* que alude al trabajo de la cosecha de legumbres que se hacía antiguamente. En estas escenas se construye "aboriginalidad" apelando a nociones que se habían instalado en los años 90, aquello que se relaciona con todo lo que se buscó recuperar, por ejemplo, las danzas tradicionales, el uso del idioma y del vestuario tradicional que llevaban todos los actores, tanto niños como adultos. Los hombres, por ejemplo, llevaban puesto el *xarilogko* [vincha] y las mujeres, un pañuelo en la cabeza, que se utiliza cuando se asiste a una ceremonia. Ambos objetos se usan entre los mapuche para centrar el pensamiento y así poder tener un solo pensamiento. Esto último, tomando las operaciones metaculturales que instala el activismo mapuche de los años 90. Es decir que estos elementos de la obra están dando cuenta de la recuperación del pensamiento mapuche, objetivo también heredado de la década anterior. En cuanto al uso del idioma, en la puesta se trabajó en un personaje, la narradora de la historia, representada por tres mujeres jóvenes que iban relatando la obra en *mapuzugun* (ver figura 2). La traducción de dichos textos al castellano se escuchaba en *off* con voces grabadas de los actores.

Es posible pensar el trabajo realizado desde procedimientos híbridos al encontrar elementos que se cruzan entre el ritual y lo teatral (Turner, 1982). Desde esta propuesta, observo que la representación de *Kay kay egu Xeg xeg* conformó una combinación de componentes provenientes del

ritual y de lo teatral, al ir hacia cierta "eficacia" con la representación y no solo buscando el entretenimiento, que es una de las diferencias que propone Schechner para pensar la relación entre el ritual y el teatro. La puesta en escena apeló, desde sus inicios con los ensayos, a representar un relato oral perteneciente a la población mapuche que la mayoría del público mapuche reconocía, buscando hacerlo partícipe de la reactualización del relato planteada a partir de revisar el conflicto acerca de la identidad mapuche en el presente. En síntesis, la propuesta teatral puso su atención en construir un mecanismo estético que generara una intervención crítico-reflexiva entre los mapuche; por ejemplo, a partir de representar gestos vinculados a lo ceremonial, reactivar el idioma y reactualizar danzas antiguas.

Figura 2: Narradoras en mapuzugun: Ayliñ Piren Huenaihuen, Laura Lemunao y Ayliñ Wagvlen Cariman. Fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvletuyiñ*.

Los estudios de la performance contemplan que vivimos en un momento en el que las culturas se chocan, hibridándose, aunque no siempre estos choques sean políticamente correctos. Desde este punto de vista es que entiendo que la práctica escénica analizada se puede estudiar desde la teoría de la *performance*, donde encuentro además repetición y restauración, dos elementos que, siguiendo a Schechner, he descrito previamente. Por ejemplo, la reflexión sobre el autorreconocimiento, lo que puede leerse en el siguiente fragmento, se ficcionalizó por medio de dos niñas que preguntan directamente al público (en *mapuzugun* y en español):

> Y hoy Kay kay tal vez comience otra vez a agitar las aguas. Porque como aquella vez los mapuche volvemos a ser solo "che", ¿nos estamos olvidando nuevamente de la tierra, de ser gente de la tierra, de ser "mapuche"? ¿No deberíamos escuchar a nuestros espíritus del pasado? (p. 65)

Se apostó a que cada espectador mapuche pensara sobre cómo era hoy su relación con los ancestros, cómo era su relación con la tierra, estos elementos que simbolizaban la identidad mapuche; en definitiva, la pregunta apuntaba a cuestionarse sobre la propia identidad en el presente. Este final, sumado a la combinación de los diferentes recursos utilizados en la puesta, generó como efecto un momento particular, posible de reconocer desde la noción de *communitas* (Turner, 1988). En ese momento de cierre se produjo un evento que partió tanto de los actores como de los espectadores: todos comenzaron a gritar "¡*Mari ci weu*! ¡*Mari ci weu*! ¡*Mari ci weu*!" [diez veces venceremos, diez veces estamos vivos]. El grito se extendió a toda la sala, a todo el espacio donde se realizaba el encuentro (ver figura 3). Por ende, se consolidó la identificación simpatética diseñada en el espectáculo y, a su vez, se generó una experiencia ritualista posible de leerse desde el término de *communitas,* a partir del hecho de encontrarse todos en un único grito y llanto que ocupó toda la sala, extendiéndose a la totalidad de la Escuela de Arte, institución donde se realizaba el encuentro. Hubo abrazos entre actores, entre espectadores y actores y entre los mismos espectadores, no se distinguió quién era organizador, quién feriante, quién actor o público, quién era mapuche urbano o rural, quién era mapuche y quien no lo era. Ese abrazo colectivo trascendió todas las categorías posibles, jóvenes, abuelos, abuelas, mujeres, hombres y niños experimentando *communitas*. Víctor Turner (1988), quien propone el término *communitas,* sostiene que es "un momento en y fuera del tiempo" y está íntimamente relacionado con el concepto de liminalidad (p. 100). Para Turner, según sus conceptualizaciones, existen dos modelos principales de interacción humana. El primero es el presentado por la sociedad como un sistema estructurado, que separa a los hombres entre más o menos. El segundo surge durante el período liminal, es el de la *communitas,* sin estructuras y sin marcar diferencias. La liminalidad tiene que ver con el umbral, que supone necesariamente ambigüedad porque se elude el sistema de clasificaciones que normalmente se establece en el espacio estructural. Los entes liminales no están ni en un espacio ni en otro. En el caso de la obra teatral analizada, los actores de la comunidad Curruhuinca, en su traslado desde el escenario hasta los baños de la Escuela de Arte, que fueron utilizados como camarines, se abrazaron con diferentes personas en el pasillo, mientras otros espectadores, organizadores y feriantes se abrazaban entre sí, en el espacio del salón, donde se había representado la obra. Es decir, se instaló una experiencia vital que trascendió la estructura del Encuentro de Arte y Pensamiento Mapuche. Puntualmente, Richard Schechner (2000) afirma que cuando sucede que

actores y espectadores comparten algo más que unos mirar y otros actuar, cuando la *performance* forma parte también del púbico, lo teatral deja de ser primordial. Se aparta el entretenimiento, el drama deja de estar solo en el centro y se acerca hacia algo de la "eficacia".

Figura 3: Integrantes de la Comunidad Mapuche Curruhuinca de San Martín de los Andes en el momento final de una representación. Fotografía de Matías Marticorena. Archivo *Wefkvletuyiñ*.

Por su parte, Ileana Diéguez (2007), investigadora sobre prácticas artísticas y políticas en América Latina, observa fenómenos escénicos situados en un espacio entre el arte y la vida y propone las categorías de liminalidad y *communitas* para analizarlas. Explica que algunos grupos teatrales debieron reinventar sus procedimientos artísticos para dialogar con la compleja realidad que los interpelaba. En uno de sus trabajos, la autora realiza el análisis sobre la puesta en escena de *Rosa Cuchillo* (2002), del grupo peruano *Yuyachkani*, allí da cuenta de una nueva categoría: *communitas* chamánica, para explicar lo que sucede en el final de esta propuesta teatral. Donde el público se acerca a la actriz y toma los pétalos de flores, así como el agua mojándose el rostro como en un gesto de bendición, Diéguez lee estas acciones desde la noción de *communitas* chamánica, en el sentido de purificación, de sanación (Diéguez, 2007, p. 78). Si bien observo que la puesta en escena de *Kay kay egu Xeg xeg* y lo generado hacia el final en el espacio del encuentro no conforman exactamente *communitas* chamánica, sí me resulta útil acercar este tipo de estudios porque permiten visualizar la cercanía de las prácticas escénicas con la vida cotidiana y, a su vez, el efecto de modificación que generan en el público. De esta forma, en la obra teatral analizada se configura un momento de liminalidad y de *communitas* que transgreden las reglas impuestas por el teatro

tradicional, y por todo el encuentro, en cuanto a la relación entre actores, público y todas las clasificaciones sociales descriptas: mapuche/no mapuche, rural/urbano, mujeres/hombres/niños, jóvenes/adultos/viejos. Se genera un espacio otro dentro del espacio del encuentro que se corre de la estructura del mismo y conforma ese breve momento como *communitas*. Se produce, según mi análisis, un espacio fronterizo entre el arte y la praxis sociopolítica organizada.

Conclusiones parciales

A partir del trabajo que se instala luego de la incorporación, por primera vez, de la variable indígena en el censo del año 2001, generamos la Campaña de Autoafirmación Mapuche *Wefkvletuyiñ* [Estamos resurgiendo], un nuevo espacio político, que apuntó hacia los propios mapuche, haciéndonos la pregunta sobre la identidad mapuche en el presente-

La primera obra teatral lograda en este espacio, *Kay kay egu Xeg xeg* se centró en el objetivo de reconfigurar escénicamente determinados núcleos de la conciencia colectiva, buscando rearmar el tejido social mapuche fragmentado por la violencia histórica pero sosteniendo su heterogeneidad como pueblo. En este sentido, la primera práctica escénica apeló a la recreación de prácticas rituales colectivas. En esa labor teatral se indagó en la posibilidad de generar una poética teatral propia, a partir de explorar en las corporalidades y gestualidades mapuche, creando así un repertorio corporal. El objetivo del grupo teatral fue que la política migre al arte y no al revés, transmitir una continuación de la historia social mapuche y una reactualización de lo mapuche urbano, a través de lo poético.

En esta línea, las construcciones escénicas que intentamos lograr desde este campo poético representaron la vida mapuche en la ciudad como otra forma de ser mapuche, representaron lo íntimo y lo colectivo, lo subjetivo y lo social. Lo que busca dar cuenta de la dimensión interna de los mapuche, centrándonos en las historias personales y en las formas de contar de la población mapuche silenciada de los barrios marginales de la ciudad.

Referencias

Álvarez, M. (2023). *Tren –Tren y Kay-Kay. El mito. Palabras Antiguas del Pueblo Mapuche*. Nubífero Ediciones.

Álvarez, M. y Kropff, L. (2003). *Kay kay egu Xeg xeg: una performance teatral del mito de origen del Pueblo Mapuche* [Ponencia]. Congreso Cultural undercurrents, musical religiosities/ Contracorrientes culturales: religiosidades musicales. Instituto Emisferio de Performance Política.

Álvarez, M., Cañuqueo, L. y Kropff, L. (2005). Notas sobre el Proyecto de Teatro Mapuche. *Conjunto. Revista de teatro latinoamericano*. *Casa de las Américas 137*, 63-69.

Álvarez, M., Cañuqueo, L., Kropff, L. y Pérez, P. (2010). *Teatro mapuche: sueños, memoria y política*. Ediciones artesEscénicas.

Barba, E. (1988). *Anatomía del Actor. Diccionario de Antropología Teatral*. Grupo Editorial Gaceta.

Barba, E. (1990). Dramaturgia escénica. En E. Barba y N. Savarece. *El arte secreto del actor* (pp. 75-82). Escenología.

Bourriaud, N. (2008). *La estética relacional*. Adriana Hidalgo.

Brecht, B. (1973). *Escritos sobre teatro. Tomo I, II, III*. Nueva Visión.

Briones, C. (2001). Cuestionando geografías estatales de inclusión en Argentina. La política cultural de organizaciones con filosofía y liderazgo Mapuche. En D. Sommer (Ed.), *Cultural Agency in the Americas: Language, Ethnicity, Gender and Outlets of Expression*. Duke University Press.

Briones, C. (Comp.). (2005). *Cartografías argentinas. Políticas indigenistas y formaciones provinciales de alteridad*. Antropofagia.

Cañuqueo, L. (2010). Pewma: la memoria de gira por su territorio. En L. Kropff (Comp.), *Teatro mapuche: sueños, memoria y política* (pp.52-72). Ediciones artesEscénicas.

Carrasco, M. (2000). *Los derechos de los pueblos indígenas en Argentina*. IWGIA.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I*. Atuel.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Galerna.

Escobar, T., Acha, J. y Colombres, A. (2004). El mito del arte y el mito del pueblo. En Colombres, A. (Dir.), *Hacia una teoría americana del arte* (pp. 86-183). Ediciones del Sol.

Efron, D. (1998). ¿Clasificar los gestos? En D. Le Breton, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (pp. 54-66). Nueva Visión.

Fischer-Lichte, E. (1983). *Semiótica del teatro*. Arco/Libros.

García, P. (2012). Bases conceptuales de la "creación colectiva latinoamericana: el trabajo del actor y sus concepciones artísticas. En *La quila. Cuaderno de historia del teatro*, (2), pp. 49-71. Editorial Universidad Nacional de Río Negro.

Golluscio, Lucía. (2006). *El pueblo mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Biblos.

Jauss, H. R. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Taurus.

Kropff, L. (2004). Mapurbe: jóvenes mapuche urbanos. *KAIROS-Revista de Temas Sociales 14*. http://www.revistakairos.org/wp-content/uploads/laura-kropff.pdf

Kropff, L. (2005). Activismo mapuche en Argentina: trayectoria histórica y nuevas propuestas. En P. Dávalos (Comp.), *Pueblo indígena, estado y democracia* (pp. 103-132). CLACSO.

Kropff, L. (2008). *Construcciones de aboriginalidad, edad y politicidad entre jóvenes mapuche* [Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires] Repositorio Institucional Filo:UBA. http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1286

Kropff, L. (2011). Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. *Alteridades, 21*(42), pp. 77-89.

Le Breton, D. (1998). *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Nueva Visión.

Levinson, P., Mellico, F. y Leuman, M. (2006). Kay kay egu Xeg xeg. En L. Golluscio (Comp.), *El pueblo mapuche poéticas de pertenencia y devenir* (pp. 64-66). Ed. Biblos.

Schechner, R. (2000). *Performance. Teoría y Prácticas Interculturales*. Libros del Rojas. Universidad de Buenos Aires.

Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. Paj.

Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVNTeatro

SILVANA BUSTOS

Licenciada, magíster y profesora en Historia de la Universidad de Valparaíso. Licenciada en Artes y actriz de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Realizó intercambios académicos en la Universidad de Sao Paulo y la Universidad Nacional Autónoma de México. Su línea de investigación es el diálogo interdisciplinar entre el teatro documental y la historia oral. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Interdisciplinarios del Pensamiento, Cultura y Sociedad de la Universidad de Valparaíso.

Escena Mapuche: reflexiones de los procesos de investigación-creación de la compañía KIMVNTeatro

Silvana Bustos Rubio[1]
Universidad de Valparaíso/Chile

KIMVN significa conocimiento en mapuzungún, este es el nombre de una compañía multidisciplinaria dedicada al rescate de la memoria e identidad del pueblo mapuche, contribuyendo a visibilizar sus demandas históricas a través del teatro documental y la música, hace ya 15 años.

Según Andrés Pereira (2009) en Chile, durante la primera década del presente siglo, se pueden visualizar nutridas propuestas de una serie de colectivos artísticos liderados por jóvenes mapuche, ubicados en zonas urbanas que buscan reivindicar su cultura y cosmovisión a través de las artes. Desde ese entonces hasta la actualidad, nos encontramos con diversas manifestaciones artísticas realizadas por creadores mapuche, como la actriz y directora Karla Huenchún, la cineasta Claudia Huaiquimilla, la escritora Daniela Catrileo, la performer y bailarina Lorenza Ayllapán, grupos musicales como la Wechekeche ñi Trawün y su disco Ke Viva la Raza, pasando por grupos tales como OMM, agrupación de Teatro Mapuche Kuifikeche Newen, Kolectivo Artístico Rumel Müllen, Fraternidad Ayllu, Ñeque Teatral y KIMVNTeatro, entre otros jóvenes mapuche que en su mayoría han recibido formación profesional en las escuelas de arte de diversas universidades de Chile.

La expresión que surge para definir al mapuche que migra y se radica en la ciudad es la de "mapurbe"[2], categoría que comenzó a circular como un emblema identitario (Pereira, 2009). La investigadora y directora mapuche Miriam Álvarez ha investigado, del otro lado de la cordillera, las prácticas escénicas mapuche contemporáneas, lo que nos permite identificar que el trabajo de estos artistas posee características propias, conformando un sistema especifico de trabajo artístico y de pensamiento sobre la condición

[1] Correo electrónico: silvana.agora@gmail.com

[2] Cabe señalar que el neologismo "mapurbe" fue acuñado por David Aniñir, obrero de la construcción y poeta autodidacta, quien ha visibilizado poéticamente la experiencia urbana de las generaciones nacidas en la zona metropolitana.

mapuche en la actualidad. Cada una de estas propuestas artísticas enfatiza diferentes dimensiones de esta condición, entregando complejidad y densidad a estas prácticas.

Desde el año 2017, he ido observando y registrando los procesos de investigación-creación de KIMVNTeatro. Conocí a esta compañía gracias a la presentación que hizo Iliana Diéguez de su directora, Paula González Seguel, en la catedra que imparte en la Universidad Autónoma de México llamada, "Cartografías Criticas". Desde ese entonces, he identificado de qué manera las practicas escénicas de KIMVNTeatro han permitido emerger dimensiones de la cultura mapuche, pudiendo levantar un relato que se hace propio y situado. Sus estrategias escénicas nos permiten acercarnos a espacios de subjetividad que habitan en la tradición e historia del pueblo mapuche, logrando comprender, desde su propia voz y desde la poética artística, sus demandas históricas. Mediante mecanismos escénicos, principalmente del teatro documental y la composición musical, el testimonio se comparte en forma colectiva, adquiriendo nuevos significados y sentidos, tanto para los y las integrantes de la compañía como para quienes asisten a sus montajes.

Con respecto a los estudios existentes sobre la compañía KIMVNTeatro podemos señalar que se han realizado ensayos, artículos y tesis de grado que han permitido visibilizar al interior de la academia estas propuestas. En esta dirección podemos destacar los aportes de Milena Grass (2022) quien analiza la propuesta estética de la obra *Trewa* (2019), estableciendo que, en los dispositivos escénicos utilizados, lo mapuche irrumpe a través de lo liminal y lo espectral, para desestabilizar las convenciones del canon teatral chileno. Por su parte, los investigadores Patricia Henríquez y Mauricio Ostria (2021) junto con Loreto Leonvendagar (2009) analizan la propuesta escénica de la obra *Ñi pu tremen – Mis antepasados* (2008). En ambos ensayos se destaca la obra como representativa de la dramaturgia mapuche actual, en la cual podemos visualizar la cultura corporizada, ampliando el canon y las fronteras artísticas contemporáneas. Cristian Opazo (2021) realiza un recorrido por la obra *Galvarino* (2012) y en su análisis señala las estrategias escénicas que despliega KIMVNTeatro para hacer dialogar documentos personales y biográficos con el contexto social y político del periodo de la dictadura. Señala que esta propuesta permite escenificar la convivencia transicional entre el pueblo mapuche y la sociedad chilena. Por su parte, la profesora e investigadora Coca Duarte (2013) también analiza la obra *Galvarino* y al igual que Opazo pone su foco en las

estrategias de escenificación de lo real. Destaca la presencia de actores y actrices no profesionales y el desarrollo de acciones cotidianas en escena propias de la cultura mapuche y la hibridación entre documento y ficción. En la tesis para optar al grado de Actriz en la Universidad de Chile, Catalina Osorio (2014) realiza un aporte desde su interés por la realidad de los cuerpos en la puesta en escena de KIMVNTeatro. Resalta el carácter liminal que aparece en el dialogo entre el espacio teatral con la realidad. Del mismo modo, en el artículo que escribe Lorena Saavedra (2016), se pone atención en el uso del documento en las obras teatrales que tienen como temática el pueblo mapuche, entre estas analiza la propuesta de KIMVNTeatro. Pía Gutiérrez (2017) realiza un recorrido a través de la representación y autorepresentación del pueblo mapuche desde mediados del siglo XX, precisamente cuando se refiere a la autorrepresentación menciona a KIMVNTeatro, señalando que en sus obras aparece esta dimensión claramente. La investigadora Catalina Donoso (2021) realiza un análisis desde el uso de archivos judiciales para realizar montajes escénicos, proponiendo entonces nuevas reflexiones en torno a la noción de documentalidad y de archivo performático para pensar estas producciones. La investigadora brasileña Carla Dameane Pereira de Souza (2019) escribe un ensayo para señalar que KIMVNTeatro utiliza una estética que responde a las radicalizaciones políticas dirigidas contra la sobrevivencia y modos de existencia de esta etnia. En tanto, Viviana Pinochet (2019) hace referencia a la importancia de estas obras en el sistema educacional chileno apelando a una educación intercultural e integrativa. Los investigadores Ignacia Cortés e Ignacio Pastén (2021) analizan la escenificación de la violencia estatal ejercida contra el pueblo mapuche tanto en el Wallmapu (todo el territorio) como en la Warria (ciudad) que realiza KIMVNTeatro y destacan la necesidad de un compromiso ético comunitario entre artistas y público sobre estas temáticas. Con respecto al trabajo de sistematización y registro que ha realizado la propia compañía de sus obras, podemos señalar el libro *Dramaturgias de la Resistencia* (2018), en el cual integra los textos dramáticos y partituras musicales de las obras: *Ñi pu Tremen – Mis Antepasados* (2008); *Territorio Descuajado, Testimonio de un País Mestizo* (2011); *Galvarino* (2012) y *Ñuke: Una mirada intima hacia la resistencia Mapuche* (2016), convirtiéndose en una valiosa fuente para el abordaje de sus propuestas. Todos estos trabajos han venido, en parte, a revertir la "invisivilización" que acusa Arreche (2009).

Desde nuestra perspectiva y aporte al estado actual del tema, al analizar el corpus teatral de KIMVNTeatro se puede dividir en tres etapas:

La primera, durante los primeros seis años de trayectoria de KIMVNTeatro se situó la mirada en aspectos autobiográficos de las hermanas y fundadoras de la compañía, Paula González Seguel y Evelyn González Seguel. Se buscaron historias íntimas y familiares para excavar en aquellos espacios vacíos de la historia de sus ancestros. El contexto de los montajes estaba centrado en problemáticas urbanas desprendidas de los procesos de migración campo-ciudad y en los hechos de violencia ocurridos durante la dictadura cívico-militar, como lo fue la tortura, exilio forzado, ausencia y muerte. Los montajes de esta primera etapa son: *Ñi pu Tremen – Mis Antepasados* (2008), *Territorio Descuajado, Testimonio de un País Mestizo* (2011) y *Galvarino* (2012).

En una segunda etapa, durante el año 2016, luego de dos años de receso artístico y creativo, la compañía comenzó a focalizarse en las problemáticas contemporáneas que atraviesa el Wallmapu (todo el territorio), pasaron de una mirada íntima, autobiográfica y de retrospección a una que permitirá dar cuenta de los problemas sociales y políticos que afectan actualmente a la comunidad mapuche. En este sentido, las historias personales comenzaron a entrelazarse con temáticas policiales, territoriales y abuso de poder, es decir, a denunciar y a visibilizar estas problemáticas a través del teatro. En esta etapa aparece *Ñuke* (2016) y *Trewa* (2019). Cabe señalar que para la obra *Ñuke* se levantó una ruka[3], la cual actualmente se ubica en la comuna de San Joaquín de la región Metropolitana de Santiago.

Para la ejecución de estas obras se realizaron procesos de investigación basados en observación de campo y trabajo etnográfico por parte de la compañía, para ir en la búsqueda de relatos que permitieran seguir visibilizando las dificultades que tiene que atravesar la comunidad mapuche dentro de contextos tanto rurales como urbanos. Así, comienzan a emerger testimonios sobre violación a los derechos humanos por el Estado, el miedo constante que viven los pobladores por los excesivos controles de policías y militares en sus territorios y la nula participación de la comunidad mapuche en las decisiones políticas del país.

La tercera etapa de creación artística de la compañía está marcada por el estallido social en Chile ocurrido durante el año 2019. Luego de estos hechos, KIMVNTeatro se cuestionó: ¿cómo escenificar la memoria de estos acontecimientos, que incluya todas las voces? Escuchar todas las voces, no solo la humana, sino también la de los animales, los árboles y la tierra

[3] Casa mapuche.

misma. Escuchar todos los relatos y todos los pasados, no solamente el incorporado en el relato antropocéntrico, oficial y legitimado. La mirada íntima, biográfica, política y social se debía entrelazar con el territorio, los ríos, las montañas, los bosques, los pájaros, es decir, todos los seres sin excepción. La mirada de KIMVNTeatro se amplió. Se comprendió que vivimos en una relación constante con todo lo viviente, humano y no humano. Para lograrlo, volvieron a un principio fundamental de la cosmovisión del pueblo mapuche el *Ixofil Mongen,* que precisamente significa todas las vidas sin excepción. Esta visión propone que todas las vidas son una sola gran vida, donde los seres humanos somos una parte de este gran entramado que le da sentido a la existencia. Debemos considerar que los pueblos originarios han sustentado sus saberes en el diálogo equilibrado con la naturaleza, respetando su energía y entidad. La relación entre la comunidad mapuche y la naturaleza está guiada por lo que se conoce como el *Az Mapu* o sistema jurídico mapuche, el cual contiene las normas de conducta, tanto individuales como colectivas, que deben respetarse para mantener la armonía con la naturaleza y el cosmos. Esta forma de vivir promueve el respeto, cuidado y reciprocidad hacia todas las vidas existentes y señala que nuestra historia está íntimamente entrelazada con los ciclos de la naturaleza. Su lucha es precisamente la defensa de la tierra, no desde el paradigma capitalista, basado en la acumulación, sino desde la defensa de su espíritu y materia. A partir de estos pilares culturales y espirituales del pueblo mapuche, KIMVNTeatro desarrolló el montaje escénico *Ixofij Mongen: Todas las Vidas Sin Excepción* (2023). De esta forma, se logró un trabajo multidisciplinario entre las artes escénicas, las artes digitales y lumínicas, cine, música, danza, ciencia y tecnología. El montaje está protagonizado por siete mujeres, son ellas las que toman la palabra y cuentan-cantan. Son siete cantoras, siete actrices que unieron sus voces, sus biografías, para dar vida a la obra. En esta propuesta artística aparece la posibilidad de que la mujer mapuche cuente lo que ocurrió en el estallido social, pero también se ofrece una visión hacia al pasado, desde la llegada de los españoles y cómo el pueblo mapuche vivió este proceso. Su realización se llevó a cabo en el marco del Festival de Teatro Santiago a Mil en la ciudad de Santiago en enero de 2023. Sobre la importancia de la figura de la mujer en el teatro mapuche de KIMVNTeatro, quiero resaltar el aporte de Gonzalo Toledo (2023), quien señala que el abordaje de la temática mapuche contemporánea en las artes escénicas ha ido de la mano de la escritura de mujeres, permitiendo una emancipación estética que logra visibilizar lo mapuche en el centro de la producción teatral chilena. En KIMVNTeatro, la voz de la mujer es protagonista en todas las obras

estrenadas hasta la fecha. Paula y Evelyn González son las creadoras de la dramaturgia y la música que acompaña la puesta en escena. Podemos señalar que el teatro desarrollado por KIMVNTeatro trabaja con el testimonio oral de la mujer mapuche y desde ahí va construyendo un lenguaje simbólico que posteriormente es representado en escena. En cada montaje se comparten historias de vida de mujeres que contienen también la memoria de un pueblo y su territorio (Toledo, 2023). Estas dinámicas teatrales le permiten a la compañía configurar huellas verbales, orales y visuales, capaces de producir, plasmar y organizar experiencias colectivas de vulnerabilidad y resistencia. Además, cada montaje crea un mundo sonoro inédito, siendo la música un lenguaje fundamental en cada una de las obras. Asimismo, la fusión de instrumentos clásicos de occidente, junto a cuerdas latinoamericanas e instrumentos originarios como la trutruka y el kultrun, generan un universo propio y único para los montajes.

Figura 1: Escena de la obra *IXOFIJ MONGEN, Todas las vidas sin excepción*, en el contexto del Festival Santiago a Mil de 2023. Fotografía de Paula González Seguel.

Otra dimensión para resaltar de la creación de KIMVNTeatro es el uso de la oralidad para la creación de la dramaturgia. Debemos considerar que en la comunidad mapuche el relato oral es considerado un recurso sustancial para trasferir información de generación a generación, convirtiéndose en una herramienta que ayuda a construir identidad y memoria. Práctica que se resiste en desaparecer, convirtiéndose en un repertorio

de saberes corporizados que se transmiten performativamente (Taylor, 2015). Esto permite dar cuenta de las dimensiones de la cultura mapuche que emergen en cada puesta en escena analizada de la compañía KIMVN-Teatro. La noción de repertorio, levantada por Taylor (2015), nos permite describir los diferentes componentes de la propia historia y tradición mapuche presentes en cada proceso creativo. analizando y entendiendo las dinámicas que permiten fortalecer procesos de identidad y memoria en la zona urbana metropolitana. Estos aportes nos ayudan a ampliar la noción del modelo teatral y problematizar la capacidad del acto escénico para transmitir saberes corporales mediante el uso del cuerpo y la voz. En las obras de KIMVNTeatro nos adentramos en los olores y sonidos propios del pueblo mapuche. En ocasiones ya terminando el montaje se da la palabra al público, quienes dan sus impresiones e ideas políticas desde el respeto y la escucha, pues se genera un ambiente propicio para que esto ocurra.

El análisis de las propuestas teatrales mapuche en contexto urbano abarca la dinámica entre acto y pensamiento, entre lo empírico y la producción de sentido, desde la experiencia urbana de la comunidad mapuche en constante proceso de descolonización (Quijano, 2000). De esta forma, KIMVNTeatro realiza un teatro que narra la realidad mapuche no solo con un relato escénico, sino con una "forma mapuche" de instalarlo (Grass, 2022). KIMVNTeatro ha sido una compañía werkén (mensajera) de la realidad actual y las diversas demandas del pueblo mapuche para exponerlas escénica y públicamente, desde su verdad, sin intermediarios, sin interpretaciones; se hace un puente entre el espectador y lo que está ocurriendo en escena. Nos muestra, a través de las convenciones escénicas lo mapuche, allí donde había sido excluido o marginado a una dimensión folclórica.

Si bien, la compañía se presenta como una compañía de teatro documental, lo que he podido visualizar de sus dispositivos escénicos, en sus formas de hacer y crear, es más bien un continuo entre sus prácticas culturales y escénicas, entre el rito y el teatro. Sus elencos están compuestos en su mayoría por actores y actrices que no pasaron por el entrenamiento de una escuela de teatro, encontrando una verdad escénica a partir de sus propias biografías y convicciones políticas. Conforme estrenaban obras, junto con la integración de actores y actrices profesionales a los montajes, cada proceso fue una escuela actoral, pero también, y lo más importante, un espacio de conocimiento de la cultura mapuche, es decir, en un proceso creativo intercultural. Como investigadora estoy siendo introducida

constantemente, desde los afectos que proporciona la práctica teatral, a una cultura que ha sido por siglos silenciada históricamente. Debemos señalar que los afectos son una dimensión importante para la comunidad mapuche y por tanto para KIMVNTeatro. Los procesos son espacios de trabajo íntimo. Esto es fundamental para permitir que aflore la verdad subjetiva de los relatos, que es lo que ha venido trabajando KIMVNTeatro durante todo este tiempo. Transmitirles a los y las participantes en cada proceso creativo: confianza, distensión y respeto por sus vivencias, es fundamental. No importa el tiempo que te demores en contar una vivencia o experiencia, todos y todas escuchan en silencio. Según avanza el proceso creativo, estos relatos compartidos, se entretejen y sostienen la dramaturgia final de la obra, la cual se levanta en comunidad.

Todos y todas narran en una sola gran historia. Creemos que esta es la base del trabajo de KIMVNTeatro: lograr encuentros de plena familiaridad que permitan una experiencia de entrega y recepción mutua. Se busca el encuentro, el convivio (Dubatti, 2007) que permita dialogar en forma horizontal, escuchar y escuchar-se. Y ahí aparece el disfrute, el goce y el hacer comunidad. Las artes escénicas y performativas, ligadas a demandas políticas y sociales, nos permiten ir construyendo lo que Víctor Turner (1988) definió como *communitas,* pensar los espacios y tiempo de encuentro no solamente para reunirnos y ser espectadores, sino para producir y crear, ser atravesados por el acontecimiento, producir algo más que estar juntos. Llegar, encontrarse y sostener algo, como también lo señala Iliana Diéguez (2017), siguiendo el trabajo de Turner.

La trayectoria de KIMVNTeatro nos convoca a abrazarnos desde nuestras experiencias de violencia y vulnerabilidad. Entramos en un espacio otro, un espacio ritual, que nos propicia un marco poético, un marco escénico que permite una experiencia que involucra el cuerpo, el afecto y el sentir en el proceso de creación. Es poner el cuerpo, dejarse afectar. Es abrirse, es abrazarse. KIMVNTeatro levanta estos espacios con formas estéticas, abre campos de percepción permitiéndonos acceder a nuevas reflexiones, que en otro espacio y tiempo no se podrían generar, permitiendo hilar el pensar-sentir propio y unirlo al colectivo en una práctica concreta, real y política. En este acto se entra a un estado de conexión con el sentir propio para posteriormente compartirlo. Actuar desde lo sensible, no únicamente desde el intelecto, poner el pellejo, dejarse afectar. Estar con los pies en el territorio, como dice Silvia Rivera Cusicanqui (2004). Situarse en el contexto, ser y estar en todas las dimensiones. Asumir la

vulnerabilidad del cuerpo político pensante que significa trabajar con estas temáticas, lamentablemente conlleva riesgos y bien lo sabe el pueblo mapuche. Siguiendo las ideas de Judith Butler (2002), la resistencia política se basa fundamentalmente en la movilización de la vulnerabilidad, lo que significa estar expuesta y ser agente de cambio al mismo tiempo.

Consideramos que la trayectoria de la compañía de teatro KIMVNTeatro es contundente, son 15 años recopilando y significando testimonios del pueblo mapuche, resistiendo a través del teatro. Como señalamos anteriormente, en noviembre del año 2018, la compañía publicó el libro *Dramaturgias de la Resistencia Mapuche,* texto que reúne todos los testimonios que han logrado recopilar durante estos años de intenso trabajo de investigación a través del teatro documental, convirtiéndose en un valioso referente para las disciplinas que trabajan con testimonios orales y a la vez un valioso documento que retrata la vulnerabilidad y resistencia del pueblo mapuche. Así, como también un aporte al giro decolonial de las practicas escénicas desarrolladas en Latinoamérica. La resistencia de la compañía KIMVNTeatro se concentra en las prácticas escénicas como actos de rememoración, impulsados por un pathos de dolor, pero especialmente dirigidos para sostener colectivamente una causa: ya no más violencia hacia el pueblo mapuche.

Finalmente, debo resaltar que KIMVNTeatro ha realizado giras en el extranjero, montando sus obras en países como Brasil, México, Francia, Bélgica, entre otros. Por tanto, han llevado este universo único a diversas partes, reivindicando la causa mapuche y sosteniendo un proyecto estético propio.

Referencias

Arreche, A. (2009). Teatro mapuche: notas sobre una teatralidad ¿invisible? *Revista del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.* https://www.centrocultural.coop/revista/2/teatro-mapuche-notas-sobreuna-teatralidad-invisible.

Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.

Cusicanqui Rivera, S. (2004). El potencial epistemológico y teórico de la historia oral: De la lógica instrumental a la descolonización de la historia. *Revista PeriFeria 4,* 16-26.

Pereira , C. (2019). KIMVN Teatro documental: a cena como lugar de resistência. *Sala Preta 19*(1), 178-191.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Atuel.

Donoso, C. (2021). Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación,* 95, 38-50. https://doi.org/10.18682/cdc.vi95.3907

Duarte, C. (2013); Estrategias de aproximación a lo real del montaje documental chileno Galvarino. *Apuntes de teatro 138*, 40-51. https://redae.uc.cl/index.php/RAT/article/view/32263

Dubatti, J. (1999). *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino.* Atuel.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I.* Atuel.

Grass, M. (2022). TREWA. Estado-Nación o el Espectro de la Traición. El ensayo de un teatro. *Talía: Revista de estudios teatrales 4*.

Gutiérrez, P. (2017). Revelaciones de archivo: representación y autorrepresentación del pueblo Mapuche en algunas manifestaciones teatrales chilenas a partir de 1940. *Palimpsesto Vol. VIII*(11), 191-205.

Henríquez, P. y Ostria, M. (2021). Ñi pu tremen. Mis antepasados de Paula González Seguel: Repertorios de prácticas escénicas y diferencia cultural. *Literatura y lingüística 43,* 129-147. https://dx.doi.org/10.29344/0717621x.43.2670.

Henríquez, P. (2007). Teatro Maya: Rabinal Achí o Danza del Tun. *Revista Chilena de Literatura 70*, 79-108.

Henríquez, P. (2009). Oralidad y Escritura en el Teatro Indígena Prehispánico. *Estudios Filológicos 44,* 81-92.

Leonvendagar, L. (2009); Ñi pu tremen y las voces del espacio común. *Apuntes 131*, 49-55. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/4634

Moyano, A. (2007). *Crónicas de la resistencia mapuche.* Edición del autor.

Opazo, C. (2021). El cuento del tío. El trabajo del parentesco en Galvarino (2012) de Paula González. *Literatura y lingüística 44*, 185-202. https://repositorio.uc.cl/handle/11534/67381

Ordaz, L. (1979). *El Teatro Argentino. Desde los orígenes hasta Caseros.* Centro Editor de América Latina.

Osorio, C. (2014). Biodrama: teatralidad liminal en el trabajo de Teatro Kimen. [Tesis para optar el título de actriz, Universidad de Chile] Repositorio académico de la Universidad de Chile.

Pereira, A. (2009). Teatro Mapuche y la culpa del ojo estético: Delaciones de una discursividad subyugada. Alvarado, M. (Ed.). *Segundo Simposio Internacional Estéticas Americanas.* Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Pereira, E. (1974). *Historia del teatro en Chile: desde sus orígenes hasta la muerte de Juan Casacuberta, 1849.* Universitaria, Medio impreso.

Pinochet, V. (2020); Teatro documental y crítica social en el teatro contemporáneo. El caso de ÑUKE, de David Arancibia. *Contextos: Estudios De Humanidades Y Ciencias Sociales 45*. http://revistas.umce.cl/index.php/contextos/article/view/1522

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile: huellas y trayectorias siglos XVI-XX*. Ediciones LOM.

Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. Lander, E. (Ed.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Clacso.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y Política*. Consorcio.

Saavedra, L. (2016). *Escenificar la historia: teatro, ficción y documento.* Ponencia presentada en el Foro internacional traspasos escénicos, oficios y destinos de la teatrología en las prácticas escénicas y culturales contemporáneas. Universidad de las Artes de La Habana.

Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Turner, V. (1988). *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Taurus.

Toledo, G. (2023). El teatro mapuche escrito en femenino. *IdeAs, 21*. https://doi.org/10.4000/ideas.15571

Velázquez, A. (2001). Desarrollo del Teatro Indígena Latinoamericano: El Güegüence como ejemplo de Teatro Callejero. *Revista de filología y lingüística de la Universidad de Costa Rica, 27*(1), 123-142.

Villegas, J. (2005). *Historia Multicultural del Teatro y las teatralidades de América Latina*. Galerna.

Mudarse de sí (pollito con papas): autoficción, autoetnografía y violencia intrafamiliar

Tirso Causillas

Teatrista e investigador en artes escénicas licenciado en Creación y Producción Escénica por la PUCP. Como creador escénico ha participado en diversas piezas como Financiamiento Desaprobado (ganadora del festival Sala de Parto) Juzgado de Familia Número 6 (ganadora a mejor director por el Oficio Crítico y seleccionada al FAE 2022), Cómo Criar Dinosaurios rojos (entre otras) en el rol de director, actor y dramaturgo. Como investigador participó en congresos internacionales como LASA, ETTIEN, Voces Escénicas del Sur, entre otros. Asimismo, ha participado en procesos de investigación/creación orientados a pensar/hacer política desde el arte escénico.

Mudarse de sí (pollito con papas): autoficción, autoetnografía y violencia intrafamiliar

Tirso Causillas
Pontificia Universidad Católica del Perú
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático/Perú

Introducción

La autoficción genera un terreno fértil de creación escénica en torno a lo indecible; sobre todo cuando se la piensa desde la comprensión del sujeto como algo en permanente construcción, fragmentado y atravesado por el contexto. En ese sentido, aquello que es imposible de relatar se convierte en un motor de la creación. Ahora bien, las artes escénicas mismas previenen de que este proceso se convierta en uno totalmente solipsista, sobre todo si atendemos a la dimensión constitutiva del colectivo en este tipo de práctica. Recordemos, con Sergio Blanco, que al pasar por el lenguaje los recuerdos son intervenidos y recreados para el encuentro colectivo (2018). En ese sentido, la autoficción escénica implica la reunión de cuerpos que lleva al extremo la noción del "yo" que enuncia. Es decir, la autoficción escénica es categóricamente un encuentro con el otro.

En el siguiente texto, me valdré de la autoetnografía como una estrategia metodológica introspectiva para tratar de dar cuenta de mi experiencia como dramaturgo y actor en la obra autoficcional *Mudarse de sí (pollito con papas)* y relacionarla con discusiones teóricas en torno a la dificultad del decir "yo". Para este fin, me detendré a analizar la obra pensándola como un proceso de investigación desde el arte. Ahora bien, el texto no pretende ser un reporte de actividades. Por el contrario, el texto pretende explorar la complejidad del acto creativo como un híbrido, no-artículo, no-obra, no-reflexión personal pero que, sin embargo, implica todo lo anterior. Dicho híbrido transitará por el lenguaje académico, la reflexión en primera persona, el diálogo teatral y las estrategias poéticas.

Esta formulación responde a los planteamientos autoetnográficos que permite y alienta el uso de recursos poéticos y performativos. Asimismo, dialoga con la idea de que los textos que nacen de una investigación desde el arte deberían ser formalmente impactados por el proceso

creativo. En ese sentido el concepto de exposición de la investigación me parece muy productivo:

> Exposición, como el propio Schwab explica, responde al doble significado que tiene esta palabra. En el ámbito de la escritura académica es sinónimo de explicar, referir, plantear, describir o incluso razonar, mientras que en el mundo del arte se encuentra cerca de palabras como exhibir, representar, o mostrar. El concepto de exposición de la investigación conecta este doble significado de la palabra exponer con la intención de reconsiderar el escrito académico y replantearlo como escritura que está entre la práctica y la teoría, así como también entre modos de trabajo académicos y no-académicos. (Grande, 2013, p.9)

En las siguientes páginas, intentaré explicar, mostrar y compartir un poco de lo que fue, a nivel emocional y teórico, el proceso creativo autoficcional de *Mudarse de sí (Pollito con papas)*. Obra que ha sido ganadora de los Estímulos Económicos para la Cultura 2023 del Ministerio de Cultura y del Concurso Anual de Proyectos de Creación del Vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú de 2022. Fue estrenada el 2023 en el Lugar de la Memoria, la Tolerancia y la Inclusión Social (LUM). Dirigida por mi compañera de vida y teatro Nani Pease, contó con la participación de lxs actores creadores: Tirso Causillas (Dramaturgo, Patricia y Liliana), Bruno Espejo (Tirsito) y Mariana Palau (Patricia y Liliana) y los creadores musicales Loko Pérez y Alfredo Anderson.

Sobre la autoetnografía en la investigación desde el arte

Empezaré por posicionarme en torno a la investigación desde el arte: como es sabido, la academia de las últimas décadas se ha caracterizado por su interés en encontrar confluencias entre el saber científico y el saber artístico. Un desplazamiento que encuentra una manifestación visible en lo que, siguiendo a Henk Borgdorff, llamaremos investigación desde el arte. Por supuesto, saber académico y artístico se encontraban en permanente permutación desde mucho antes de que las universidades tomaran el giro hacia este tipo de investigación. De hecho, es posible considerar este movimiento como un proceso que se ha desarrollado durante gran parte del siglo XX:

> Tres grandes eventos del siglo XX, entonces, han aproximado el arte a la investigación. El primero, histórico-filosófico, flexibilizó las categorías epistemológicas de la investigación, y generó que formas "débiles" obtengan la

> misma consideración que las "fuertes". El segundo, institucional, empujó al arte a adecuarse a los criterios de validación propios del ámbito universitario. El tercero, artístico, modificó su propia definición y lo transformó en una disciplina próxima al concepto y a los significados. (León, 2018, p.33)

Como vemos, se trata de un fenómeno de múltiples centros y dimensiones; histórico-filosófico, institucional y artístico. Procesos que exceden la investigación desde el arte pero generan las condiciones para hablar de ella. Me parece importante pensarlo de esta manera; sobre todo para alejarnos de concepciones individualistas o ingenuas que centren en exceso nuestra práctica en la experiencia subjetiva inmediata y solipsista. Asimismo, nos ayuda a pensarla como un fenómeno que nace del devenir artístico y no solo como una imposición institucional externa. Desde ahí, es importante señalar que el fenómeno de la investigación desde el arte es una calle de dos vías. Es decir, no se trata solo de la académica reconociendo el conocimiento producido desde el arte, sino que también implica una transformación en el arte mismo:

> De esta forma, los artistas dejaron de "hablarle" solo a los sentidos de sus espectadores y comenzaron a hacerlo también a su intelecto. En este sentido, asistimos a una ampliación del territorio en el que los artistas despliegan su práctica creativa. (León, 2018, p.33)

Asimismo, las ciencias sociales y la perspectiva cualitativa de investigación jugaron un rol crucial en la comprensión del cuerpo y la experiencia como lugares de saber y producción de conocimiento. Por ejemplo, como creador escénico, encuentro la definición de etnografía que propuso Clifford Geertz harto productiva; la *descripción densa* en donde el investigador debe tomar consciencia de una enorme multiplicidad de capas simbólicas, conceptuales y prácticas que se entrecruzan de manera extraña para él (2003). ¿No es esta la experiencia de un actor/creador en un laboratorio escénico? En todo caso, la improvisación, la creación escénica y saber hacer escénico y performático ponen en juego nuestros cuerpos repletos de estructura, repletos de creencias, temores, experiencias, sobreentendidos y malentendidos. Considero que la dimensión corporizada de la etnografía es crucial para comprender cómo ambas prácticas se relacionan y pueden generar encuentros productivos, sobre todo por todo lo que la práctica misma implica:

> This is where the biography meets the social, political, economical and historical structures—this is where it is articulated; this is where the confrontation is actualized. Not a one-off thing, but a series of acts taken become the act of doing the practice, whatever that practice is then called (Hannula, Suoranta & Vadén, 2014, p. 50).

En la práctica, el hacer, el saber hacer, nos sitúa corporalmente en un territorio y en las múltiples capas de experiencia que nos llevan al acto; sea este una entrevista, una exploración física, el diseño de un cuaderno de campo o la escritura dramática. Nunca un acto se encuentra separado de una memoria. No hay acto solitario. Quizá, esa sea una de las principales ideas que pueden dar cuenta de mi posicionamiento respecto a la investigación desde el arte: tratar de tomar consciencia (mientras hago) de cómo cada acto se relaciona con una multiplicidad de recuerdos, creencias, teorías, etc. y, al mismo tiempo, comprender que dicha multiplicidad no responde a un todo armónico, que en mi cuerpo se inscriben luchas de poder, resistencias, ideologías invisibles, afectos, temores, traumas, etc. Un acto, creo, espero, que es siempre denso. Sobre todo en medio de una creación escénica. Inevitablemente, siento vértigo.

Y, entonces, reviento la pierna de pollo a la brasa contra la mesa.

Carne/tendones/huesos/grasa/cartílagos.

No hay dignidad alguna en jugar con la comida.

¿Vamos por un pollito?

¿Fuiste a comer a fin de mes con tus padres alguna vez?

Fin de mes. La angustiosa repetición gozosa del oprimido.

El pollo a la brasa es el estandarte de la celebración familiar urbana peruana.

Espero construir un texto con interrupciones como esta que, a mi juicio, son en realidad el fluir casi real del texto. Seré honesto, son, en realidad, el artificio que intenta dar cuenta de lo real de aquello que se mueve a pesar/gracias a encontrarme redactando. Finalmente, el acto de escribir sobre la propia práctica creativa es un acto denso, corporizado, emocional, poético. Puesto que:

> La práctica artística es temporal, no es estática, sino dinámica; no es simultánea, sino procesual. El campo de la investigación artística es el proceso de creación y la investigación sera´tanto más interesante cuanto mayor sea el grado en que el proceso desborde su concreción en un resultado particular" (Sánchez, 2013, p. 19)

Y, justamente, es en este punto que la autoetnografía me parece una estrategia útil para la construcción de textos que desborden el proceso creativo; para alejarnos del reporte de sucesos o de la teorización no anclada en la creación y, por el contrario, tratar de construir textos que se articulen con el saber hacer del arte escénico. Me parece que la utilidad de la autoetnografía radica en la heterogeneidad de diseños de trabajo centradas en la subjetividad del investigador o investigadora con atención a su singularidad. Ya que, al estar evidentemente relacionada con la etnografía, es una especie de enfoque de la descripción densa hacia uno mismo. Además, piensa las tensiones entre self y cultura desde el desequilibrio, la permutación, las crisis y las epifanías (Hollman, 2014). Y, por tanto, puede servirse de las estrategias visuales, performáticas y literarias para tratar de dar cuenta de este territorio en movimiento:

> Un relato autoetnográfico debe incluir la emoción, la acción, la introspección, la conciencia de sí mismo y el propio cuerpo. A la vez, demanda el uso de un estilo de comunicación narrativo-literario. Se trata de un subgénero que exige hablar en primera persona (Martines citado en Singer, 2019, p. 127)

La primera persona está en permanente contacto con la propia dimensión constitutiva del contexto y, al mismo tiempo, con la posibilidad de construir y reconstruir dicho contexto en el acto de relatar. En ese punto, el concepto de reflexividad retomado por Rosana Guber para pensar la etnografía puede ser útil para hablar la potencia del relato; "La reflexividad señala la íntima relación entre la comprensión y la expresión de dicha comprensión. El relato es el soporte y vehículo de esta intimidad" (Guber, 2001, p.18) dado que "Las descripciones y afirmaciones sobre la realidad no solo informan sobre ella, la constituyen." (Guber, 2001, p. 16). En ese sentido, es posible decir que, a pesar de que como artistas escénicos somos conscientes de los límites de la palabra escrita, también somos conscientes del potencial transformador de los relatos, entendiendo estos en un sentido amplio, no necesariamente anclados en una estructura formal específica sino, más bien, en el acto de relatar/decir ante otros.

En coherencia con lo anterior, Stacy Hollman nos señala que la práctica autoetnográfica nunca es una práctica solitaria en el sentido de que se apoya en otros textos y performances de forma explícita y es consciente de su dirección hacia el otro (2016). Por esto, las autoetnografías podrían ser consideradas como "posicionamientos estratégicos y tácticos dentro de determinadas constelaciones de interacción intercultural marcadas por asimetrías de poder" (Kaltmeier citado en Lara, 2023, p. 13). Es decir, las formas particulares que responden tanto a la singularidad del investigador como a la forma en que este, o esta, decide posicionarse en el tejido de poder y resistencias que atraviesa y/o constituye su objeto de investigación. Dicho acto de posicionamiento frente a asimetrías de poder entra en coherencia con la marcada y explícita tendencia a la politización del arte contemporáneo (León, 2018).

Por otro lado, la autoetnografía implica una re/construcción de la experiencia. Recordando que en esta "la experiencia de vida del investigador se convierte en una herramienta de mediación entre la experiencia individual y la colectiva, entre el mundo privado y el contexto social" (Viveros, 2020, p. 474). De esta manera, la introspección se convierte en una búsqueda para entender la complejidad de la relación entre el sujeto y lo social, entre aquello que es personal/político. Estas duplicidades se reconocen en su dificultad: ¿De qué manera podríamos hablar de una experiencia colectiva? ¿Cómo una herida simbólica tan personal como la violencia intrafamiliar puede ser considerada *social*? ¿Cómo la experiencia personal deviene en política? ¿Cómo así al decir yo, digo otro? A mi juicio, el trabajo, tanto de la autoetnografía como de la investigación desde las artes, se mueve en esta tensión. Sin embargo, para los alcances de este trabajo cabe señalar que me estoy refiriendo a una investigación desde el arte que elige la autoficción como su eje de estructura formal y la auto etnografía cómo método de trabajo sobre sí mismo y reporte de investigación.

Ahora bien, la experiencia no puede ser totalmente restituida. Su evocación por medio de la escritura la transforma. Como señala Sergio Blanco, con respecto a la autoficción, la escritura es siempre un acto de alteración (2018). De manera similar, en la autoetnografía se reconoce que la experiencia es intervenida cuando es relatada y que no hay forma de evitar este proceso. No hay autobiografía posible, en el sentido de un relato que logre abarcar la totalidad de una vida o la totalidad de la experiencia del sujeto. Ahora bien, la experiencia misma, está siempre perdida. Por esto,

el proceso de escritura autoetnográfica siempre intentará dar cuenta de cómo se relata y para qué se relata. Esto implica cierta instrumentalización de los recuerdos como medio para entender un proceso:

> The method of Valkeapää's research is autoethnography, but as she writes (2011), "autoethnography does not mean autobiography, since my life is not the object of research but rather a way of understanding the research object" (p. 21). (...) Valkeapää describes her approach more precisely in terms of employing "artistic thinking" (see Varto 2008), a form of thinking characteristic of artistic practices, in which reliance on experience, the bodily and sensory human existence, the recognition of uniqueness, being immersed and enchanted by something, being vulnerable and being communicative are essential features (Hannula, Suoranta y Vadén, 2014, p.61)

Así pues, nos separamos de la autobiografía colocando en el centro un objeto de investigación. Dicho objeto, en la investigación desde el arte, suele ser la práctica misma (Borgdorff, 2010). En el caso anterior, Valkeapää habla de la autoetnografía como método de investigación desde el arte y sugiere en uso de pensamiento artístico que implica vulnerabilidad, experiencia, corporización e inmersión.

En este texto intento dar cuenta autoetnográficamente de un proceso artístico que es una autoficción sobre violencia intrafamiliar, abuso sexual y la familia como espacio del secreto y el secreto como puente a lo social. Me sirvo de la autoetnografía porque su heterogeneidad formal colabora con el proceso de hacer visible la dificultad del decir. La dificultad del decir(se) víctima. El puzzle que supone la autoreflexividad:

> En cuanto a herramientas de indagación concretas, la autoetnografía implica la utilización de un puzzle de procedimientos (Scribano y De Sena, 2009, p. 7): la recuperación de fotografías y/o filmaciones, en combinación con diarios personales, documentos formales e informales, textos académicos y populares, la realización de entrevistas, la participación observante, otres (Singer, 2019, p.125)

Patricia

El personaje que representa a mi madre y (no) es mi madre (como eso no es una pipa) y que, en esta escena representamos los tres actores en forma de coro. Todxs vestimos falda y fumamos. Para la segunda escena del segundo acto ya ha pasado hora y veinte minutos desde el inicio.

Ceguera. Ceguera es no poder recodificar la luz en imágenes mentales. Ceguera es no poder recibir luz y, por eso, no poder codificarla en imágenes mentales. Ceguera es no tener conexión entre el nervio óptico y el cerebro y, por eso, no poder codificar la luz en imágenes mentales. Ceguera es cataratas. Ceguera es un golpe, tan golpe, que no queda nada que ver. Ceguera es vejez. Ceguera es juventud. Ceguera es hoy. Ceguera es mucho ayer o demasiado mañana. Ceguera es sentir las manos que no deberías sentir en donde no deberían estar. Ceguera es comprar pollo, estufas, blusas, ropa interior, faldas, joyas, sábanas, sillones, papas, bisteck, pierna, alfombras, pinesol, cloro, espacio, silencio, salud.

Ceguera es mirar para otro lado. (Causillas, 2023)

La autoficción intenta ser lo contrario a la ceguera.

La autoetnografía intenta ser el acto de ver.

La ceguera es inevitable.

> El psicoanálisis puede estar al servicio de una concepción de los humanos como portadores de una humildad irreversible en su relación con otros y con sí mismos. Siempre hay una dimensión de nosotros mismos y de nuestra relación con otros que no podemos conocer; este no saber persiste en nosotros como una condición de la existencia y de nuestra capacidad de sobrevivir. Hasta cierto punto, nos impulsa lo que no conocemos y no podemos conocer, y esta "pulsión" (Trieb) es precisamente lo que no es ni exclusivamente biológico ni cultural, sino siempre el lugar de su densa convergencia. (Butler, 2006, p.32)

Tirsito

El personaje que soy yo de chico, interpretado por Bruno Espejo que me conoce desde que era chico, al que observo en escena desde dentro de la escena.

Querido Tirso del futuro. El deseo, como sabrás, es un animalito curioso y tramposo. Y quiza´eso es lo que Tirsito tiene que decirle a su padre, Tirso. Pero aún no lo sabe. Aún no lo se´. Lo que sí sé es que cuando veo a Sofía por los pasillos de la ENSAD me revuelca su imagen, me revuelca verla tan apretadita, tan limpiecita, tan bien vestidita con sus mallas negras, saquito rojo y sus lentes que hacen que parezca un gato. (Causillas, 2023)

Sobre Mudarse de sí (pollito con papas)

Mudarse de sí es una obra de teatro que explora la historia de una familia atravesada por la migración, la violencia sexual y precarización laboral. El padre, ingeniero agrónomo de izquierdas que participó en la reforma agraria hondureña, se encuentra en el final de un largo camino hacia el ostracismo laboral desde su regreso al Perú y la madre, hondureña, lidia con el fantasma de su país de origen y la soledad propia de la migración. El hijo, recientemente egresado de la secundaria, sueña con dedicarse al teatro y es perseguido por eventos que pugnan por hacerse presentes.

Esta familia se encuentra bajo amenaza de desalojo por falta de pago. Hacinados en una pequeña habitación, padre, madre e hijo se reencuentran con historias de violencia pasadas al recibir la llamada de la hija mayor (hijastra para él) que, establecida en España, decide retomar contacto con ellos bajo la condición de recordar aquello que la familia elige mantener en la oscuridad.

Mudarse de sí (pollito con papas) es un acto autoficcional y escénico. En donde pretendo navegar las confusas historias de violencia, mentiras, secretos y olvido que se entretejen en mi memoria familiar. Pretendo dialogar con lxs otrxs; crear desde la búsqueda de conexión y desde la posibilidad de generar las condiciones para la pregunta por los lazos, no siempre evidentes, entre familia y sociedad. Cabe señalar que, quizá, un elemento a rescatar es el estado de permanente extrañamiento en que se encuentra mi familia durante el período de tiempo que he decidido recrear desde la autoficción: se trata de una familia que deviene en precariedad económica, filial y emocional. El padre, ingeniero agrónomo especializado en cooperativas agrícolas, pierde su trabajo en la Oficina de Educación Rural en el Ministerio de Educación. Según él, como consecuencia política por haber denunciado actos de corrupción. Sin embargo, la acción de la obra inicia tres años después de este acontecimiento. Tres años sin beneficios sociales (muchísimos funcionarios del Estado Peruano son contratados de forma precarizada) y sin trabajo estable. La familia ha transitado rápidamente a la desesperación económica. Hecho que intensifica las relaciones previas de violencia y actualiza aquello que se intenta olvidar/ocultar.

La obra trabaja con revelaciones y, al mismo tiempo, intenta construir la sensación de que, a pesar de estas, no es posible comprender a cabalidad las relaciones familiares presentadas. Una de las frases que más se repiten es *no hablemos del pasado, por favor.* Hay secretos que, imaginan

los personajes, es mejor dejar atrás pero que, sin embargo, operan en el presente. Esta cadena de secretos, me parece, trata de remitir a una idea de Jacques-Alain Miller que resonó durante mis procesos de creación:

> la familia está esencialmente unida por un secreto, está unida por un no dicho. ¿Qué es ese secreto?, ¿qué es ese no dicho? Es un deseo no dicho, es siempre un secreto sobre el goce: de qué gozan el padre y la madre. (Miller, 2018, p. 348)

El secreto no termina de revelarse nunca, justamente por la paradoja del goce: "El goce lacaniano es la libido más la pulsión de muerte." (Miller, 2018, p. 163). La experiencia familiar es siempre un nudo que no termina de descifrarse. Ahora bien, en *Mudarse de sí* ese nudo se retuerce por la precarización de la vida y por situaciones límite sexuales, de abuso y violencia verbal, etc. La pregunta por el goce del padre y la madre se coloca en escena en uno de los primeros momentos de la obra: un otro externo les exige que desalojen el cuarto que comparten con su joven hijo, Tirsito, y ambos, en ausencia de este, discuten sobre cómo resolver la situación. La discusión termina en violencia física. En esta escena, encarno el papel de ambos; busco retratar físicamente características centradas en la columna vertebral de mis padres para poder realizar los cambios rápidos que un diálogo, interpretado por un solo actor, requiere. Busco, esquemas vocales diferentes que rondan con el falsetto y el grito. Pero ese es el primer paso. En el juego de representaciones se me pregunta, mientras ejecuto las acciones contrapuestas de la escena, ¿de qué gozaban mi padre y mi madre?

¿Qué enganches psíquicos los mantiene juntxs a pesar del conflicto, a pesar del resentimiento, del odio? ¿Qué se repite en su hijo? ¿Qué hago sometiéndome a la representación de este conflicto, tantas veces repetido? Me coloco una falda y un suéter gris. Represento caricaturas de mis padres y me invade una profunda tristeza llena de rabia; el conflicto escala en violencia por la consciencia de la impotencia mutua, por la angustiosa y urgente necesidad.

Patricia

Lento

Escúchame bien, Tirso: eres un miserable.

Tirso se acerca a Patricia.

Tirso (padre)

¡En Honduras son todos unos corruptos, reaccionarios, pandilleros y puteros!

Tirso levanta la mano para golpearla. Patricia lo empuja. Tirso cae al piso

Patricia

Pégame ahora, Maricón.

La propuesta se ubica en el terreno de la autoficción performática entendiendo por ésta el trabajo de memoria corporizada para la escena que, lejos de establecer una pretensión de objetividad con respecto a la experiencia, establece una relación corporizada y afectiva con esta (Tossi, 2015). Asimismo, reconoce la influencia de la autoficción literaria al desconfiar del "yo" y de la posibilidad de captar la totalidad de lo experimentado en un texto (Casas, 2012). Desde ahí, apunta a la fragmentación narrativa, el uso de la fantasía y a una visión compleja del tiempo en donde aquello que se encuentra en un nivel inconsciente es siempre presente.

Del mismo modo, se alinea con la perspectiva del dramaturgo Sergio Blanco en donde el proceso creativo autoficcional se dirige del yo hacia el otro (2018) en un movimiento busca encontrar ecos de experiencias compartidas en el relato personal y, de esta manera, dar cuenta de las dimensiones estructurales de la experiencia individual. Desde lo anterior, podríamos señalar que el proyecto orienta el trabajo hacia una autorreferencialidad compleja: en primer lugar, por el acercamiento crítico al relato personal; en segundo término, por el reconocimiento de lo social atravesado por lo subjetivo; finalmente, por la búsqueda de una construcción estética transdisciplinar y contemporánea.

En coherencia con lo anterior, pienso que el arte en general y el arte escénico en particular puede ser un potente facilitador que permite abrir conversaciones sobre temas que aún nos cuesta mirar como sociedad. Siguiendo al psicólogo cultural Bruner, una de las formas como las sociedades hacen visible aquello que aún no están en capacidad de "ver" es a través de la creación de narrativas sobre aquello que es abyecto, aquello que opera a los márgenes de la sociedad (Bruner, 2005). Un ejemplo de ello es la Antígona de Sófocles que Judith Butler interpreta como un personaje que se torna en una forma aberrante de lo humano contraria a la Ley de la polis, puesto que heredera de relaciones de parentesco abyectas (su padre es, también, su hermano por ser hijos de la misma madre). Sin embargo,

son este tipo de narrativas las que permiten elaborar en torno a lo abyecto para comprender cómo este constituye "lo correcto" por oposición y nos hablan de formas familiares alternativas al modelo heteronormativo (Butler, 2001). De esta manera, se habilita la producción de preguntas, elaboraciones y debates que permitan la construcción de una realidad social que mitigue el sufrimiento.

Tirso (padre), Patricia (la madre) y Liliana (la hermana) se encuentran en una llamada de Skype. Tirso (padre) y Patricia (la madre) llaman a Liliana, que vive en España, desesperados para solicitarle ayuda económica para la mudanza. Se trata en realidad de un pedido de auxilio sostenido, una mensualidad en euros para sostener un hogar inviable.

Liliana

En esta familia no se puede hablar de nada. Cada vez que pasa algo se lo entierra y se le pone encima la palabra "pasado". Y, entonces, ya no hay nada de qué hablar.

Patricia

Lo que tú estás haciendo es abrir heridas que ya estaban cerradas.

Liliana

¿Quién me cura la que tú me hiciste cuando dejaste que me botaran de mi casa?

Tirso (padre)

A ti nadie te botó.

Liliana

¡Me botó usted! Cuando le dije que su amigo el socio…

Tirso (padre)

¡Cállate! ¡Cállate!

En una pollería con música, neón y pollo a la brasa real. Es importante que coman de verdad y hablen con la boca llena. Las canciones pueden solapar los textos. Los textos pueden ser ejecutados al unísono. Abracemos el caos con todo lo que eso implica. Todos están muy contentos y quieren compartir sus reflexiones con mucho entusiasmo.

Tirso (padre)
¡Me pagaron! ¡Vamos por un pollo a la brasa!

Tirsito
En mi familia se celebra todo con pollo a la brasa. No es muy específico, yo sé, pero es un momento feliz.

Patricia
En el mercado de Jesús María se puede comer por 27 soles un pollo con papas, ensalada, salsas y gaseosa. Pollos Míos se llama el lugar.

Tirso (padre)
(Cantando) Pollito con papas, pollito con pa-pas...

Tirsito
Lo que más me gusta es echarle todas las salsas y hacer una sopa de salsas.

Patricia
Además de barato y, si le quitas la piel, es sano. Bueno, las papas no. Las salsas tampoco. Pero el pollito es para celebrar, así que, qué importa.

Tirso
(Cantando) Por aquí la otra pierna por allá. Y si tú quieres, si tú quieres papa. Muchas papas. Pollito con papas, pollito con pa-pas...

Tirsito
Mayonesa, kétchup, ají pollero, chimichurri y mostaza para no discriminar a nadie.

Tirso (padre)
¡Maritza me dio un adelanto!

Patricia
¡Liliana mandó el primer giro!

Tirsito
¡Me pagaron!

Todos
¡Vamos a comer un pollo a la brasa!

Tirsito

Perdónenme la webonada pero cuando hay dinero todo es menos denso ¿no?

Siguen varias intervenciones de este tipo que intentan activar un significante común de la celebración familiar peruana, sobre todo en zonas urbanas, el pollo a la brasa. Este implica momentos de alivio económico como el fin de mes o fechas especiales. Implica un placer compartido en familia. Es en ese núcleo de la representación de la familia que los personajes alternan esta especie de oda al pollo con la revelación de secretos familiares relacionados con el abuso y la violencia.

Patricia

Liliana lo miraba con odio (*se refiere a Tirso padre),* tanto odio, que yo pensaba, ¿qué le ha hecho? ¿De dónde viene tanto odio? Pero yo sé que Tirso, Tirso es incapaz de, de... Tirso es un buen hombre.
La atmósfera se enturbia. Silencio.

Tirsito

Cuando era niño y mis papás no estaban en casa por la mañana, mi hermana me despertaba con cariño y me decía, muy seria, que había habido un accidente, que mamá y papá habían muerto. Luego me metía la mano en el pantalón y, antes de que eyaculara, me gritaba puerco, eres un puerco, eres una mierda. (Causillas, 2023)

Autoficción y la dificultad del decir "Yo"

> El psicoanálisis puede estar al servicio de una concepción de los humanos como portadores de una humildad irreversible en su relación con otros y con sí mismos. Siempre hay una dimensión de nosotros mismos y de nuestra relación con otros que no podemos conocer; este no saber persiste en nosotros como una condición de la existencia y de nuestra capacidad de sobrevivir (Butler, 2006, p.32)

Decir "yo" en tiempos de individualismo salvaje en que pareciera que no hay alternativa al capitalismo tardío que nos unifica bajo el signo del consumo compulsivo y la autoexplotación puede ser una trampa. Más aún en el contexto latinoamericano atravesado por la inequidad, discursos de odio y la falta de acceso a condiciones mínimas para la viabilidad de la vida misma. Decirse "yo" puede terminar en un corto circuito si no atendemos a las complejidades del decir. Considero que es importante siempre

dar este paso previo al hablar de autoficción. Para no perdernos en la anécdota dolorosa. Para no perdernos en el dolor, o en la autocomplacencia, es preciso preguntarse por esa cosa que llamamos "yo", es preciso preguntarse por aquello que es la experiencia y qué implica intentar evocarla en el escenario.

Cuando nos referimos a la autoficción en escena se suma un problema más; el cuerpo en presencia. Lo digo así porque el cuerpo es un problema también en otras formas artísticas, pero en las artes escénicas nos desborda su inmediatez, su presencia. Así pues, "La autoficción en cierto modo obra –y abre– política y religiosamente el cuerpo, que es su materia prima." (Blanco, 2018, p. 99). Entonces, es necesario hacerse cargo de ella, intervenirla, subrayarla, quizá hasta ocultarla, fragmentarla, pero no ignorarla. La dificultad de decir "yo" es atravesada por la presencia corporal: este cuerpo que dice yo. Este cuerpo situado, repleto de significantes que se leen de forma casi automática, golpeado por el tiempo, activo, en acción, produciendo sonidos, creando lecturas nuevas para esos significantes. Cuerpo que ha sido atravesado por lo incomprensible, por el deseo, por el otro. Cuerpo que se dice cuerpo solo gracias a las palabras que lo fragmentan, que lo organizan y que lo mutilan. En esa escena, las artes escénicas nos confrontan con todo lo que excede a la palabra cuerpo:

> la predisposición escénica del cuerpo/real del actor como matriz para la creación posdramática –así como para su variante autoficcional– conlleva a establecer una diferencia central: en el docudrama el referente sintagmático pro-viene de la "historia", en cambio, en la autoficción escénica dicho referente es la "memoria" del dramaturgo/performer (Tossi, 2015, p. 103)

La memoria se diferencia de la historia en su carácter situado y la explicitación de cómo el presente impacta en la reconstrucción del pasado. En ese sentido, es importante pensar el arte escénico como un espacio de trabajo de memoria; un acto de elaboración para re-presentar el pasado y re-crearlo performativamente (Jelin, 2022). En ese sentido, esta oposición entre historia/memoria recuerda a un paralelismo similar entre autobiografía y autoficción en donde la segunda implicaría una mayor atención a la performatividad en el acto de representar la realidad. Sin embargo, el campo de la memoria suele centrarse en consecuencias políticas y sociales directas como el reconocimiento de crímenes del Estado en contexto de dictaduras mientras que la autoficción, aunque no ajena a estos contextos, tiene una intencionalidad artística más evidente. Sin embargo,

memoria y autoficción no se excluyen; por el contrario, el concepto de trabajo de memoria ayuda a comprender la naturaleza performativa de la autoficción pero el trabajo de memoria no se reduce a la autoficción.

Ahora bien, me parece importante la relación que suelen establecer los textos autoficcionales con respecto al "yo" en donde podemos entrever paralelismo con la concepción psicoanalítica del sujeto fragmentado, de múltiples identidades y en permanente construcción de estas. Es por esto que al pensar la autoficción, "resulta capital la contribución del psicoanálisis, al sistematizar la apreciación de yo como un ser disgregado y múltiple, incapaz de mantenerse fiel a su pasado o de tener una identidad única." (Casas, 2012, p. 13). Esta multiplicidad vuelve imposible un autoconocimiento *completo* y, por tanto, no permite una recuperación exacta del propio pasado. Asimismo, la transformación de nuestras identidades termina por transformar nuestros marcos interpretativos y emocionales y, por tanto, modifican el recuerdo mismo. El sujeto es infiel a su pasado porque es sujeto nunca es igual a sí mismo. En ese sentido, el espacio analítico mismo implica cierta transformación del pasado para poder posicionarnos de forma alternativa respecto a él. Dicho de otro modo:

> El sujeto está condenado a simbolizar a fin de constituirse a sí mismo/a como tal, pero esta simbolización no puede capturar la totalidad y singularidad del cuerpo real, el circuito cerrado de las pulsiones. La simbolización, es decir, la búsqueda de la identidad en sí misma, introduce la falta y hace finalmente imposible la identidad. [...] La identidad solo es posible como una identidad fracasada; sigue siendo deseable justamente porque es esencialmente imposible (Stavrakakis, 2007, p. 55)

Nos encontramos condenados a simbolizar, a elaborar, pero nuestras palabras son incapaces de dar cuenta de la inmensa complejidad del cuerpo real. Y, justamente por esto, la identidad *completa* es imposible. Nunca es una cosa lograda. Y, por tanto, es siempre deseada.

Tirsito

Tengo dos sueños recurrentes: en el primero recorro una casa enorme y me pierdo entre sus pasillos secretos, escaleras, habitaciones, mayordomos amenazadores. Y yo sé que hay alguien que está haciendo que me pierda. Alguien construyó la casa y sigue haciéndolo mientras la recorro. En el segundo, me estoy bañando con mi papá y observo su pene. Me sorprendo de su tamaño, de su grosor. (Causillas, 2023)

> Siempre hay una dimensión de nosotros mismos y de nuestra relación con otros que no podemos conocer (...) Hasta cierto punto, nos impulsa lo que no conocemos y no podemos conocer, y esta «pulsión» (Trieb) es precisamente lo que no es ni exclusivamente biológico ni cultural, sino siempre el lugar de su densa convergencia. (Butler, 2006, p.32)

La obra se encuentra centrada en un momento crucial para mi búsqueda identitaria; los primeros años de mi formación como actor en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático. Mi padre perdió su trabajo en el Ministerio de Educación el mismo año en que acabé la secundaria. Mis planes cambiaron por completo. Mi casa se convirtió en un cuarto. La comida dejó de ser un supuesto. Mi padre se sumergió en una depresión galopante que desembocó en demencia senil. Comencé a trabajar como profesor de teatro en el colegio donde me gradué. Mudanzas cada tres meses. Y, ahí hacinados, todos los elementos familiares subyacentes se hicieron insoportables. El alcoholismo de mi madre, la violencia psicológica implacable de mi padre, la desesperación de los tres. Mi búsqueda borrachosa de amor en la calle misma. Es curioso cómo todo esto giró mi decisión vocacional hacia el teatro.

La obra retrata distancias. Durante las dos horas de espectáculo solo hay una escena entre los dos padres y su hijo. El resto son acciones paralelas; mientras padre y madre buscan dinero para mudarse, el hijo busca valor para decirles que se muda él. Mientras la hermana mayor, desde España, trata de poner en su sitio a todo el mundo, la familia termina de romperse.

Tirso (padre)

Si quieres irte, vete. Haz lo que te dé la gana, como siempre. Te vas por tres días a quién sabe dónde, con quién sabe qué energúmenos. No estás aquí en tu cumpleaños. Y regresas hecho todo patán a decirme todo esto, como si la borrachera que te has pegado fuera algún tipo de viaje espiritual, como si caminar hecho un mamarracho fuera algún tipo de peregrinación. Eres un niño egoísta.

Lo sé desde hace tiempo. Desde las cochinadas que hacías con tu hermana ¡Tu hermana! Y, luego, decides ser artista ¡Artista! Una profesión para drogadictos y maricones. Le robas a la pobre de tu hermana. Y nos dejas con 27 soles. Lárgate de aquí. Pero, escúchame bien: yo te he querido. Yo te he dado todo lo que he podido.

Pausa

Esta no es la historia de un héroe que inicia un viaje maravilloso por un bien mayor. Esta es la historia de un niñato engreído que abandona a sus padres cuando las cosas se ponen feas, la historia de una rata que salta del barco cuando se empieza a hundir.

Silencio (Causillas, 2023)

Reflexiones finales

> Hasta cierto punto, nos impulsa lo que no conocemos y no podemos conocer (Butler, 2006, p.32)

¿Dónde me sitúo al escribir este híbrido no-artículo, no-obra, no-reflexión personal? Supongo que en cierta realidad nacional. Cierta realidad peruana; según la Encuesta Nacional de Relaciones Sociales del Perú cerca del 60% de mujeres de 18 a más años de edad ha sido víctima de violencia psicológica, física o sexual, por parte de su esposo o compañero. Del mismo modo, la encuesta muestra que cerca del 70% de las niñas, niños y el 78% de adolescentes del país sufrieron violencia física y/ o psicológica dentro de sus casas. De ellos solo el 48.9% de niñas y niños y el 44.4% de adolescentes lograron pedir ayuda (INEI, 2019). Las estadísticas de violencia sexual desde hace mucho reportan que el principal perpetrador de violencia sexual hacia niñas, niños y adolescentes se encuentra en su entorno, 78% de los niños, niñas y adolescentes que sufren violencia sexual conocían a su agresor y en el 40% de los casos eran familiares cercanos como tíos, padres o padrastros; ocurriendo los actos de violencia sexual en la casa de la víctima, en la del perpetrador o en ambas locaciones (Ministerio Público, 2018). La familia es el lugar del secreto, de lo no-dicho.

Pero, al mismo tiempo, trato de situarme en el fracaso familiar como metáfora del fracaso de la nación; la migración forzada por motivos económicos atraviesa la autoficción que he construido. Son expulsados por las condiciones de su país de origen. Una madre hondureña en Perú, un padre peruano que regresa a su patria, una hermana en España, un joven artista soñando con ir a vivir a Argentina. De forma similar a mi familia, muchos nos hemos visto obligados a dejar nuestro lugar de origen. Y, al mismo tiempo, la figura del padre (mi padre) firme creyente en la justicia social, en la necesidad de articular proyectos de desarrollo sostenible desde el Estado, un enamorado de las causas perdidas incapaz de lograr cohesión familiar. Impotente ante la precarización de la vida.

Pero no quisiera, de ninguna manera, tomar la posición de la imposibilidad de la acción. Quizá, en la obra, las intersecciones entre la familia y la nación han fracasado. Pero Tirsito parte hacia un futuro desconocido, lleno de esperanza por la creación de otros mundos posibles. De eso va a mudarse de sí, de dejar atrás las deudas simbólicas con la familia de origen y atreverse a crear un camino propio. Curiosamente, la escena de partida nunca existió. Nunca pude tener una gran confrontación teatral con mi padre; murió sin saber quién era en un taxi camino al Hospital Santa Rosa en Pueblo Libre, Lima.

Me inventé esa conversación. Y, espero, la compartí con otrxs que desean algo similar.

He intentado dar cuenta de un proceso creativo utilizando formas que den cuenta del proceso mismo. He intentado utilizar un discurso fragmentado y heterogéneo que salte de la discusión teórica, al diálogo teatral, al texto en primera persona. He intentado pensar cómo mi experiencia individual puede ser útil para otrxs. He intentado no inhibir mis pulsiones creativas y, al mismo tiempo, mantener rigurosidad crítica. He intentado que este híbrido no-artículo, no-obra, no-reflexión personal sea un poco de todo lo anterior.

He recordado. He intentado. He inventado.

Referencias

Blanco, S. (2018). *Autoficción: una ingeniería del yo.* Punto de vista Editores.

Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: revista deficiencias de la danza 13*, 25-46.

Butler, J. (2001). *El grito de Antígona.* El Roure.

Butler, J. (2006). *Deshacer el género.* Paidós.

Bruner, J. S. (2005). Cultural Psychology and its Functions. *Constructivism in the Human Sciences 10*, 53-63.

Casas, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En Casas (comp.) *La autoficción: reflexiones teóricas* (pp. 9-42). Arco Libros.

Causilllas, T. (2023) *Mudarse de sí (pollito con papas)* [obra de teatro en vivo] Lugar de la Memoria e Inclusión de Lima, Perú.

Grande, H. (2013). Exposición de la investigación artística. Una aproximación al Journal for Artistic Research y el Research Catalogue. En Blanco (ed.), *Investigación artística y universidad: materiales para un debate,* (pp.87-104). Ediciones asimétricas.

Guber, R. (2001). *La etnografía. Método, campo y reflexividad.* Grupo Editorial Norma.

Hannula, M., Suoranta, J. y Vadén, T. (2014). *Artistic research methodology. Narrative, power and the public.* Peter Lang Inc., International Academic Publishers.

INEI (2019). Encuesta Nacional Sobre Relaciones Sociales (ENARES) 2019. Plataforma Nacional de Datos Abiertos. https://www.datosabiertos.gob.pe/dataset/encuesta-nacional-sobre-relaciones-sociales-enares-2019-instituto-nacional-de-estad%C3%ADstica-e

Holman, S. (2016). Autoetnografía, Transformación de lo personal en político. En Denzin, N. & Lincoln, Y. (coords.), *Métodos de recolección y análisis de datos. Manual de Investigación Cualitativa,* pp. 262-315. Gedisa.

Jelin, E. (2002). *Memorias de la represión: los trabajos de la memoria.* Siglo Veintiuno de España Editores S.A.

León Cannock, A. (2018). *El paradigma performativo. Anotaciones sobre la naturaleza de la investigación artística.* PUCP.

Miller, J. (2018). *Introducción a la clínica lacaniana.* Gredos.

Ministerio público (2018). *Observatorio nacional de la violencia contra integrantes del grupo familiar.* Disponible en:
https://observatorioviolencia.pe/mpfn/

Sánchez, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes la Revista, 12*(19), 36-51.

Singer, M. (2019). La autoetnografía como posibilidad metodológica (y ético-política) para el abordaje situado y en clave feminista de experiencias de exploración con la corporalidad Reflexiones a partir de un caso de estudio. *Millcayac, 6*(11), 109-133.

Tossi, M. (2015). Docudrama y autoficción en el teatro argentino de la posdictadura. *Pasavento, Revista de estudios hispánicos, 3*(1), 91-108.

Viveros, C. E. (2020). Fotografía, autobiografía y autoetnografía en Mitos: El Cuadrado del Tiempo. *Kepes, 17*(22), 465–500.

https://doi.org/10.17151/kepes.2020.17.22.17

Actuar en lugares convencionales vs. actuar en lugares no convencionales: medir la *performance*

Cécile Chantraine Braillon

Es profesora en Estudios Hispánicos en la Universidad de La Rochelle desde 2018 y su investigación se centra en el teatro hispanoamericano y las artes escénicas. Ha coordinado varios programas complementarios sobre la informatización de la investigación en Artes Escénicas entre los cuales el programa VISUAL STAGING (CPER MAuVE 2019-2022 con Laurence Willard Delbarre). Actualmente, dirige el proyecto regional ESNA (École du Spectateur de Nouvelle Aquitaine, 2021-24) y co-dirige el Working-Group THEATRALIA auspiciado por DARIAH con el objetivo de considerar la creación de un modelo de descripción digital para los datos de las artes escénicas.

Laurence Willard

Es ingeniera en Instrumentación y Técnicas Experimentales en la federación de investigación Ciencias Visuales y Culturas de la Universidad de Lille y se encarga del equipamiento. Ayuda a poner en marcha y apoyar proyectos de investigación con los distintos laboratorios y socios de la federación de investigación Ciencias y Culturas del Visor. Participa en la formación de investigadores y estudiantes en la puesta en marcha y el uso de equipos experimentales (oculómetro, registro de parámetros fisiológicos, cinemática, análisis del comportamiento, digitalización 3D, cámaras multiespectrales) y participa en determinados proyectos de investigación tanto en óptica como en artes digitales.

Actuar en lugares convencionales *vs*. actuar en lugares no convencionales: medir la *performance*

Cécile Chantraine Braillon
La Rochelle Université/Francia

Laurence Willard
Université de Lille/Francia

El estudio que presentamos expone los resultados del análisis de un experimento realizado en noviembre de 2019 en la región Hauts de France (norte de Francia), en el marco de un proyecto de investigación sobre artes escénicas en humanidades digitales. Utilizando equipos científicos y herramientas digitales, este experimento consistió en medir y comparar la interpretación de una escena teatral que unos actores representaron por primera vez en un lugar convencional, con la interpretación de la misma escena que los mismos actuaron posteriormente en un lugar no convencional. El objetivo de esta actividad era ver y comprender en qué medida la manera de actuar de los actores y artistas es impactada por el espacio en que se mueven. Para llevar a cabo este estudio, se utilizaron métodos cuantitativos de análisis de datos combinados con una interpretación basada en las teorías de la psicología del espacio.

Contexto científico

A partir de los años sesenta, se desarrollaron los *Performance Studies*, sobre todo en el mundo anglosajón: según estas nuevas teorías, el teatro, al igual que la danza y la música, es una actividad artística primordialmente performativa de forma que, para su estudio, se privilegia un enfoque fenomenológico, así como el análisis de la recepción. En cambio, en Francia, hasta finales del siglo pasado, el teatro se abordaba principalmente como un arte mimético, del mismo modo que la novela o la poesía, a través de una perspectiva semiológica y filológica de las obras dramáticas y, esencialmente, de sus textos.

Sin embargo, con la revolución digital en marcha, todos los investigadores del mundo en artes escénicas tienen ahora acceso a abundantes datos digitales relacionados con las representaciones en vivo. Así, si trabajan sobre teatro contemporáneo o ultra contemporáneo, a menudo tienen a

su alcance grabaciones audiovisuales de representaciones que ellos mismos han recopilado, que los artistas han puesto a su disposición o que el público ha grabado. Por lo tanto, el investigador actual en Artes Escénicas está acostumbrado a realizar sus análisis basándose en vídeos, lo que le permite apreciar, mejor que con otro tipo de documentos, cómo pudo ser la representación. Pues, la disponibilidad de este material ha contribuido a renovar la investigación en los estudios teatrales tradicionales, ya que, si bien la representación es una experiencia única y efímera, el vídeo permite detectar ciertos aspectos performativos de los espectáculos.

De este modo, Francia asiste progresivamente al llamado *performative turn* (Davis, 2018, pp. 1-8), un cambio epistemológico de los estudios teatrales tradicionales hacia los estudios del espectáculo, que da lugar a análisis "teatrológicos" que combinan varios enfoques metodológicos (Pavis, 2002, p. 381) para estudiar el teatro. Pero esta evolución de la investigación en artes escénicas también se relaciona con las posibilidades que ofrece la tecnología digital para explotar científicamente la información recogida y dar lugar a estudios nuevos e innovadores que antes eran impensables. En este ámbito, como en otros de las ciencias humanas informatizadas o humanidades digitales, el uso de herramientas digitales permite a los investigadores comprender mejor sus datos gracias a sistemas de grabación y visualización de alto rendimiento, analizar más cantidad de ellos (big data) simultáneamente y estudiarlos con mayor rapidez (Chantraine e Idmhand, 2017).

En este contexto de transformación epistemológica y heurística de los estudios teatrales, se inscribe este estudio, realizado con la ayuda de equipamientos de informática aplicada. Este análisis forma parte de un proyecto científico titulado *Visual Staging*, apoyado principalmente por el programa *MAuVE* (*Médiations Visuelles: Culture Numérique et Création*)[1] de la región francesa Hauts de France y también por *La Rochelle Université*. Entre sus diversos objetivos, este proyecto pretende llevar a cabo un estudio experimental sobre cómo las herramientas digitales pueden crear una plusvalía en la investigación en artes escénicas y, en particular, en el análisis del proceso creativo de las obras performativas.

[1] Proyecto VISUAL STAGING (2019-22) coordinado por Cécile Chantraine Braillon y Laurence Willard Delbarre: http://mauve.univ-lille.fr/visual-staging (última consulta el 14 de diciembre de 2020).

Para ello, el equipo científico del programa *Visual Staging* siguió el trabajo creativo de una compañía de teatro[2] con herramientas digitales. En concreto, observó la génesis del reestreno de una obra teatral titulada *Orfeo*, cuyo texto se conserva en los archivos del dramaturgo uruguayo Carlos Denis Molina[3], depositados en Francia desde 2009[4]. Durante este trabajo de seguimiento (otoño de 2019), se llevó a cabo un experimento digital innovador en colaboración con el equipo de *Equipex IrDive*[5]. La hipótesis que este experimento pretendía confirmar o refutar era que el espacio de representación y su configuración constriñen y condicionan la forma en que los actores interpretan y actúan una escena.

La oportunidad de trabajar con los equipamientos de excelencia del *IrDIVE*[6] en el marco del programa *MAuVE* y, concretamente, con el sistema de captura de movimiento *Qualisys*[7], nos llevó a optar por medir y comparar los desplazamientos y movimientos realizados por los actores

[2] Se trata de una compañía teatral del teatro independiente uruguayo: por cuestiones de derecho, no se cita su nombre.

[3] El dramaturgo, poeta y narrador Carlos Denis Molina (1916-1983) formó parte de una generación de escritores uruguayos conocida como la "generación crítica" o "generación del 45", que, a partir de los años cuarenta, revitalizó la literatura uruguaya y la dio a conocer al mundo entero. Contemporáneo de Juan Carlos Onetti, Felisberto Hernández y Armonía Somers, Carlos Denis Molina fue también una figura clave en el Montevideo de los años cuarenta. Amigo íntimo de José Mora Guarnido y Margarita Xirgu, compartió con ellos la admiración por la obra de Federico García Lorca. Carlos Denis Molina obtuvo un inmenso éxito artístico a principios de los años cincuenta, primero con sus obras mitológicas, inspiradas en el teatro de Jean Cocteau, Jean Giraudoux y Jean Anouilh: *El regreso de Ulises* en 1948 y *Orfeo,* representada por la Comedia Nacional de Montevideo bajo la dirección de Margarita Xirgu en 1951. Su novela *Lloverá siempre,* publicada en 1953, sigue siendo citada hoy como una de las mejores autoficciones sobre la infancia de la literatura hispanoamericana. En 1957 comenzó a trabajar en la administración del teatro Solís y catorce años más tarde fue nombrado director artístico de la Comedia Nacional de Montevideo. Permaneció en este cargo hasta su jubilación en 1981. A lo largo de su vida, más de quince de sus obras teatrales fueron puestas en escena bajo su dirección o la de prestigiosos directores. También dirigió numerosas obras dramáticas de autores vanguardistas y clásicos, como demuestran los numerosos programas que conservó a lo largo de su vida.

[4] En concreto, el material se recopiló a lo largo de todo el proceso, se inventarió según las normas internacionales de archivo (Dublin Core) y se almacenó en el servicio de almacenamiento de HumaNum (*sharedocs*). El objetivo de los datos recogidos es contribuir al establecimiento (en curso) de un diagrama de la génesis de las obras de teatro: ya se ha elaborado un borrador (Idmhand, Chantraine, 2016) basado en el seguimiento de otros procesos de creación de espectáculos dramáticos.

[5] Innovation Research in the Digital and Interactive Visual Environments (/ANR ANR-11-EQPX-0023/ Tourcoing, 59200) integrada desde enero de 2021 en la Fédération de Recherche Sciences et Cultures du Visuel.

[6] Este trabajo se ha beneficiado con una ayuda de l'Agence Nationale de Recherche "Investissements d'avenir portant la référence ANR-11-EQPX-0023".

[7] https://www.qualisys.com, última consulta el 21 de diciembre 2020.

durante la representación de una misma escena teatral que los actores de la compañía representaron en dos lugares distintos: 1) una primera vez en un lugar convencional (el martes 5 de noviembre de 2019 en el Théâtre Municipal de Saint Amand les Eaux llamado *Théâtre des Sources*[8]), y 2) una segunda vez en un lugar no convencional (el jueves 7 de noviembre de 2019, Plateau SCV- *salle d'Art- Equipex IrDIVE*).

La escena de la obra *Orfeo* elegida para este estudio es la de la salida del inframundo. Como en el mito griego, la Eurídice imaginada por el dramaturgo Carlos Denis Molina es mordida por una serpiente mientras intenta escapar del acoso del pastor Aristeo: ella muere y se hunde en el reino de los muertos. Conmovidos por la situación, los dioses le otorgan a Orfeo el permiso de ir a buscarla allí y traerla de vuelta al mundo de los vivos. Pero le han impuesto una condición: en el camino, Orfeo no tiene derecho a mirarla y si la mira, ésta morirá definitivamente.

La escena elegida para la experiencia es aquella en la que los dos amantes salen del inframundo, Orfeo por delante de Eurídice sin volverse hacia ella. En la puesta en escena, los dos actores recorren el escenario durante unos tres minutos: durante esta caminata, el sistema *Qualisys* colectó y midió los datos de sus movimientos que luego fueron analizados e interpretados por el equipo científico.

La experiencia *visual staging*

Los datos se registraron mediante un sistema *Qualisys* de captura del movimiento compuesto por cámaras *OQUS400* sincronizadas, situadas alrededor de la escena de medición y controladas por un servidor. El principio de funcionamiento es el siguiente: cada una de las cámaras dispone de un emisor y un receptor de infrarrojos y solo detecta los reflejos de sus propios flashes sincronizados en los marcadores colocados en las personas u objetos cuyos movimientos se desea estudiar. Para ello, las cámaras se instalan mediante un juego de calibración (provisto de marcadores colocados a una distancia conocida). La detección de cada marcador en cada instante es agregada por el *software QTM* (*Qualisys Track Manager*[9]) y proporciona las coordenadas *x, y* y *z* en el marco de referencia con centro O y ejes X, Y y Z. Los marcadores se representan en la figura 1 en forma de *visualización de puntos luminosos*.

[8] Queremos dar las gracias al personal administrativo y técnico del Théâtre des Sources que nos acogió y ayudó a poner en marcha este experimento: David Allanic, Philippe Moral, Anne-Charlohe Vanhalst y Pascale Deltombe.

[9] https://www.qualisys.com/software/qualisys-track-manager/, última consulta el 20 de febrero de 2021.

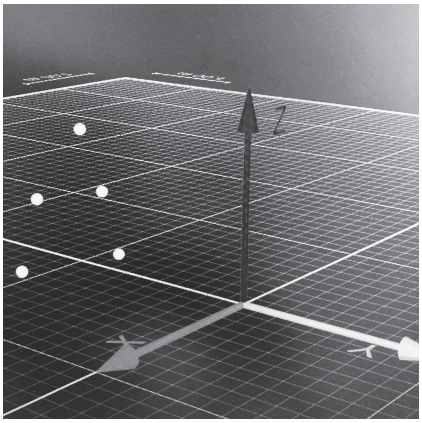


Figura 1: visualización de los marcadores luminosos. *Software Qualisys QTM*.

La instalación del sistema estaba sujeta a una serie de limitaciones. Para grabar correctamente los marcadores, las cámaras debían colocarse de modo que el ángulo de visión de las cámaras fuera lo suficientemente amplio como para captar los marcadores, ya que cada uno de ellos debía ser visto por al menos tres cámaras (figura 2).

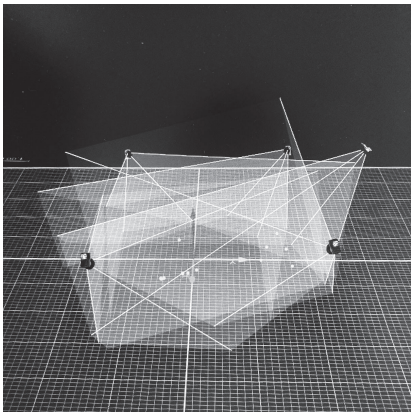


Figura 2: conos de visión de las cámaras. *Software Qualisys QTM*.

Cabe señalar que la preparación del experimento también implicó la realización de pruebas preliminares para desarrollar el mejor modelo en el entorno del laboratorio, que no era el entorno final. Antes de que llegaran los actores, el equipo tuvo que realizar ocho pruebas previas: se llevaron a cabo durante tres meses, sin conocer el desarrollo exacto de la escena. En particular, el equipo tuvo que definir la posición de los marcadores en cada actor para seguir no solo sus movimientos, sino también sus gestos, sabiendo que el número de tomas sería muy restringido en el momento de la grabación debido a las limitaciones de tiempo vinculadas al proyecto.

Para el experimento, a partir de la información facilitada por la compañía teatral, se delimitó, tanto en la *Salle d'Art* como en el *Théâtre des Sources*, una superficie cuadrada de 5 metros de lado como *performance space* (McAuley, 1999, p. 25), es decir, en la cual los actores interpretaran la escena. En ambos lugares, el experimento se llevó a cabo en cuatro etapas, empezando por la instalación de las cámaras, la calibración del dispositivo, la colocación de los marcadores y, a continuación, la grabación de los datos durante la representación de la escena antes de la fase de análisis de los datos grabados.

En el teatro, la inestabilidad de los postes suspendidos sobre el escenario obligó al equipo a colocar las cámaras de forma diferente. Así pues, se colocaron de la siguiente manera: dos cámaras sobre trípodes en la parte trasera del escenario, una cámara en el *côté jardín* y dos cámaras a cada lado del escenario a la altura del balcón (foto 1).

Figura 3: vista de las butacas del Théâtre des Sources desde el primer balcón, por Laurence Willard Delbarre.

La siguiente etapa consistió en calibrar el dispositivo mediante un kit de calibración: se trataba de definir el sistema de referencia OXYZ y el volumen en el que se realizarían los movimientos, teniendo en cuenta la disposición de las cámaras.

El kit de calibración consta de dos elementos provistos de marcadores: un cuadrado cuyos lados representan los ejes X e Y del sistema de referencia OXYZ (el sistema de referencia del experimento; el eje Z, vertical, es perpendicular al plano OXY en la figura 3) y una varilla calibrada en forma de T (el patrón). Inicialmente, la varilla se coloca en el plano horizontal,

en el centro del escenario experimental, y el espacio se explora manualmente con el patrón para determinar el volumen en el que se realizarán las mediciones. En el escenario de Saint Amand les Eaux, al igual que en el laboratorio, el eje X se orientó hacia el público y el eje Y "*côté cour*". Los marcadores fueron colocados en los actores: en el actor, a la altura de la cabeza, los codos, las muñecas y el dedo índice del actor; en la actriz, a la altura de la cabeza, los hombros, los codos y las muñecas. Antes de la toma definitiva, se grabaron dos tomas de prueba en el teatro, justo antes de la representación, para comprobar la calidad de la captura de datos.

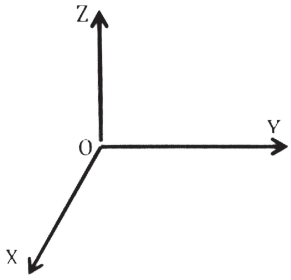


Figura 4: marco de referencia OXYZ.

En la sala de arte del laboratorio, el experimento se realizó siguiendo el mismo procedimiento, con las cámaras suspendidas en las cuatro esquinas del espacio y otra suspendida a la derecha del público. Se procedió a la calibración, se fijaron los marcadores en las mismas posiciones que en el teatro y, a continuación, se realizaron tres tomas preliminares antes de la grabación final.

El experimento se grabó recogiendo las coordenadas *x*, *y* y *z* de cada marcador en el fotograma OXYZ a una frecuencia de grabación de 100 Hz (100 grabaciones o fotogramas por segundo) durante la actuación de los actores. Los datos registrados representan los movimientos de los marcadores y, por tanto, de los actores. El dispositivo *Qualisys* incluye también varios modos prácticos de visualización, pero resultaron insuficientes. En efecto, una primera visualización de conjunto de los datos es posible con el *software* de captura de movimientos *QTM*: por ejemplo, la representación de las trayectorias de los marcadores de Eurídice visibles en la figura 4. Pero determinados cálculos, tratamientos de datos, análisis o representaciones, como la superposición de movimientos o trayectorias en el laboratorio y en el teatro, requerían el uso del *software Octave*, más apropiado[10] (figura 5).

[10] https://www.gnu.org/software/octave/index, última consulta el 26 de febrero de 2021.

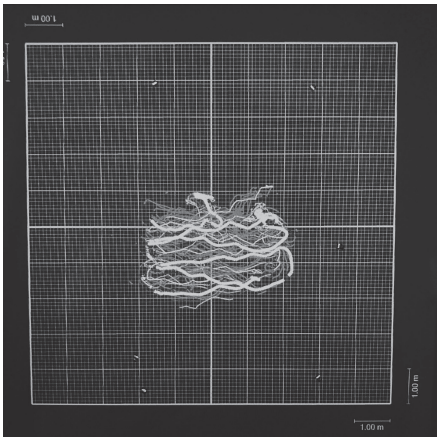


Figura 5: vista superior de las trayectorias de los marcadores de la actriz en el laboratorio. *Software QTM*.

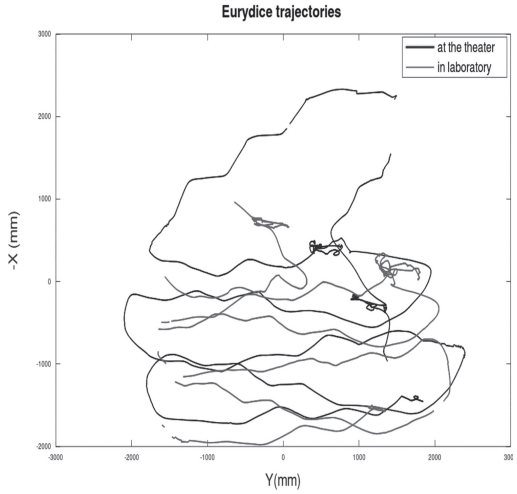


Figura 6: representación gráfica de las trayectorias de la actriz en el laboratorio y en el teatro. *Software Octave (GNU)*.

En este experimento se analizaron y compararon dos series de movimientos, elegidas por varias razones. La principal razón es que corresponden a los dos momentos clave de la escena de la salida del inframundo: 1) el primer momento es el del deambular de la pareja por el camino de regreso al mundo de los vivos; 2) el segundo es el del recordatorio de Eurídice a Orfeo de la condición que los dioses le habían impuesto: no mirarla durante la caminata hacia la superficie o arriesgarse a que esta muriera de nuevo y para siempre.

Para el primer momento significativo de la escena (los actores simulaban la caminata), se analizaron y compararon las velocidades de movimiento de la actriz que interpreta a Eurídice y la amplitud de los gestos de los actores. Las velocidades se calcularon a partir de las posiciones del marcador colocado en la parte superior de la cabeza de la actriz y la amplitud de los gestos del actor a partir de los sensores colocados en su muñeca derecha. Para el segundo momento clave de la escena (la advertencia de Eurídice a Orfeo), que los actores interpretan parados y en el que la actriz realiza una especie de pirueta sobre sí misma, lo que se estudió y comparó fue la velocidad de sus brazos (sensor situado en el codo izquierdo) y el movimiento de su cabeza (sensor situado en la cabeza).

La elección de analizar estas dos series de movimientos también era evidente en la medida en que los actores se desplazaban siguiendo trayectorias similares y, por tanto, comparables. Sin embargo, no fue posible estudiar el final de la escena porque, tras la "pirueta" de la actriz, la pareja de actores optó por una trayectoria diferente en cada lugar, como puede verse en la figura 5. Mientras que en el teatro vuelven a mirar al público al final de la escena (como hicieron al principio), en el laboratorio terminan su actuación en el fondo del escenario, de espaldas al público. Más adelante se harán sugerencias para explicar esta diferente elección de trayectoria final.

Espacio y público: coacciones para la actuación

Aunque el espacio de representación tenía las mismas dimensiones en ambos lugares, los dos espacios pudieron parecer relativamente diferentes a los actores. De hecho, el lugar convencional (el *Théâtre des Sources*) se presenta como un espacio relativamente abierto: no había paredes alrededor del espacio de actuación (sus límites fueron fijados a partir de demarcaciones materializadas con cinta adhesiva en el suelo del escenario), solo había cortinas *côté cour* y *côté jardín* alejadas aproximadamente de un metro (del espacio de representación) y una pared en el fondo a más de cuatro metros de distancia. En cambio, en la *Salle d'Art*, el mismo espacio parecía más estrecho, ya que estaba realmente encuadrado dentro de la sala, con la proximidad de dos pilares y cuatro paredes, en particular la pared izquierda situada a menos de cuarenta centímetros de la zona de actuación de los actores. Asimismo, el techo de la *Salle d'Art* era mucho más bajo, a 3.20 m, mientras que el techo del escenario del teatro de Saint Amand les Eaux alcanzaba 7 m de altura[11].

[11] Altura de trabajo habitual según el equipo técnico del *Théâtre des Sources* de Saint Amand les Eaux.

Al parecer, estas diferentes configuraciones incidieron en la velocidad a la que se desplazaron los actores cuando interpretaron la salida del inframundo. En efecto, se ha constatado que se movieron más deprisa en el espacio convencional, mientras que optaron por una marcha más lenta en la *Salle d'Art*, en particular en el eje transversal (eje Y): es como si el espacio del teatro les hubiera parecido entonces más largo de recorrer y que, en consecuencia, hubieran optado por una marcha más rápida. Se observa que, salvo en el movimiento inicial de la primera curva del camino, en el que la velocidad media de desplazamiento de Eurídice es ligeramente superior en el laboratorio (33.4 cm/s entre 14 y 20 s) que en el teatro (30.7 cm/s), a partir de entonces la velocidad es siempre superior en el teatro que la del laboratorio: la velocidad media de desplazamiento en la segunda curva en el teatro Vt2 es un 21% superior a la velocidad de desplazamiento en el laboratorio Vl2 (Vt2 = 28 cm/s > Vl2 = 23 cm/s entre 26 y 34 s); también en la tercera curva, es un 12% superior en el teatro que en el laboratorio (Vt3 = 23.8 cm/s > Vl3= 21.3 cm/s entre 42 y 50s) y en la cuarta vuelta, un 40% superior (Vt4 = 27.3cm/s> Vl4 = 19.4 cm/s entre 61 y 67s)

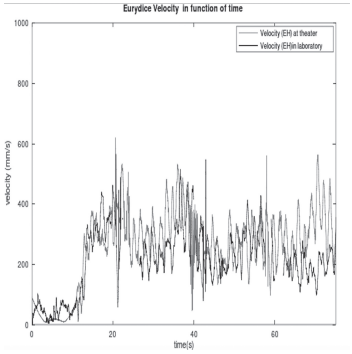


Figura 7: velocidad de Eurídice en el teatro y en el laboratorio.

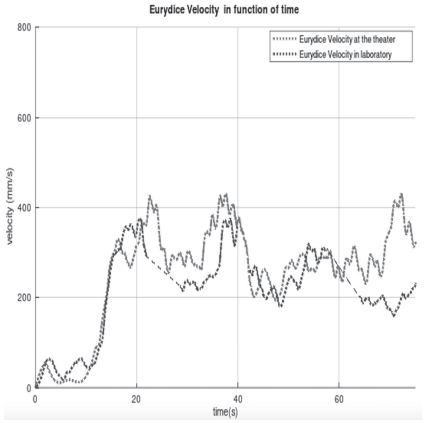


Figura 8: velocidades de Eurídice (suavizadas) en el teatro y en el laboratorio.

Esta diferencia de velocidad puede interpretarse a la luz de lo que dicen Abraham Moles y Elisabeth Rohmer sobre el espacio teatral, que definen como un "lugar confinado" (1982, p. 103) donde se produce una representación condensada de lo que sucedería en el universo *real* al que se refiere la obra teatral. Esta limitación del espacio reducido obliga a los actores a transformar mediante la expresión "transformación expresiva" (p. 103) lo que no puede realizarse y/o materializarse en el escenario por falta de espacio. Sin embargo, no todos los espacios teatrales tienen las mismas dimensiones y, por tanto, no disponen del mismo "capital" o "presupuesto espacial" (p. 106). Fue el caso de las dos salas que elegimos para el experimento: aunque al principio se calibraron con las mismas dimensiones, la presencia de límites *materializados* y bien visibles en la *Salle d'Art* (en particular, el muro de la izquierda) hizo que los actores tuvieran la sensación de que el espacio de representación allí era quizás más pequeño, aunque no lo era en realidad.

Abraham Moles y Élisabeth Rohmer también señalan que:

> El individuo nunca se acerca demasiado a los obstáculos materiales: en la vida nunca rozamos las paredes [y respecto al decorado], el actor debe mantener un margen de seguridad; este margen de seguridad ocupa una determinada superficie del escenario que se deduce así del capital de espacio de que dispone. (Moles y Rohmer, 1982, p. 122)

Así pues, podemos entender que, para significar e interpretar que recorrían la misma distancia (la del espacio referente, es decir, la salida del inframundo), los actores tuvieron que optar por velocidades diferentes durante sus movimientos transversales, en función del lugar en el que se encontraban: una velocidad más rápida en el espacio que les parecía más grande (en el escenario del teatro) y una velocidad más lenta en el espacio que les parecía más pequeño (en la sala de arte).

Del mismo modo, podemos observar que, durante este recorrido, la amplitud de los gestos realizados por el actor que interpreta a Orfeo (el balanceo de sus brazos) es mayor en el teatro que en el laboratorio. En efecto, si nos fijamos en las variaciones de la altura de la muñeca del actor, el primer gesto es apenas más marcado en el teatro que en el laboratorio: el actor baja el brazo 41 cm en el laboratorio al principio y algo más de 43 cm en el teatro, pero sus gestos son más marcados después: sube el brazo 40 cm en el teatro y 9 cm en el laboratorio. Si sumamos las variaciones de la posición vertical de la muñeca derecha del actor a lo largo de la escena,

vemos que la amplitud de sus gestos es mayor en el teatro que en el laboratorio. Si promediamos las variaciones de la altura de la muñeca en el teatro, obtenemos 19.7 cm en el laboratorio y 28.5 cm en el teatro.

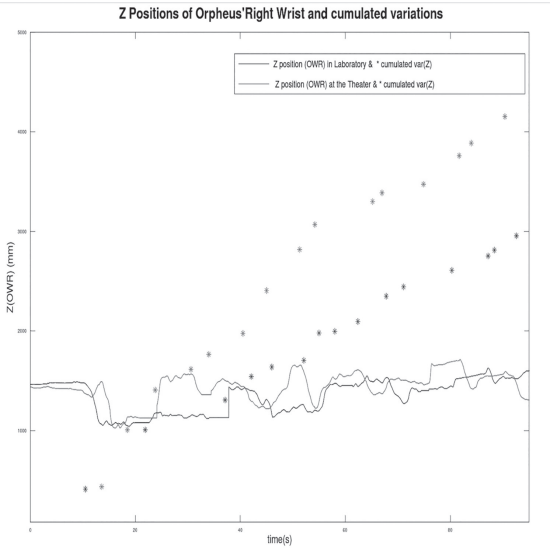


Figura 9: variaciones de altura (Z) y variaciones acumulativas del sensor colocado en la muñeca derecha del actor.

La biomecánica (Allard, Bianchi, 1999) ha demostrado claramente que el balanceo de los brazos sirve para contrarrestar el movimiento alternativo de las piernas: cuanto más rápido camina un individuo, o cuando corre, más mueve la cabeza y extiende los miembros superiores para compensar el desequilibrio causado por la parte inferior del cuerpo. La diferencia de amplitud de los gestos realizados con los brazos por el actor que encarna a Orfeo cuando ejecuta su salida del inframundo se vincula, por tanto, a la velocidad de movimiento que elige en función del espacio en el que actúa: gestos más grandes en el escenario del teatro y gestos más pequeños en la sala de arte del teatro. La velocidad del movimiento y, correlativamente, la amplitud de los gestos del actor son, pues, actos representativos o expresivos que sirven para significar el espacio y la distancia que, en el universo referente, se supone que recorren los personajes de Orfeo y Eurídice para escapar del inframundo. Abraham Moles y Elisabeth Rohmer también señalan que es a través de esta expresividad comportamental de los actores como el espectador "redilata el escenario a las dimensiones del mundo" (1982, p. 105) y que su imaginación es capaz de concebir el espacio del inframundo del que Orfeo y Eurídice intentan escapar.

Además, es de señalar que la colocación del público no era la misma en el teatro y en el laboratorio. En el *Théâtre des Sources*, que es un teatro a la italiana, el público se ubicaba en la zona de las butacas, en la segunda fila, es decir, a unos 2 metros del escenario, y aproximadamente 1.20 m por debajo del escenario (foto 1). En cambio, en la *Salle d'Art*, ya que es una sala de un solo nivel, los espectadores se situaban a la misma altura que los actores y estaban sentados en el suelo, a 1 metro aproximadamente del espacio de representación.

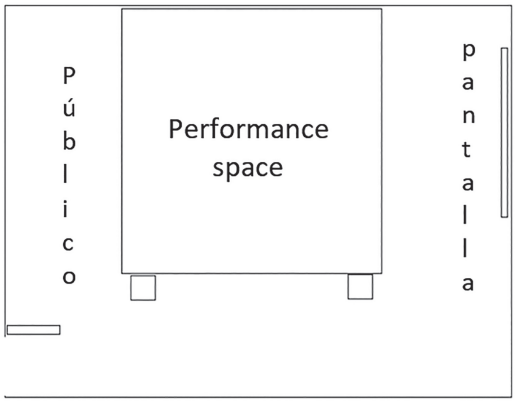


Figura 10: boceto que representa el diseño de la sala de arte, por Laurence Willard.

Durante el ensayo de la escena en este espacio (sala de arte), los espectadores se distribuyeron *cara a cara* o sea en ambos lados del espacio de representación: es decir, algunos de ellos se encontraban donde estaban durante la captura de datos utilizada para este análisis, mientras que otros se instalaron exactamente enfrente. Este posicionamiento condicionó la actuación de los actores en la medida en que, a diferencia de la del *Théâtre des Sources*, eligieron espontáneamente terminar la escena mirando a la parte del público que estaba *enfrente*.

Para la toma de datos, el equipo científico decidió que se abandonara esta doble distribución del público en la medida en que, inicialmente, se quería establecer un estudio comparativo basado en una configuración exactamente similar en cuanto a la colocación del espacio de representación y del espacio del público, es decir, el primero en posición frontal frente al otro (figura 9). Pero, sin duda, este ensayo inicial de la escena en la *Salle d'Art* debió de condicionar a los actores, ya que, aunque el público se desplazó después a un mismo lado para las representaciones posteriores, los actores siguieron acabando la escena de la misma manera o sea de espaldas al público.

Figura 11: El actor y la actriz representando la escena en la *Salle d'Art* con la pantalla al fondo, por Cécile Chantraine Braillon.

También cabe preguntarse si la presencia de una gran pantalla blanca al fondo de la sala de arte (foto 2), al lado de la cual se sentaba inicialmente la otra parte del público, repercutió en la decisión de los actores de seguir representando la escena de espaldas al público. De hecho, en la mente de los dos actores, esta pantalla puede haber creado el efecto de la famosa "cuarta pared" que, según Diderot (1991, p. 66)[12], delimita la frontera imaginaria entre la realidad (el público) y la ficción (el escenario) en el teatro, frontera materializada también en el cine por una pantalla real.

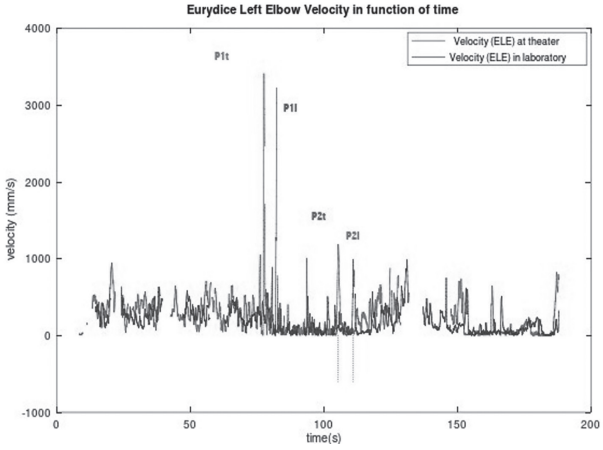


Figura 12: mediciones de la velocidad de movimiento del codo izquierdo de la actriz en el plano horizontal. Software Octave (GNU).

12 "Imaginad, al borde del escenario, un gran muro que os separa del público; actuad como si la tela no se levantara" (Diderot, 1991, p. 66).

La posición del público también parece haber afectado en la pirueta que hace la actriz para escenificar el momento en que Eurídice le recuerda a Orfeo que no debe mirarla o correrá el riesgo de verla desaparecer de nuevo. En concreto, mientras la actriz había estado siguiendo al actor, siguiendo sus pasos, de repente se da la vuelta y se coloca de espaldas a él (pirueta). El tratamiento de los datos captados indica que la pirueta realizada por la actriz es ligeramente más rápida en el teatro en el plano horizontal (plano OXY): la amplitud de la velocidad máxima del codo izquierdo de Eurídice es de 341 cm/s en el teatro y de 322 cm/s en el laboratorio (figura 10). En el teatro, la velocidad de la pirueta es, por tanto, un 5% mayor que en la sala de arte.

En *Cours sur la perception du mouvant*, Gilbert Simondon señala que la distancia de un objeto en movimiento horizontal respecto a la persona que lo percibe reduce su velocidad aparente: "si dos objetos idénticos se mueven transversalmente a 6 m y 20 m del sujeto, la velocidad del segundo debe ser 1.6 veces superior a la del primero para que parezcan iguales" (2013, p. 178). La persona que percibía los movimientos de pirueta realizados por la actriz era el público, que en el teatro, se encontraba alejado de los actores al menos con una distancia de un metro más que en la Sala de Arte. En concreto, no era el *objeto en movimiento* (la actriz) el que estaba situado a una distancia diferente del *observador* (el público), sino los propios espectadores. Esto alteró su visión del escenario al crear un efecto óptico conocido como *paralaje*, resultante de la observación desde dos ángulos diferentes. Por tanto, podemos suponer que cuando la actriz ejecutaba su pirueta en la sala de arte (donde el público estaba sentado más cerca), tenía en cuenta la diferente colocación del público para compensar este efecto de paralaje: ejecutaba su pirueta más lentamente en el plano horizontal, que en el teatro.

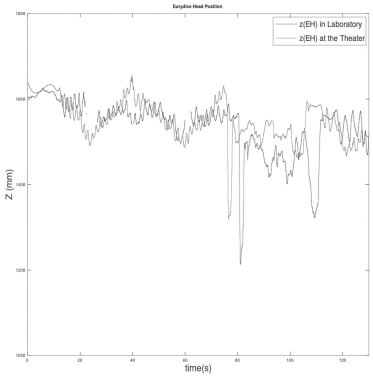


Figura 13: variaciones de la altura del sensor en la cabeza de la actriz. Software Octave (GNU).

No obstante, se observa también que, en el laboratorio, la actriz realiza un movimiento más pronunciado justo antes de ejecutar la pirueta: baja el cuerpo 34.7 cm en el laboratorio, a diferencia del teatro, donde baja el cuerpo 29.5 cm (figura 11). Este descenso inicial en la *Salle d'Art* hace que la velocidad de la pirueta, que realiza inmediatamente después, sea superior en el plano vertical (eje Z) en el laboratorio que en el teatro, a 122 cm/s (Vzt en el teatro = 122 cm/s y en el laboratorio Vzl = 137 cm/s). Por consiguiente, aunque la velocidad de la pirueta, medida en el plano horizontal (plano OXY) es superior en el teatro (como se ha visto anteriormente), su velocidad global (Vxyz) es de hecho la misma en el teatro y en la sala de arte: sólo difiere en un 1%, lo que resulta imperceptible para el espectador: de hecho, la velocidad global Vxyz en el teatro, de 357 cm/s, es casi la misma que en el laboratorio, que es de 354 cm/s.

Para explicar este fenómeno, nuestra hipótesis es que en la *Salle d'Art*, la actriz distribuyó, sin duda inconscientemente, la velocidad de su pirueta de manera diferente, en la medida en que percibía que el público estaba más cerca de ella que en el teatro. Disminuyó su velocidad en el plano horizontal (para compensar el efecto de paralaje antes mencionado) y trasladó el diferencial al plano vertical. Esta adaptación hizo que la velocidad global de la pirueta fuera casi la misma en el teatro que en la sala de arte.

Conclusión

Este estudio comparativo, que realizamos sobre la interpretación de una misma escena teatral representada primero en un lugar convencional (un teatro a la italiana) y después en un lugar no convencional (un laboratorio conocido como sala de arte), demuestra claramente que los actores adaptan su actuación, en términos de movimiento, en función del lugar en el que actúan. En el caso concreto de nuestro análisis, esta adaptación se vio condicionada principalmente por una percepción diferente del espacio de representación, que, no obstante, se había calibrado de la misma manera para el experimento, en ambos lugares. De hecho, la configuración general (ubicación de las paredes, altura del techo) de cada lugar hizo que los actores percibieran que eran de tamaño diferente: más grande en el teatro y más pequeño en el laboratorio. Ajustaron la velocidad de sus movimientos y la amplitud de sus gestos en cada lugar para mostrar que, a pesar de todo, los personajes que interpretaban se desenvolvían en un espacio de idénticas dimensiones. La ubicación del público también parece haber incidido en su actuación en los dos espacios. En particular, la ubicación de los espectadores, un poco más alejada en el teatro que en la sala de arte,

obligó sin duda a la actriz a adaptar la velocidad de algunos de sus movimientos, debido a un posible efecto de paralaje.

Así pues, este análisis experimental que hemos realizado nos permite concluir, a partir de datos cuantitativos, que el lugar elegido para interpretar una obra performativa tiene cierto impacto en la interpretación de los actores, al menos en sus movimientos y desplazamientos. Estas primeras conclusiones deberán completarse en el futuro con un análisis de los datos cuantitativos sobre otros elementos de la interpretación de los actores (ritmo de dicción, volumen de voz, movimientos de los ojos, etc.). Paralelamente a un experimento del mismo tipo que el nuestro, también podría llevarse a cabo una encuesta antropológica con los actores, recogiendo sus relatos sobre su propia experiencia de actuación en escenarios convencionales y no convencionales (sentimientos, explicaciones sobre las elecciones de movimiento, etc.).

Referencias

Allard, P. y Bianchi, J.-P. (1999). *La biomécanique*. Éd. Que sais-je?

Chantraine C. e Idmhand, F. (2017). Arts performatifs et processus de créations à l'ère numérique. *Enjeux techniques et théoriques. Revue d'Historiographie du Théâtre 4*(4). http://sht.asso.fr/arts-performatifs-et-processus-de-creations-a-lere-numerique-enjeux-techniques-et-theoriques/

Davis, T. (2008). Introduction: The Pirouehe, Detour, Revolution, Deflection, Deviation, Tack, and Yaw of the Performative Turn. Davis, T. (Ed.) *The Cambridge Companion of Performance Studies.* Cambridge University Press.

Diderot D. (1991). *Discours sur la poésie dramatique (1758)*. Ed. Larousse.

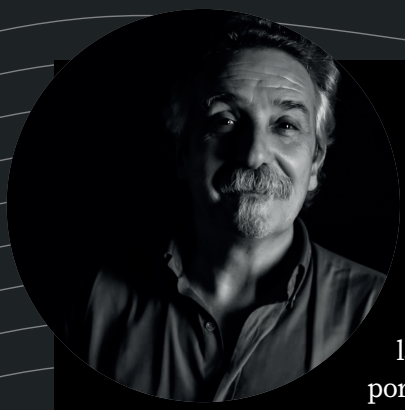
McAuley, G. (1999). *Space in performance, Making meaning in the theatre.* University of Michigan Press.

Moles, A. y Rohmer E. (1982). *Labyrinthes du vécu, l'Espace : matières d'actions.* Ed. Librairie des Méridiens.

Pavis, P. (2002). *Dictionnaire du théâtre.* Ed. Armand Colin.

Simondon, G. (2013). Chapitre premier. La perception du mouvant. Simondon G. (Coord.). *Cours sur la perception (1964-1965)*, Presses Universitaires de France.

Actor-investigador, actor-espectador



Jorge Dubatti

Es doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal, en la carrera de Artes de la UBA. Director por concurso público del Instituto de las Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. En 2001 fundó la Escuela de Espectadores de Buenos Aires y la dirige desde entonces. Ha contribuido en abrir 92 escuelas de espectadores en diversos países. Su libro más reciente es *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos* (2024). Es Miembro de Número de la Academia Argentina de Letras y Miembro Correspondiente de la Real Academia Española.

Actor-investigador, actor-espectador

Jorge Dubatti[1]
Academia Argentina de las Letras
Instituto de Artes del Espectáculo
Universidad de Buenos Aires/Argentina

Resumen

Planteamos inicialmente coordenadas básicas de investigación artística teatral en la línea de la investigación-creación o creación-investigación. Las enmarcamos en una nueva concepción de la relación arte-universidad a partir de la filosofía de la praxis (línea interna de la filosofía del teatro). Distinguimos sujetos de la investigación artística y sus combinatorias, así como los conceptos de razón de la praxis artística y pensamiento teatral. Caracterizamos un pensamiento teatral implícito (en el lenguaje artístico) y explícito (metalenguaje, no-artístico y artístico) y sus formas híbridas. Distinguimos también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico (ciencias del arte/teatro) como variantes del pensamiento explícito en sus diversas fundamentaciones. Observamos en la investigación artística tres grandes campos: investigación específica, metainvestigación e investigación aplicada. Definimos a las/los artistas como trabajadoras/es específicas/os que poseen múltiples saberes sobre su trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Finalmente, nos detenemos en los sujetos actor-investigador y actor-espectador, variantes de los sujetos de la investigación artística. Nos interesa que su dinámica sea estimulada en la educación teatral por nuevas líneas de formación en espacios terciarios, universitarios y no-formales, públicos y privados.

Palabras clave

Filosofía de la praxis escénica, pensamiento teatral, investigación artística, educación teatral

Abstract

We initially propose basic coordinates of theatrical artistic research in the line of research-creation or creation-research. We frame them in a new conception of the art-university relationship based on the philosophy of praxis (internal line of the philosophy of theatre). We distinguish subjects of artistic research and its combinatorics, as well as the concepts of reason

[1] Correo electrónico: jadubatti@gmail.com

of artistic praxis and theatrical thought. We characterize implicit (in artistic language) and explicit (metalanguage, non-artistic and artistic) theatrical thought and its hybrid forms. We also distinguish an essayistic artistic thought and a scientific one (art/theater sciences) as variants of explicit thought in its various foundations. We observe three major fields in artistic research: specific research, meta-research and applied research. We define artists as specific workers who possess multiple knowledge about their work: know-how, know-to-be, and abstract knowledge. Finally, we focus on the actor-researcher and actor-spectator subjects, variants of the subjects of artistic research. We are interested in its dynamics being stimulated in theater education by new lines of training in tertiary, university and non-formal, public and private spaces.

Keywords
Philosophy of stage praxis, theatre thinking, artistic research, theatre education

Investigación artística y filosofía de la praxis escénica

A través de diversos trabajos[2] y de la docencia (Diplomado Internacional en Creación-Investigación Escénica, UNAM, México[3] y de seminarios de Teoría y Metodología de la Investigación Artística en universidades), venimos impulsando el reconocimiento y auto-reconocimiento de los sujetos de la investigación artística: artista-investigador/a, investigador/a-artista, investigador/a participativa/o, asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o (y sus múltiples combinatorias grupales). Nos interesa valorizar estos sujetos, visibilizarlos y empoderarlos en tanto productores de conocimiento específico, en el campo disciplinar de la creación-investigación (o investigación-creación, o investigación-acción artística), como puesta en práctica de los conceptos expuestos por la filosofía del teatro. En una de sus líneas centrales, la filosofía del teatro es una Filosofía de la Praxis escénica.

[2] Más allá de la resumida introducción que ofreceremos a continuación, remitimos a estos escritos para un desarrollo más abarcador de los contenidos de la disciplina: Dubatti, 2014, 2020a, 2020b, 2023a; Lora & Dubatti, 2021, 2022, 2023, entre otros. Buena parte de ellos están disponibles en forma gratuita en la web. Véase Bibliografía.

[3] Universidad Nacional Autónoma de México. Diplomado que co-coordinamos con la Dra. Didanwy Kent, organizado por la Cátedra Bergman en Cine y Teatro, la Unidad Académica de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, con el apoyo de Teatro UNAM, el Centro Universitario de Teatro y el Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la UBA.

Caractericemos brevemente estos sujetos:

- Artista-investigador/a: artista que produce conocimiento/pensamiento a partir de su praxis creadora, de la auto-observación y de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general.

- Investigador/a-artista: artista que, además de producción artística, tiene una formación científica sistemática, figura que en las últimas décadas ha proliferado gracias a un desarrollo mayor de los espacios institucionales que fomentan la investigación artística en la educación. Muchas/os artistas-investigadores poseen hoy títulos universitarios que han obtenido con la escritura de tesis de grado o posgrado, y que configuran una literatura artístico-científica de primer nivel. Cada vez más las universidades de todo el mundo reconocen a las/los artistas como productores de conocimiento y diseñan espacios de contención institucional para su desarrollo como investigadores. Y sin duda el número de investigadores-artistas crecerá en el futuro.

- Investigador/a participativa/o: de acuerdo con el término utilizado por María Teresa Sirvent (2006), aquel/lla investigador/a (científico, académico, ensayista, teórico o pensador en un sentido general) que sale de su escritorio, de su cubículo universitario y trabaja dentro mismo del campo teatral; puede además realizar tareas en el campo (espectador, periodista, gestor, político cultural, etc.), es decir, que participa estrechamente en el hacer del campo teatral y en muchos casos produce, más allá de su investigación específica (que se verá concretada en informes, artículos, libros, comunicaciones), contribuciones en el plano de la investigación "aplicada" a lo social, lo político, lo institucional, lo legislativo, la docencia y muy particularmente la formación de público, etc.; coloca su "laboratorio" en el campo artístico, "vive" el campo radicantemente, en los accidentes y rugosidades del territorio, y produce conocimiento desde esa praxis territorializada. Creemos que cada vez más, en relación directa con la redefinición del rol universitario en el plano del arte y de las Ciencias del Arte, esta dimensión participativa de la investigación artística está creciendo.

- Asociación entre artista-investigador/a e investigador/a participativa/o: sujeto colectivo resultante del acuerdo de trabajo colaborativo y la sinergia entre las partes con el objetivo de producir conocimiento.

Sucede que el/la artista, desde, en, para y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras: en los procesos de trabajo, en las estructuras y las poéticas, en las formas de circulación y recepción, en las relaciones institucionales, en el diseño y las prácticas de archivo, etc. Hay una razón de la praxis, que podemos diferenciar de una razón lógica o de una razón bibliográfica.[4] Frecuentemente, el/la artista es quien más sabe (o una/o de los que más saben) de artes escénicas y Teatrología.

Llamamos pensamiento teatral a la producción de conocimiento que el/la artista (en todos los roles de su dedicación: dramaturgia, dirección, actuación[5], iluminación, vestuario, escenografía, etc.), el/la técnica/o artista[6] y otros agentes de la actividad teatral (productores, gestores, críticos/as, programadores, políticas/os culturales, espectadoras/es, etc.) generan desde/en/para/sobre la praxis teatral.

Recordemos, en breve paréntesis, que el primer texto teórico-técnico sobre teatro del que tenemos noticia, aunque permanece perdido (Cantarella, 1971, p. 260) es de un artista: *Sobre el coro*, de Sófocles, siglo V a.C., muchos años anterior a la *Poética* de Aristóteles, del siglo IV a.C.

Hablamos de nuevos-antiguos sujetos, porque en tanto precuela teórica, la categoría artista-investigador nos permite releer la historia y encontrar su evidencia de su existencia, al menos, desde Sófocles. Sin duda la producción de pensamiento teatral acompaña las prácticas teatrales desde sus inicios.

> Podemos distinguir un pensamiento teatral *implícito* en la obra, en tanto metáfora epistemológica, según Umberto Eco[7]. Lo encontramos tanto en

[4] Hay una zona de la experiencia empírica que instala, a partir de la observación y la comprobación, una razón de la praxis. No una razón lógica (matemática, racional, geométrica), ni una razón bibliográfica (de autoridad libresca, en la tradición medieval del "Magister dixit", vigente *mutatis mutandis* en la contemporaneidad), sino una razón del acontecimiento, de lo que pasa en el acontecimiento o en la historia. Muchas veces lo que la razón lógica muestra como incontrovertible en términos racionales, o lo que la razón bibliográfica expone de autoridades legitimadas, es refutado por la razón de la praxis.

[5] Justamente, en esta ponencia nos detendremos en el sujeto actor-investigador, y más específicamente en una de sus dinámicas, la de actor-espectador.

[6] Como hemos señalado en diversas oportunidades, la labor de los técnicos y su producción de pensamiento son fundamentales en la producción de acontecimiento teatral, por eso preferimos hablar no de técnico a secas sino de técnico-artista.

[7] Afirma Eco: "El modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad" (1984, pp. 88-89).

> las estructuras de la obra, como en el trabajo de hacerla y en la concepción de su poética. Hay además un pensamiento teatral *explícito,* cuando es expuesto meta-lingüísticamente, es decir, cuando un lenguaje no-artístico (por ejemplo, técnico, pedagógico, científico) habla del lenguaje artístico, a través de artículos, monografías, tesis, libros. Puede también acontecer que el pensamiento teatral explícito se manifieste como metalenguaje artístico (por ejemplo, en la autorreflexividad teatral o en el metateatro).

Pensamiento teatral implícito y explícito pueden cruzarse, hibridarse y fusionarse en conferencias performativas, cuadernos de bitácora, discurso meta-escénico dentro de la escena (cuando la enunciación teatral se vuelve enunciado), manifiestos, programas de mano y editorializaciones. Incluso es cada vez más frecuente que en las tesis de posgrado se mezclen lenguaje artístico y no-artístico, metalenguaje artístico y no-artístico.

Al respecto, es importante, sin duda, que se trate de un pensamiento teatral sustentado por la producción artística, que exista una coherencia entre el hacer y el pensar, y su mutua multiplicación: pensar el hacer, hacer el pensar, pensar el hacer el pensar, etc., o creación de la teoría, teoría de la creación, etc.

Ese pensamiento artístico no está sólo y exclusivamente circunscrito a lo escénico: involucra una visión general del mundo, pero desde otro ángulo, desde la experiencia teatral. Basta con hablar con algunos artistas o leer sus textos ensayísticos o sus declaraciones en entrevistas, para advertir enseguida que miran y piensan el mundo integralmente desde un punto de vista inseparable de su existencia como teatristas. Importante es destacar: el pensamiento teatral compromete tanto el pensamiento sobre lo específico del trabajo y la poética teatrales, como el pensamiento sobre el mundo. Se genera una mirada comprensiva afectada por la existencia en el teatro. La actividad artística es un modo de vivir.

El artista es un trabajador específico (retomando la idea de Marx y Engels del arte como trabajo humano) y posee múltiples saberes sobre ese trabajo: saber-hacer, saber-ser y saber abstracto. Así, los sujetos de la investigación artística despliegan tres grandes campos: investigación específica (abocada a las problemáticas concretas de su creación-investigación), metainvestigación (cuando en la auto-observación se preguntan por cómo investigar) e investigación aplicada (cuando sus saberes se vuelcan a otros campos sociales: la docencia, la salud, la política cultural, la administración, la gestión, la curaduría, etc.).

> Podemos distinguir también un pensamiento artístico ensayístico y otro científico. El primero, valiosísimo, no busca la fundamentación ni la sistematización, y está más cerca de la doxa (por su carácter acrítico, muchas veces arbitrario, e incluso no sustentado). El segundo, a diferencia del ensayístico, quiere producir sobre el arte un conocimiento igualmente sensible pero riguroso, sistemático, crítico, fundamentado, y validado por una comunidad de expertos o especialistas. Esto último tiene que ver con el carácter colaborativo de las ciencias. No hablamos de ciencias "duras", sino "blandas": el pensamiento artístico puede realizar grandes contribuciones a las Ciencias Humanas, e incluso constituye un vasto campo, el de las Ciencias del Arte, y dentro de ellas, las Ciencias del Teatro, o en un sentido más amplio la Teatrología. Estas componen un amplio y creciente conjunto de disciplinas científicas que producen discursos sobre el arte /el teatro, generalmente insertas en programas universitarios, ya sea en relación con otros campos científicos (Ciencias Sociales, Ciencias Naturales, Ciencias de la Educación, Ciencias Exactas, etc.), o en su especificidad.[8] En su conjunto estas ciencias articulan una pluralidad de enfoques, una diversidad de aproximaciones a un mundo complejo (Fourez, Englebert-Lecompte y Mathy, 1998, p. 43). De la existencia de esta variedad de disciplinas y de diferentes campos científicos surge la posibilidad de la pluridisciplinariedad, la interdisciplinariedad, la transdisciplinariedad y la transversalidad (Fourez, Englebert-Lecompte & Mathy, 1998, p. 106). Esto genera los desafíos de la comparación y la traductibilidad, de una disciplina a otra, de un campo científico a otro, también en el plano de la relación entre las artes (artes comparadas, estética comparada) y en el de la epistemología (epistemología comparada).

Pensamiento artístico ensayístico y científico se alimentan entre sí multiplicándose y componen en su conjunto una filosofía de la praxis artística.

> Lo cierto es que la historia del arte y el teatro, de la producción de pensamiento artístico y teatral y de nuestras Universidades como instituciones artísticas sería muy diferente sin los libros de Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Anne Bogart, Augusto Boal o Luis de Tavira (por solo mencionar algunos casos célebres de artistas-investigadores). Como ha estudiado Mark

[8] Es un malentendido frecuente pensar que, bajo el nombre de Ciencias del Arte, se intenta otorgar estatuto de ciencia al arte en sus prácticas, es decir, sostener que el arte es una ciencia o que para hacer arte (pintar, bailar, cantar, etc.) hay que ser científico. Un malentendido que no permite comprender la entidad y función de las Ciencias del Arte / Ciencias del Teatro. Existen las Ciencias del Arte porque se puede producir discurso científico sobre el arte. Hay perspectivas y abordajes del arte que sólo se las plantean las Ciencias del Arte. La experiencia ha demostrado que las prácticas artísticas (hacer teatro, música, plástica, etcétera, gestionar las artes, enseñarlas, difundirlas, etcétera) y las Ciencias del Arte se alimentan entre sí provechosamente.

> Fortier, "el teatro es un área en el que la teoría ha tenido una influencia poderosa" (2002, p. 2), y hoy esta influencia es más fuerte que nunca. Por otra parte, en la compleja realidad del mundo contemporáneo, vivir sin teorías (etimológicamente, "visiones") que nos permitan organizar nuestras experiencias, emociones, datos y pensamientos, equivaldría a estar como ciegos.

Actor-investigador, actor-espectador

Venimos insistiendo, también, en que, por la vía de la nueva conciencia que genera la Investigación Artística entre docentes y estudiantes, el perfil de la formación actoral en las escuelas especializadas (sean terciarias, universitarias o no formales; públicas o privadas) se está transformando provechosamente.[9] Tanto de docentes como de estudiantes de actuación, ese nuevo diseño conceptual incluye la dimensión del actor como investigador y como espectador.

Llamamos actor-investigador a aquel que, desde su formación misma, es consciente de que produce conocimiento desde su praxis (ya sea desde el acontecimiento escénico, en los ensayos, los procesos, la circulación, la relación con los públicos, con las instituciones, en el entrenamiento, etc.). Hay una vasta literatura de actor-investigador (internacional y nacional) que da cuenta del universo de esas prácticas. La producción de conocimiento surge ya de todos los aspectos de la educación teatral, del reomodo del estudianteatrar (Scovenna, 2020)[10] y del docenteatrar (Dubatti, 2022, 2023b).[11]

Identificamos como actor-espectador, principalmente, a aquel que reconoce en sus prácticas de expectación una fuente de formación actoral. El ejercicio del actor-espectador es parte del de actor-investigador. Ver actuar a otros actores, ver espectáculos, poéticas escénicas, trabajo escénico o educativo de otras/os artistas y maestras/os, analizar acontecimientos

[9] Un caso relevante de esta transformación, entre otros, es el de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD) de Lima (véase Dubatti, 2024a).

[10] Escribe Mariano Scovenna: "Mientras el conjunto de estrategias de enseñanza que diseña el profesor orienta el 'estudiantar' de los estudiantes, las formas concretas de estas decisiones (las actividades de aprendizaje) son una de las acciones principales que configuran el teatrar de esos mismos estudiantes. En las experiencias de teatro educacional, los estudiantes juegan en simultáneo, un doble juego: el de crear acontecimientos de aprendizaje y acontecimientos teatrales, que se implican y enriquecen mutuamente. A esta confluencia de procesos complejos la podemos llamar 'estudianteatrar'. Siendo ella, el fluir de las actividades que realiza un sujeto que aprende teatro y al mismo tiempo crea acontecimientos teatrales" (2020, p. 339).

[11] Extrapolando el concepto de Scovenna al reomodo del docente teatral, llamamos docenteatrar al amplio conjunto de prácticas, su "fluir" y entretejido, que el docente realiza en su trabajo y en relación a lo escénico.

artísticos es tan formador e indispensable como pisar el escenario y poner el cuerpo en obras. Se aprende a actuar (y se enseña a actuar) viendo actuar a otros actores y viendo espectáculos de otros artistas. Sabemos que si un actor o actriz está haciendo temporada no puede ir a ver otros espectáculos, pero sí puede y debe hacerlo (como prioridad) cuando tiene disponibilidad horaria. Por otra parte, venimos insistiendo en la necesidad de que los cursos de actuación incluyan formalmente la expectación de actuación: regularmente los estudiantes de actuación deberían asistir al teatro, así como en las clases de actuación se debería incluir la visión de espectáculos y su posterior análisis (en suma, escuelas de espectadores dentro de las clases de actuación, a través de la visita de artistas a las clases, donde puedan hacer sus obras y charlar con docentes y estudiantes, como propone Jhonatan Pizarro desde Ecuador).[12]

Son diversos los ángulos de enfoque de las prácticas del actor-espectador y cada uno merece una reflexión particular. En esta ocasión elegimos referir una selección de ocho observaciones teóricas e ilustrarlas con la reflexión de un actor-investigador excepcional: Julio Chávez.[13]

Pudimos entrevistar a Chávez en el marco de las actividades de la Escuela de Espectadores de Santa Fe.[14] El punto de partida fue el estreno de su nuevo espectáculo teatral: *Lo sagrado*, en el que actúa, dirige y escribe (esta última tarea en colaboración con Camila Mansilla).[15] Artista-investigador, Chávez reflexiona brillantemente sobre su múltiple praxis artística (que excede la actuación y la integra). En la conversación pusimos especial interés en su actividad como espectador y en la categoría de actor-espectador.

Nos detendremos en los siguientes aspectos teóricos de la dimensión actor-investigador y actor-espectador:

---

12 Véase su tesis de Maestría en Gestión Cultural "Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato" defendida en la Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador (Pizarro, 2021) y el video correspondiente: https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WlQ&t=456s

13 Para una sistematización de la trayectoria creadora de Julio Chávez en el cine, la televisión, el teatro, la dramaturgia, la docencia teatral y las artes plásticas, pueden consultarse los estudios y cronología que redactamos para Chávez (2006 y 2012).

14 Escuela de Espectadores de Santa Fe, Novena Temporada (Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura, Centro Cultural Provincial Paco Urondo, viernes 19 de abril de 2024). Tema 1° sesión: "El espectador. Sujeto de la cultura". Entrevista de J. Dubatti a Julio Chávez, con la participación de Claudia Tourn. La grabación de la entrevista está disponible en la web: https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared

15 Para una reseña crítica de *Lo sagrado*, véase Dubatti 2024b.

1. El actor es actor-investigador en la medida en que produce pensamiento (implícito en sus obras y explícito en metalenguaje) sobre sus prácticas, se auto-observa en el hacer y el pensar. Al respecto le preguntamos a Chávez por el entretejido de las funciones de director, dramaturgo, actor, y cómo en ellas se pone en juego la expectación, y señala a partir de la auto-observación de actor-investigador:

> Son la misma cosa y no la son, porque como director discuto con mi autor en el momento de la puesta. Una cosa es la palabra escrita y otra la palabra puesta en la escena. En ese momento mi director discute con mi autor. Y empieza a atribuirse los derechos, que yo creo que tiene, de intervenir en asuntos de la palabra escrita transformada en palabra escénica. Ahí mi espectador empieza a ser claramente diferente a mi espectador oyente, que también empieza a tener otros compañeros actores, colegas, que también son otra manera de interpretar lo que pasa. Como actor, empiezo también a discutir con mi director si empiezo a advertir que mi director tiene ciertas ideas que, en el momento de llevarlas a la acción, mi actor puede llegar a discutir. Hay discusiones, y cuando digo discusiones son positivas, constructivas, de trabajo. Hoy por hoy tengo oficio de sentarme a la mesa para poder discutir. No significa que sepa, sino que hago el ejercicio de pensar, con buenos resultados o, a veces, no tan buenos. Este ejercicio de siempre tener algo enfrente sobre lo que pensar...[16]

2. La expectación no es una acción privativa del espectador sentado en la butaca, es una acción circulante y compartida por todos los agentes que intervienen en el acontecimiento teatral (espectadores, artistas, técnicos-artistas). El actor también expecta durante el acontecimiento, y no solo cuando está entre patas o fuera de la visión del espectador, sino también mientras actúa. El actor es actor-espectador en el proceso de ensayos y en el acontecimiento teatral. Chávez señala que cuando pasa de los ensayos a las funciones con público, siente como actor que aparecen otras dimensiones expectatoriales que no estaban antes. Expecta que es expectado y esto genera producción de nuevos saberes. Le preguntamos, como punto de partida, si el actor expecta el acontecimiento teatral mientras actúa:

> Sin lugar a duda. El actor se vuelve doble espectador cuando hay espectadores. O mejor dicho, aparecen en él otros espectadores que durante el proceso de ensayo no aparecen en el imaginario de un autor-director. Cuando aparece este fenómeno que completa el hecho teatral, relacionado con el que asiste, con la actividad fundamental del espectador en el teatro,

[16] En adelante, todas las citas de declaraciones de Chávez corresponden a la mencionada entrevista registrada en video (Chávez, 2024).

> en ese mismo momento mi actor empieza a percibir tal vez lo que pasa en la platea. ambién en mí mismo se despiertan espectadores que no estaban presentes hasta que el espectador se hace presente. Empiezo a ubicarme, empiezo a darme cuenta inclusive de ciertas cuestiones producto de la conciencia de que hay en ese mismo momento un espectador. Podés advertir ritmos, palabras, acciones, adaptaciones que, en privado, en los ensayos, resonaban de una manera y estando el espectador resuenan de otra [...] Creo que no se puede ser actor si no se es espectador.

Al respecto, Chávez ejemplifica con una situación vivida en la temporada teatral de 2012, en una pieza de Edward Albee en el circuito de producción comercial de arte (Teatro Tabarís), cuando se desempeñaba también como actor y director:

> Cuando hice *La cabra*, hace ocho o nueve años, teníamos un truco en escena: se caía una biblioteca. Estábamos chochos con el truco, salía muy bien, la actriz lo hacía muy bien y producía mucho efecto. A medida que fueron pasando las funciones, me empecé a dar cuenta de que los espectadores no creían que eso fuera un truco, creían que pasaba de verdad. Y ahí advertí que eso era un problema. Porque en lugar de funcionar como yo quería que funcione, es decir, dramáticamente y como lenguaje teatral, empezó a funcionar de manera que la gente se asustaba, decía "Ay Dios mío", se preocupaba. Ahí me di cuenta de que el truco estaba tan bien hecho que no se transformaba en teatral. Tuvimos que modificarlo, al punto de que ese truco se volvió teatral y de esa manera el espectador lo podía construir y no se sentía interrumpido por un accidente que creía que había sucedido. Mirá de qué manera el espectador es alguien tan importante, porque el espectador es un intérprete que también interpreta lo que está sucediendo y que expresa en el teatro eso que está interpretando. Cosa que ubica al artista en un lugar de mucha dificultad: decidir concienzudamente qué de lo que el espectador recibe vas a modificar y qué no.

3. El actor es también espectador en la butaca, posee una historia como espectador. Por el fenómeno de la transexpectación y sus actualizaciones plurales (Dubatti, 2023c),[17] el actor posee múltiples capacidades y experiencias como espectador social y artístico (espectador de televisión, cine, radio, plataformas, web, arte, etc.). Le pedimos a Chávez que nos recuerde su historia como espectador, y si la expectación (o la transexpectación) tuvo que ver con su decisión de ser actor:

[17] Llamamos transexpectatorialidad, en términos abstractos y transhistóricos a la condición de entretejido, interacción y convivencia, etc., entre expectatorialidad y expectaciones, y entre las expectaciones entre sí (social, artística, etc.). Transexpectación(es), a las actualizaciones de la transexpectatorialidad en acontecimientos concretos y con diferencia específica (Dubatti 2023c).

> Empecé en esto porque fui espectador. Es algo que he contado varias veces. Viendo telenovelas la vi a Silvia Montanari. No hablo de espectador teatral, sino de espectador de telenovelas, mi espectador también fue formado ahí. La telenovela se llamaba *La cruz de Marisa Cruces*. Yo estaba tan encantado con ella, me parecía una madre hermosa, buena madre, abnegada, heroína, y ahí pensé: si para tener una madre así hay que ser actor, yo voy a estudiar actuación. (Ríe.) Fue la primera vez que se me pasó por la cabeza ser actor.

Específicamente sobre la transexpectatorialidad, Chávez observa asumiendo una posición filosófica idealista (Hessen, 2006, p. 90-95):

> No existe en el ser humano la posibilidad de no ser espectador. El espectador no es algo que construye el teatro; el espectador es alguien que existe y que hace que el mundo exista. En el mismo momento en que el último ser humano tenga la posibilidad de ver el mar y ese ser humano muere, se terminó el mar. Se terminó el mar porque se terminó quien lo mire. De manera que para nosotros expectar es crear. En el momento en que estás viendo o asistiendo a un fenómeno, ese fenómeno lo estás construyendo vos también. Si vos no estuvieses, ese fenómeno no pasa.

4. El actor aprende a actuar expectando actuar a otros, por el fenómeno de dialéctica entre actoralidad y expectatorialidad que constituye la teatralidad (Dubatti, 2023c).

> Es imposible ser actor sin ser espectador. Creo que el actor debe aprender a mirar, debe aprender a pensar sobre lo que está viendo, y debe encontrar el ejercicio de lo que es ser un espectador. Porque creo que eso finalmente desarrolla tu espectador para tu propio ejercicio. Para mí el espectáculo no tiene fin, es la demostración de que el espectáculo es algo vivo que sigue moviéndose y que podría seguir moviéndose.

5. El actor puede tomar conciencia de cómo organiza la mirada del espectador y produce reflexión al respecto. En su pensamiento teatral diseña un espectador explícito (Dubatti, 2023d),[18] construye verbalmente una

[18] Distinguimos siete formas de pensar teóricamente a las/los espectadores: 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 y territorio), *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, musicales, etc.), *abstracto* (construcciones teóricas del espectador, nacionales e internacionales) y *voluntario* (el que explicita su propio campo de concepciones y afecciones teatrales, reflexiona sobre cómo se relaciona con los espectáculos, cómo lo increpan y qué espera de ellos, y produce un discurso autoconciente y de auto-observación en tanto espectador, que denominamos literaturas de espectador (Dubatti, 2023d).

concepción sobre el espectador. Le preguntamos a Chávez cómo piensa al espectador de *Lo sagrado*, y si se dirige a un tipo de espectador en particular:

> Ante todo, a mi propio espectador. Cuando dirijo o actúo, también hay en mí un espectador. Ese es el primer espectador que tengo, te diría, y es el espectador al que en principio le debo y del que soy el responsable. En el caso de *Lo sagrado* vamos a ver lo que pasa, porque es un bebé que acaba de nacer. Nuestra intención es que el espectador se sienta atrapado en un cuentito casi de suspenso y que, finalmente, advierta que lo han metido en una pregunta ética. Queríamos que el vehículo sea entretenido. Que tenga algo que un poco tienen las películas de suspenso. Para que el espectador se sienta involucrado en la sensación de que algo va a pasar. Y finalmente lo que pasa es que él mismo está siendo interrogado: qué se hace frente a este problema. Ante esas preguntas....
>
> Queríamos poner sobre la escena una pregunta, no una respuesta. No queremos expresar ninguna cosa que nosotros consideremos sagrada, sino instalar las preguntas. ¿Para vos qué es lo sagrado? ¿A qué llamás lo sagrado? ¿Es sagrada la privacidad? ¿Es sagrado el arte? ¿Es sagrado el amor? ¿Es sagrada la plata? Porque un ser humano podría decir: para mí son sagrados la economía y el tener plata. En el momento en que afirma eso va a tener que hacer un ejercicio para sostenerlo. Creemos que, en nuestra contemporaneidad, lo sagrado es una palabra con demasiada carga. Por eso también la utilizamos. Porque suponemos que para muchos ya no nos compete. Nosotros creemos que sí, que lo sagrado nos compete. El ser humano, para mí y para Camila, está deprimido entre otras cosas porque ya no puede tener un ejercicio con lo sagrado.

6. El actor también produce pensamiento desde su dimensión de espectador voluntario (Dubatti, 2023d), cuando habla sobre sí mismo y sobre sus propias dinámicas como espectador. Chávez define así su complejidad como espectador, complejidad que sin duda pone en juego a la hora de actuar (y de enseñar actuación, en el docenteatrar) en la dialéctica de la teatralidad:

> Yo soy varios espectadores, no soy "un" espectador. Tengo mi espectador inocente y absolutamente ignorante de las leyes teatrales y artísticas, al que sigo escuchando. Tengo un espectador extremadamente estricto, producto del idealismo de los años 70 y 80, un momento en el que empezaba o mediaba mi formación. Después tengo un espectador muy desarrollado, con 45 años de experiencia como entrenador que he desarrollado. Y después tengo un espectador que, hoy por hoy, está entiendo yo que mejor formado, que sabe hacer mejor el ejercicio de preguntarse qué hago con lo que

> veo. En ese sentido, he aprendido a no ubicar las cosas en lugares legitimados, o que son aparentemente cultura y arte, sino que me dejo guiar por el fenómeno que estoy presenciando en ese momento. Simplemente, intento hacer el ejercicio de preguntarme qué quiso hacer el artista, qué está sucediendo, qué me está sucediendo. Es un ejercicio que, para mí, es fundamental e intento comunicar a la gente que entreno.

7. El actor asume una posición respecto de qué valor le otorgará a la palabra de las/los espectadores. Como nos ha demostrado la experiencia de trabajo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, algunos integrantes del público pueden ser violentos y agresivos. Reflexiona Chávez:

> Y también creo que hay que saber qué se hace con lo que el espectador te dice. Yo no soy, por muchos motivos, como Peter Brook, que sale con una libretita y pregunta a la gente qué le pareció. No tengo ese vínculo con el espectador, porque si un espectador me llega a decir algo negativo, a mí me destroza. De manera que yo no soy de salir y preguntar. Tengo mis espectadores a los cuales acudo, y pregunto: qué viste, qué creés, qué pensás. Después, por supuesto, estoy entregado a que uno escucha cuestiones, quiera o no, pero no soy un buscador de miradas de lo que les pasa a los espectadores. Porque soy muy vulnerable y, en ese sentido, no me hago el canchero. [...] Pero vos sabés mejor que nadie que dentro de todo estamos en una época en la que zafamos, porque en otros tiempos te tiraban manzanas podridas y hasta excrementos si no les gustaban los espectáculos. De manera que el castigo más grande que nosotros podemos tener ahora es que el espectáculo baja al mes porque no viene nadie, pero por lo menos cacas no nos tiran. Y podrían tirarnos, de manera que uno zafa bastante. (Ríe.)

8. El actor-espectador reconoce que la experiencia teatral es pluralista en el sentido filosófico (Cabanchik, 2000, p. 100), y no debe ser reducida a una mónada. Hay tantas relaciones con el espectáculo y el actor como espectadores reales (Dubatti, 2023d). Finalmente, Chávez se detiene en el ejercicio del teatro, desde la expectación, como pluralismo de visiones y posicionamientos, cuando imagina la situación de un grupo de amigos que van a cenar luego de ver un espectáculo y discuten sobre él:

> Una de las dificultades que veo ahí es entender que cuando cada espectador se expresa en la mesa con sus amigos después del teatro, no es necesario estar de acuerdo. No hay por qué estar de acuerdo. Y lo que muchas veces pasa en la mesa es que alguien quiere convencer a las otras personas. (Ríe).

En suma, una filosofía de la praxis escénica ilumina aristas del acontecimiento del teatrar y el expectateatrar y debemos incorporar esos sabe-

res, otorgándoles nivel teórico, a los Estudios Comparados de Expectación Teatral (Dubatti, 2024c). En el plano pedagógico, la futura educación de nuestros actores y nuestras actrices deberá problematizar y estimular esta dimensión de actor-investigador y actor-espectador cada vez con mayores estrategias. Invitamos a docentes y estudiantes a auto-observar los acontecimientos de su docenteatrar y su estudianteatrar tomando en cuenta estas perspectivas.

Referencias

Cabanchik, S. (2000). *Introducciones a la Filosofía*. Gedisa y Universidad de Buenos Aires.

Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Losada.

Chávez, J. (2006). *Mi propio Niño Dios y otros textos teatrales*. Estudio crítico y edición de los textos a cargo de J. Dubatti, con un texto de Camila Mansilla. Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Dramaturgias Argentinas.

Chávez, J. (2012). *La de Vicente López y otros textos teatrales*. Estudio crítico, entrevista y edición de los textos a cargo de J. Dubatti. Editorial Colihue, Col. Colihue-Teatro, Serie Dramaturgias Argentinas.

Chávez, J. (19 de abril de 2024). Entrevista a Julio Chávez por J. Dubatti en la Escuela de Espectadores de Santa Fe, Novena Temporada (Santa Fe, Provincia de Santa Fe, Ministerio de Cultura, Centro Cultural Provincial Paco Urondo). Tema 1° sesión: "El espectador. Sujeto de la cultura". Con la participación de Claudia Tourn.
https://www.youtube.com/live/laRu39jE84k?feature=shared

Dubatti, J. (2014). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En su *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79-123). Atuel.

Dubatti, J. (Coord. y ed.). (2020a). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral*. Editorial de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".
https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/

Dubatti, J. (2020b). El artista-investigador y la producción de conocimiento territorial desde el teatro: una Filosofía de la Praxis. En su *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado* (pp. 247-277). Gedisa.

Dubatti, J. (2022). Las literaturas del acontecimiento teatral: bases teóricas para una reconsideración/ampliación del corpus. Literaturas del "estudianteatrar". En Couso, L. B., Fernández, E., y Ortiz Rodríguez, M. (Coords.), *Constelaciones críticas*. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata, EUDEM, Centro de Letras Hispánicas, CELEHIS. En prensa.

Dubatti, J. (2023a). Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento

desde lo escénico. Una filosofía de la praxis teatral. En A. Eme Vázquez (Ed.), M. Gándara, I. Oseguera-Pizaña y E. Arroyo (Coord. y selec.), *Apostar por el encuentro. Prácticas de pensamiento colectivo (Cátedra Bergman 2010-2022)* (pp. 86-99). Universidad Nacional Autónoma de México, Cátedra Extraordinaria Ingmar Bergman en Cine y Teatro.

Dubatti, J. (2023b). El acontecimiento teatral y sus literaturas. Discurso de ingreso a la Academia Argentina de Letras. *Boletín de la Academia Argentina de Letras*, (LXXXIII), 367-368 (julio-diciembre). En prensa.

Dubatti, J. (2023c). Transteatralidad, transactoralidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de literatura y análisis del discurso*, (11), 1-14.

Dubatti, J. (2023d). Siete formas de pensar a las/los espectadores. *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino".
http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-vii-jornadas-2023 y
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289

Dubatti, J. (2024a). Desde Lima, por una teatrología territorializada. La ENSAD, centro de investigación-creación escénica. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño 210* (enero-marzo), 29-32.

Dubatti, J. (1° de junio de 2024b). Agenda / Teatro. Palabra empeñada. *Lo sagrado*. *Acción*. https://accion.coop/cultura/agenda/palabra-empanada/

Dubatti, J. (2024c). Estudios Comparados de Expectación Teatral: cuestiones epistemológicas y bases teóricas. *Actas de las VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-12). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino".
http://iae.institutos.filo.uba.ar/publicacion/actas-viii-jornadas-2024
http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2024/paper/viewFile/7959/4766

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

Fortier, M. (2002). *Theory / Theatre. An Introduction.* Routledge.

Fourez, G., Englebert-Lecompte, V. y Mathy, P. (1998). *Saber sobre nuestros saberes. Un léxico epistemológico para la enseñanza*. Colihue.

Hessen. J. (2006). *Teoría del conocimiento*. Losada.

Lora, L. y Dubatti, J. (Coords. y eds.) (2021). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo II*. Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro", Fondo Editorial ENSAD.
https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/

Lora, L. y Dubatti, J. (Coords. y eds.) (2022). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo III*. Fondo Editorial ENSAD.
https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/

Lora, L. y Dubatti, J.. (Coords. y eds.) (2023). *Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral. Tomo IV*. Fondo Editorial ENSAD.
https://www.ensad.edu.pe/quienes-somos/direccion-de-investigacion/fondo-editorial/coleccion-artistas-investigadoras-es/

Marx, K. (1968). *Manuscritos: economía y filosofía.* Alianza.

Marx, K. y Engels, F. (1968). *La ideología alemana.* Pueblos Unidos.

Marx, K. y Engels, F. (1969). *Escritos sobre arte.* Península.

Marx, K. y Engels, F. (2003). *Escritos sobre literatura.* Colihue.

Pizarro Gordillo, E. J. (2021). *Formación de públicos desde la práctica teatral. Experiencias educativas significativas en bachillerato*. Tesis de Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador. Repositorio Institucional de la UPS: https://dspace.ups.edu.ec/handle/123456789/20198

Pizarro Gordillo, E. J. (2021). Cortometraje documental de la fase inicial del proyecto Formación de públicos desde la práctica teatral: Experiencias educativas significativas en secundaria, Maestría en Gestión Cultural, Universidad Politécnica Salesiana, Cuenca, Ecuador (sep 2019 - mar 2020). https://www.youtube.com/watch?v=Jja9g6A3WlQ&t=456s

Scovenna, M. (2020). Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos. En J. Dubatti (Coord. y ed.) (2020), pp. 333-347.

Sirvent, M. T. (2006). *El proceso de investigación*. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras.

Una mirada al teatro en el interior del Uruguay. Recorriendo caminos

Juan Estrades Pons

Investigador sobre teatro uruguayo, es profesor de Literatura, licenciado en Filología Hispánica, magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la FHCE (Udelar), y profesor de Historia del arte escénico en la Universidad Abierta de la Tercera Edad-Montevideo (UNI3). Participó en Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo como ponente desde 2011, así como en Congresos de Getea y Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini en Buenos Aires . Ha publicado estudios en libros colectivos y artículos sobre teatro en la revista reglada SIC y en *Escenarios de dos mundos* del Centro de Documentación Teatral de Madrid. Es autor del libro *El teatro balear en Uruguay y su contexto* (2023).

Una mirada al teatro en el interior del Uruguay. Recorriendo caminos

Juan Estrades Pons
Universidad de la República/Uruguay

El teatro trata de hacer presente lo ausente
Peter Brook

La búsqueda de un camino que condujera al teatro del interior del Uruguay se fue materializando en un largo proceso basado en la propuesta de teatro comparado que considera los fenómenos teatrales en contextos territoriales geográfico-histórico-culturales de relación y diferencia cuando se los contrasta con otros contextos.

Puesto que el teatro uruguayo hoy está involucrado y definido con asuntos, estructuras y discursos que resuenan a nivel nacional desde hace tiempo, solo desde la capital, el estudio de esos fenómenos teatrales en territorio resultó además de pertinente, necesario. Más aún cuando en este campo no existen prácticamente estudios.

Como expresa Jorge Dubatti, "Territorio como espacio subjetivado, espacio construido a partir de procesos de territorialización, es decir de procesos de subjetivación" (2018a, p. 16).

Por ese motivo nuestro enfoque fue investigar los movimientos teatrales en el interior del Uruguay desde un modelo que contemplara la diversidad de las puestas en escena y las diferentes perspectivas, en una historia local, que posibilitara determinar los procesos por los cuales se constituyen las poéticas emergentes sin desestimar los modelos paradigmáticos.

Es decir, que los fenómenos teatrales fueron estudiados del punto de vista de su manifestación territorial vinculada a la región-ciudad-pueblo-barrio según se estableciera el lugar de representación del elenco en estudio. También estuvo en consideración la denominada territorialidad topográfica que "implica la localización de los fenómenos teatrales en sus respectivos contextos geográficos teatrales-culturales a partir de un corte histórico determinado." (Dubatti, 2008, pp. 16-17). Pero también diacrónica en la medida que da cuenta de una sucesión que muestra estabilidad o cambios y sincrónica en cuanto es posible estudiar los fenómenos teatrales en su simultaneidad y coexistencia.

El investigador Gonzalo Carámbula, hace algunos años, señaló que el desarrollo de la institucionalidad cultural en los diecinueve departamentos del Uruguay ha sido desigual, "sobre todo en la asignación de los recursos humanos y materiales que dispone el Estado para sus compromisos con la cultura" (2011, pp. 357-382). Yo diría que también con el teatro en particular se ha sido selectivo, dejando de lado muchas veces rincones olvidados del Uruguay teatral, tal como expresó Victorio Gassman "un teatro espejo de la sociedad... de la historia, del alma y de las acciones humanas" (2003, p. 148).

El proceso de investigación constituyó un largo camino, que comienza hace más de ocho años, muy trabajosos, pero que no se agotaron en cada publicación realizada de los resultados dándonos enormes satisfacciones. En primera instancia para comprender el lugar que ocupa el teatro en el entramado cultural y su legitimación simbólica, así como la historicidad de dichos procesos y, en segunda instancia, en el conocimiento y profundización de una realidad en el ámbito teatral en diferentes lugares del interior del Uruguay.

Cuántos gestos encontramos –pocos, diría yo– a lo largo de la historia del teatro en el Uruguay que impliquen romper con el centralismo de Montevideo: teatro uruguayo no es sinónimo de teatro de Montevideo ya que aquel integra un conjunto más complejo que la de esta última metrópolis cultural. Pero a su vez, ¿puede hablarse de un teatro nacional?

Este proyecto trató de revertir y contraponer el centralismo implícito a lo largo de la tradición historiográfica-teatral nacional, con manifestaciones teatrales regionales que pusieran de relieve los muy valiosos trabajos realizados por actores, directores, escenógrafos, técnicos y dramaturgos locales. Sin caer en exaltaciones regionalistas que aislaran a los departamentos de los centros de estímulo e irradiación. Renunciando al determinismo y al reduccionismo usando una metodología que buscara contribuir a la unidad partiendo de la aceptación de nuestra diversidad y tratando de equilibrar la cualidad teatral en su textualidad junto a la cualidad testimonial.

La dramaturga Estela Golovchenko afirmaba que "en el interior existe un teatro extendido y aplazado, tan empeñoso como tantos, pero que en su valiente lucha por sobrevivir ha claudicado a ser parte de la historia, porque la escriben otros, y sin historia escrita es dudosa nuestra presencia en el mundo". Pero además:

> Los del interior, hemos permanecido ocultos detrás del muro, escuchando esa polifónica reverberación de la nostalgia, sabiendo que allí, en Montevideo, existe algo que nunca podremos alcanzar: la posibilidad del desarrollo crucial y sostenido de nuestras capacidades, tan escasamente atendidas en nuestros medios. (Golovchenco, 2009, p. 20)

A esta inquietud, ¿cómo darle una respuesta?

Como expresa O. Pellettieri, hacer visible: "una fuerte textualidad dramática y espectacular con sus modelos propios, que a partir de cambios e intentos de rupturas, va evolucionando en el tiempo" (2005, p. 255).

Entonces, en el reconocimiento de los encuentros realizados y su verosímil se modularon las relaciones con una comunidad de receptores locales e interdepartamentales. Su marcha, siguiendo los conceptos de Pellettieri: "está aclarada por su *historia interna* en la evolución de sus formas donde sus cambios se explican por sus vínculos y aperturas a nuevos públicos". (2005, p.255).

Y sobre todo escuchar a la gente de estos territorios muchas veces ignorados y olvidados. Como enuncia Estela Golovchenco:

> Estoy deseando que alguien venga a preguntarme cómo estoy, qué hago, cuál es mi lugar en este espacio infinito, y sobre todo, lo más importante, que venga a decirme que él también está, aunque yo sé hace tiempo y nunca se lo dije. (2009, p. 21)

Fue necesario, interrogar acerca de los modos peculiares que asumió la evolución de un teatro en algunos departamentos del interior del país desde sus fases constitutivas en el campo teatral y de qué manera las estéticas que racionalizaron la producción dramática y espectacular continuaron avanzando o decayeron irremediablemente profundizando en causas y proyecciones de futuro. Es cierto que nos encontramos con prácticas alternativas de escritura dramática y de concepción de espectáculos que a veces lejanos a la metrópoli quedaron en contextos aislados sin el necesario reconocimiento para su crecimiento e incentivo.

Pero la unidad de la forma solo se entiende una vez que se visualiza el proceso de formación de los grupos y de la creación de los espectáculos. Por ello es muy importante considerar los procesos tanto como los productos. Como expresa Lola Proaño en referencia a los teatros comunitarios que podríamos adoptar perfectamente aquí: "el proceso es tan o más interesante que el producto final, pues es en él donde los efectos

sociales e históricos emergen: la memoria reactivada de sus integrantes, el acuerdo intersubjetivo en la interpretación de la historia y del presente y la construcción de nuevas relaciones sociales" (2005, p. 268). Teatro que proyecta una construcción ideológica de la identidad social, sujeta a las condiciones de producción, circulación y recepción generando nuevas posibilidades discursivas en los territorios analizados en pos de su legitimidad. La producción y la recepción son dos momentos claves de todo hecho artístico y de todo objeto estético inserto este en el sentido dado por la Teoría de la Recepción

Porque a su vez, el teatro es memoria. "Memoria de texto, memoria de los lugares, memoria de actuaciones, memoria de cuerpos en escena, memoria de lo dicho y hecho" (Estrades, 2023, p. 18). Un ejercicio que desafía a la hora de enfrentarse con los procesos de creación y escenificación propuestos por un grupo teatral lejos de la metrópoli, ya sea un actor, un director y los efectos que una actuación produce en un espectador, en ese escenario elegido, y que forma parte esencial del fenómeno teatral. Desafío que implica rescatar una relación particular con el tiempo y el espacio y poner en jaque el cruce de la memoria individual espontánea y natural, y la grupal generada en el juego actoral.

Fundamentamos nuestra investigación, una vez más, en la teoría de la Filosofía del Teatro de Jorge Dubatti quien formula al menos dos conexiones fundamentales que establecen la fusión del teatro con la territorialidad: el cuerpo y el convivio. Expresará Dubatti: "el cuerpo del actor y el cuerpo del espectador, como parte y contigüidad de la materialidad del espacio real; el convivio, reunión de cuerpos presentes, porque acontece necesariamente en una encrucijada del espacio-tiempos reales" (2018a, p. 17). El teatro que es terreno, es territorial y es donde el cuerpo tiene el desafío de portar las territorialidades con las que se identifica y se nutre culturalmente. Un grupo teatral denominado Delsur, de la ciudad de Canelones fundado en el año 2008, después del paréntesis de la pandemia en el año 2020, terminó instalándose en el departamento de Colonia en la ciudad de Colonia Valdense. Otro lugar y otro departamento llevando consigo su territorialidad. Clara determinación donde lo corporal pone de manifiesto la capacidad del cuerpo de sustentar las territorialidades con las que se identifica.

La actriz Ana Lilian González uno de los pilares del grupo de teatro de la Villa del pueblo Solís de Mataojo nos manifestaba que:

El teatro es la vida misma representada en un escenario a través de un guion o un texto con asuntos de la vida real. Allí mostramos la profesionalidad y la responsabilidad de hacer vibrar al espectador desde el comienzo de la obra al final con las dificultades que puede tener un grupo de personas que hace arte por amor al arte. (González, 2023, p. 37)

Debimos ser cuidadosos en el momento de analizar un espectáculo por cuanto era vital descubrir nuevas regiones de conocimiento en la medida que se fueron profundizando las relaciones entre los datos, elementos o partes de la realidad en el contexto donde se procesaron las representaciones teatrales. Sin duda en el sutil equilibrio entre las sensaciones y los sentimientos que despierta la obra representada. Con públicos muy diferentes según los lugares del interior del país donde se hacen las puestas en escena.

Un teatro hecho visible

En su libro *El espacio vacío*, Peter Brook habla de un teatro sagrado que para abreviar denomina "teatro de lo invisible - hecho visible: la noción que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible..."(1996, p. 51). Imagen que se encuentra en nuestros pensamientos en el entendido que la verdad en el teatro está siempre en movimiento. Es más, ir detrás del instante de perplejidad que nos marca un nuevo significado.

El propósito de la investigación fue mostrar, cada vez más convencidos, cómo el teatro invisible del interior del Uruguay se hace visible en la multiplicidad de acontecimientos teatrales que se han dado en diferentes campos: dramaturgia, formación de elencos, dirección y actuación. Mapas teatrales en los diferentes departamentos para acercarnos una visión de conjunto que a su vez confronte y genere interrogantes a problematizar: diferencias en su desarrollo, continuidad o discontinuidad, permanencia del fenómeno teatral o paréntesis transitorio, profesionalidad y calidad de interpretación. Lo que Dubatti determina como: "otorgar relevancia al pensamiento teatral producido en/desde/para/por la praxis teatral que le da prioridad al estudio territorial de casos...y propicia el pensar desde una actitud radicante" (2018a, p. 18).

Estamos en un punto donde el camino de las investigaciones nos ha permitido seguir profundizando en otros territorios, en la búsqueda de la identificación teatral de carácter regional, como ya lo hemos hecho, que conforman una identidad nacional que no significa límite sino un contorno preciso de espacios y su valoración.

Una vez más sentados frente a la posibilidad de ampliar los estudios en torno a las manifestaciones teatrales y dramaturgias en el interior del país se nos plantearon una serie de preguntas que fueron las motivaciones para seguir adelante y redimensionar la investigación: ¿Qué líneas dramatúrgicas o qué tendencias (formales, estéticas, temáticas) se puedan observar en algunos departamentos del interior del país? ¿En qué medida departamentos alejados de la capital determinan la creación teatral y/o la propia forma dramática? ¿Cómo consigue esta creación teatral cuestionar lo real, y como refleja el mundo? ¿Qué lugar ocupan, por un lado, los temas relacionados con la realidad local y, por otro, las cuestiones de índole más general (preocupaciones políticas filosóficas, históricas, etc.)? ¿Hay una tensión entre lo local y universal? A su vez indagamos en torno a las creaciones que pertenecen al llamado "teatro de texto", formas de teatro en movimiento o gestual y formas híbridas que puedan conjugar, según modalidades diversas, un componente textual (dramático-literario) junto a elementos artísticos de otras disciplinas como danza, pantomima o artes visuales.

Pero también analizamos, como expresa Dubatti, de una *poíesis* productiva del actor así como una receptiva del espectador implicadas ambas en una tercera convivial o multiplicadora en la experiencia compartida y construida en la interacción de todos, relacionadas liminalmente. Donde "la actuación excede al actor y circula por todos los agentes de acontecimiento" y fundamentalmente "...donde la expectación como una acción que excede y supera al espectador individual y que circula en la zona del acontecimiento como una dinámica colectiva de existencia liminal" (Dubatti, 2018b, p. 22).

Fue importante, entonces, visualizar el comportamiento de un público que compenetrado en la propuesta instaurara una actitud que resulta de la expectación, que a su vez, "componen la *poíesis* con su emoción, su atención, el movimiento de sus cuerpos o sus risas, sin que haga falta que suba al escenario" (Dubatti, 2018b, p. 22).

Nos decía Eduardo Cotto, director del elenco De acá nomás, de Minas en el departamento de Lavalleja: "el público nos ha encasillado en estos diez años en un estilo del que se hace difícil salir: la comedia" (Cotto, 2022, p. 43). A modo de ejemplo la obra *Julieta y Romeo el geriátrico* de Franklin Rodríguez (autor uruguayo), la gente del lugar la llegó a ver más de cinco veces y en ella volvieron a reír y a llorar como la primera vez. Ese tránsito de lo que se vio sobre el escenario al yo del espectador que vivió el espectáculo, sin duda, regresó a la realidad de su vida personal, familiar y social.

Un público como representación de la gente común convertida en acontecimiento escénico. Como expresa Oscar Cornago: "Si la dimensión dramatúrgica apunta a un relato que de sentido al grupo en relación con el espacio en el que se encuentran, la teatralidad recurre a la performatividad para expresar la cualidad plural y genérica con la que se identifica el público" (2015, p. 224).

Como expresa Sergio Blanco en una entrevista realizada por Julieta Sanguino: "siempre le digo a mis intérpretes que en el teatro no se trata solamente de actuar entre ellos sino también y, sobre todo, de lograr actuar e interactuar con el público."(Blanco, 2022, p. 9) La base fundamental de toda representación en cualquier lugar como expresa Blanco: "este vínculo tan fuerte entre la escena y la sala es lo que ha permitido y seguirá permitiendo la sobrevivencia antropológica del arte durante tantos siglos" (Blanco, 2022, p. 9).

No podemos ignorar que la teatralidad expande su ámbito de acción y se observa, siguiendo los lineamientos de Jean Duvignaud (1973), en toda existencia social la sociedad se teatraliza puesto que tiende a exteriorizar los papeles que imponen la trama de la vida colectiva. Claramente reflejado en los ámbitos que hemos analizado.

Como expresamos en su momento en estos años en forma cautelosa o a veces explícita, vinculada a la cultura, pero también en relación al teatro, la dicotomía interior/metrópoli ha llevado a una valoración del teatro en lo nacional pasando por una visión muchas veces que pretende dar una sensación de homogeneidad, cuando no lo es. No se trata de descartar el concepto nacional sino de dinamizarlo, volverlo plural, de proponer una ampliación como lo venimos haciendo.

Es en la problematización que planteamos donde se ven las diferentes y ricas manifestaciones artísticas en lugares bastante distantes de la capital cuyo objetivo es que, en lugar de permanecer desplazadas en la periferia de la historia teatral del Uruguay, esas micropoéticas formen parte del proceso histórico del teatro nacional.

Seguimos pensando la historia de un teatro nacional desde una visión heterogénea y multicultural que acepta en el proceso una apropiación y reterritorialización local de tendencias foráneas en el afán de construir una discursividad propia. Como expresa Jorge Dubatti:

> Se advierte la necesidad de cuestionar, complejizar, abrir el concepto de teatro nacional. Se formulan sistemáticamente nuevos enfoques: la diver-

> sidad intranacional, los fenómenos regionales, las fronteras, lindes, zonas y bordes internos, la multipolaridad, los intercambios, tránsitos y polémicas dentro de los teatros nacionales, en plural (2018a, p. 15).

Una relación de diferencia claramente determinada incluso entre los departamentos lejanos a la metrópoli y los que están dentro del área metropolitana en las cercanías de Montevideo. La diferencia es sustancial por cuanto el vínculo y la distancia de estos últimos generan un fenómeno de simbiosis muy particular en un intercambio de elencos y también de actores.

Según García Canclini, el binomio centro-periferia, entendido como expresión abstracta de un sistema imperial idealizado ya no funciona en el entramado cultural contemporáneo, donde "debe pensarse en una cartografía social basada en las nociones de circuito y frontera" (1990, p. 292). Estas nociones delimitan una nueva singularidad cultural, donde los vínculos se definen en operaciones de combinación, contradicción y yuxtaposición efectuadas en y para el territorio que permitirá vislumbrar la complejidad de sus procesos constitutivos. Queda claro por tanto que no es posible concebir una matriz reproductiva centrípeta y ajena a la especificidad del territorio, dado que cada producción teatral, con su polisemia de signos, enmarca características propias derivadas de su propio contexto territorial y en vinculación estrecha con el desarrollo cultural del lugar.

Cada trabajo realizado pretendió interrogar acerca de los modos peculiares que asumió y asume el desarrollo teatral en cada lugar elegido luego de las fases constitutivas de cada campo teatral y de qué manera, a su vez, las estéticas se manifestaron en sus dramaturgos y puestas en escena. La necesidad implicaba entrar en contacto con las prácticas de escritura dramática y la concepción de los espectáculos en esos contextos.

En el Teatro Eslabón de Canelones, a unos pocos kilómetros de Montevideo, la dramaturgia está trabajada en dos caminos. Por un lado, el trabajo y análisis de un autor o una temática que pueda interesar al grupo y por otro la creación colectiva de una obra en función de juegos actorales de improvisación. Tendiendo a un expresionismo y rehuyendo sistemáticamente del naturalismo.

Un mosaico de propuestas creativas

Así se procuró abarcar y llegar en profundidad, tomando palabras de Gustavo Remedi, al conjunto de personas, espacios, comportamientos, hábitos, expectativas, prácticas, discursos y convencionalismos que con-

forman la institución teatral que engloba y rodea en forma de sucesivos anillos concéntricos la creación, la puesta y la recepción de un acontecimiento teatral en diferentes lugares del interior del Uruguay. En una segunda etapa de la investigación, se llegó a otros departamentos en forma particular, con datos relevados en el propio territorio, como Lavalleja, San José, Rivera y Soriano que se sumaron a los ya trabajados en una primera etapa de Tacuarembó, Rocha, Colonia, Flores, Florida, Durazno y algunos teatros litoraleños, del río Uruguay a lo largo de la frontera con Argentina.

El propósito fue mostrar, con firmeza, como he señalado, cada vez más convencido, cómo el teatro invisible del interior del país se hace visible en la multiplicidad de acontecimientos teatrales que se han dado en diferentes campos: dramaturgia, formación de elencos, dirección y actuación. A modo de ejemplo, la actividad teatral en el departamento de Lavalleja reveló puestas en escena mediatizadas, sin duda, por el desafío de nuevos lenguajes que marcan como expresa María Esther Gorleri "lo sensorial versus lo catártico; lo físico versus la emoción; los artefactos o dispositivos que desplazan las dramaturgias tal cual las conocimos, los entrecruces de géneros híbridos, lo multimediático como soporte de lo hegemónico..." (2012, p. 36).

En un ámbito donde el vínculo con el público, esa zona de paso entre el actor y el personaje como expresa Remedi "entre el habitante y el público, entre la vida y el arte, el teatro y la cultura" (2023, p. 207) se hacen presentes en cada rincón del Uruguay.

Pero también como expresa la magister Silvia Viroga considerando: "que el territorio siempre tiene, a la vez, una dimensión simbólica y cultural, es una construcción espacio-temporal sometida al cambio constante y dinámica, porque se edifica a través de relaciones de poder entre individuos y grupos (2023, p. 78). Su trabajo estuvo centrado en las manifestaciones teatrales en la ciudad de San José trabajando desde un espacio emblemático del punto de vista cultural e histórico como el teatro Macció hasta la diversidad de grupos teatrales independientes, pasando por la Escuela Integral de Actuación. Su análisis da cuenta de las diferentes territorialidades que se constituyen en el territorio generando "espacios de apropiación simbólica y de poder".

Como manifestó la actriz e investigadora María Pollak, se ha investigado para formar un corpus teórico y práctico sobre el teatro fuera de Montevideo. Un interior que nos habla, interpela, y que no siempre podemos argumentar a favor de sus demandas. Y sobre todo en un teatro de fronte-

ra como lo es Riveramento, en el departamento fronterizo de Rivera con Brasil que propone un mestizaje cultural y teatral. "Las fronteras configuran un campo magnético que se potencia con los aportes de culturas que dialogan, disputan, acuerdan, en todos los terrenos. El arte no está ajeno a esos devenires..." (2023, p. 201)

El teatro litoraleño había sido estudiado por la investigadora Estibaliz Solís pero quedaba profundizar sobre un elenco en particular como lo era el Círculo de Teatro de Dolores en "la resignificación de la ciudadanía cultural" por María Noel Tenaglia.

Pero también se trabajó en el estudio y visibilización de dramaturgias con perspectivas de género como expresa la magister Pilar de León: "para poner en diálogo la dramaturgia femenina con un teatro ancestral" (2023, p. 110). Así se establece un diálogo con las escritoras Teresa Deubaldo, Alejandra Weigle, Dinorah Medeiros, la dramaturgia de Mercedes Rusch, las obras de Lorena Rochón, la incipiente dramaturgia de Laura Cruz en un recorrido metodológico:

> Desde Minas a Montevideo, de Montevideo a El Pinar, de El Pinar a Parque del Plata, de Parque del Plata a Atlántida, de Atlántida a Buenos Aires, de Buenos Aires a Nueva Palmira, de Nueva Palmira a Colonia, de Colonia a El Pinar, de El Pinar a Fray Bentos, y de allí a Paysandú, donde se van escuchando voces y creo relaciones, vinculo, transformo y pongo al subalterno en el centro de los estudios. (De León, 2023, p. 110)

Tampoco escapó al análisis del teatro del interior una propuesta del Dr. Gustavo Remedi a partir del estudio de "otros teatros". El objetivo fue, según él mismo lo expresa, eliminar la reducción del estudio del teatro del interior al teatro "culto", y superar la reducción del estudio del teatro de carnaval al carnaval montevideano exclusivamente y a las formas que han monopolizado la atención, como la murga o los desfiles de comparsas. E incluir las teatralidades carnavaleras como especies de teatro popular. Trabajo que se centró en: "investigar el carnaval no solo en tanto acontecimiento y fenómeno social, histórico, literario o musical, que es como ha sido estudiado mayormente, sino sobre todo como teatro, y tomar en cuenta y analizar su lenguaje teatral, su teatralidad particular" (2023, p. 214)

Finalmente, este proyecto de investigación que continúa su camino, tiende a abordar el patrimonio dramatúrgico en el Uruguay de acuerdo al relevamiento de diferentes tipos de prácticas teatrales que se desarrollan a lo largo de todo el país. Prácticas que no solo abarcan la praxis teatral

(producción textual y escénica) sino el desarrollo de la historia del teatro como de su circulación y difusión entre los diversos departamentos. Prácticas analizadas por los estudios teóricos y epistemológicos desarrollados por los investigadores en las propias prácticas teatrales de cada lugar. Procesando el material investigado que llegaba en forma de puestas en escena específicas así como un conjunto indiferenciado de experiencias, reflexiones y sentimientos.

Un complejo entramado de significaciones del teatro logrado a partir de las relaciones en el discurso teatral entre el mundo simbólico, los esquemas perceptivos y el mundo percibido por las vivencias escénicas entre actores y espectadores.

Sobre esto último dirá Lorena Rochón, actriz, dramaturga y directora del teatro Del Patrimonio, de Colonia, respecto al vínculo con el espectador en ese pacto único y mágico que "se convierte en un torrente energético indescriptible pero casi palpable; golpea el pecho y la mente" (Rochón, 2023). Un teatro basado en la pasión de los teatristas, desde lo emocional, que pueden muchas veces más que lo imaginativo y lo metafórico.

Tomamos, para terminar, las palabras de Estela Golovchenko actriz, dramaturga, docente y directora integrante del teatro Sin Fogón, de Fray Bentos quien expresa "cada vez que pisamos un escenario estamos representando a los militantes culturales que nos enseñaron solidaridad, a los que entraron por error y se quedaron para siempre y los que aún hoy, reivindican el derecho a ejercer la profesión con dignidad y en las mejores condiciones" (Golovchenko, 2022). Como también expresa "con perseverancia, disciplina e innumerables intentos de superación pese a las limitaciones" (Golovchenko, 2022).

Al acercarnos al complejo entramado de significaciones del teatro del interior del Uruguay hemos descubierto un país de sociedades policontextuales generadas en diferentes lugares e instancias en los vínculos entre el mundo simbólico y el mundo fenomenológico percibido por quienes participan del convivio teatral.

Tengan por cierto que hemos encontrado en esta investigación como ha expresado Juan Carlos Gene en reiteradas oportunidades el arte del misterio humano. Ese carácter vivo que da al teatro su vigencia y lo hace insustituible, esa ficción artística que en el cuerpo de los actores genera los espectáculos. Espectáculos cuya apertura en el plano interpretativo y de las reacciones emotivas e intelectuales se traducen en el plano de la re-

cepción en el éxito del público desde las capitales departamentales hasta los pequeños pueblos donde llegó el discurso teatral integrado por los discursos verbales y los espectaculares no apartándose, muchas veces, de los discursos culturales del lugar en tiempo y espacio específico. En prácticas culturales como expresa Juan Villegas como medios de comunicación, de acuerdo a códigos específicos dentro del contexto cultural en el cual se producen.

Referencias

Blanco, S. (2022). El teatro es esencialmente un juego entre los actores y el público. En *Diario El País de Madrid* edición México. Entrevista a Sergio Blanco, por Julieta Sanguino, el 17 de junio de 2022.

Brook, P. (1996). *El espacio Vacío. Arte y técnica del teatro.* Península

Carámbula, G. (2011). Algunas consideraciones específicas en el camino de la regionalización. En F. Arocena (Coord.). *Regionalización cultural del Uruguay* (pp. 357-382). Udelar.

Cornago, O. (2015). *Ensayos de Teoría escénica. Sobre teatralidad, público y Democracia.* Abada.

Cotto, Eduardo. (2022). Entrevista inédita realizada por Juan Estrades.

Duvignaud, J. (1973). *Sociología del teatro*. Fondo de Cultura Económica.

Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral. Introducción al teatro comparado*. Atuel.

Dubatti, J. (2018a). *Letras. julio-setiembre* N° 78, 13-36.

Dubatti, J. (2018b). "Teatralidad, teatro, transteatralización redefiniendo las acciones de actuación y expectación" en *Anuario de la Facultad de Arte. La escalera N° 28*.

Estrades, J. (2023). Teatro en Lavalleja: aproximación a sus manifestaciones y creaciones teatrales. En *Teatro del interior: historias, memoria y utopía*. Fin de siglo.

De León, P. (2023). Entre lo político y lo poético: pasado y presente de voces femeninas en recorridos que se entretejen. En *Teatro del interior: historias, memoria y utopía*. Fin de siglo.

García Canclini, N. (1990). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Grigalbo.

Gassman, V. (2003). *Sobre el teatro*. Acantilado.

Golovchenko, E. (2009). *Dramaturgia Interior. Proceso de creación de cinco dramaturgos en red.* (Coord. Mariana Percovich). Impresión Área de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura del MEC.

Golovchenko, E. (2022). Entrevista inédita realizada por Juan Estrades.

Gorleri, M. E. (2012). La recepción: perspectiva multidisciplinar en investigación teatral en *Territorios teatrales*. Galerna.

González, A. L. (2023). Entrevista inédita realizada por Juan Estrades.

Pellettieri, O. (2005).”Un sistema teatral y sus intertextos” en *Teatro, Memoria y Ficción.* (O. Pellettieri ed.). Galerna.

Proaño-Gómez, L. (2005). “Teatro Comunitario, belleza y utopía” en *Teatro, Memoria y Ficción.* (O. Pellettieri ed.). Galerna.

Pollak, M. (2023). Teatro Independiente Riveramento, encrucijada de territorios. En *Teatro del interior: historias, memoria y utopía*. Fin de siglo.

Remedi, G. (2023). La escena plebeya: teatralidades carnavalescas en el interior. En *Teatro del interior: historias, memoria y utopía*. Fin de siglo.

Rochón, L. (2023). Entrevista inédita realizada por Juan Estrades.

Viroga, S. (2023). San José: un territorio, diversas territorialidades. En *Teatro del interior: historias, memoria y utopía*. Fin de siglo.

La ultra encarnación de actrices y actores europeos en los teatros latinoamericanos del novecientos: experiencias espectatoriales

María de la Luz Hurtado

Teórica del teatro y del arte, es un referente de los estudios teatrales y culturales chilenos y latinoamericanos por su labor de 50 años dirigiendo proyectos de investigación, publicando libros, antologías y artículos académicos en traducción a nueve idiomas. Directora por 25 años de la prestigiosa Revista *Apuntes / Escuela de Teatro UC*, funda en 2000 el Archivo de la Escena Teatral UC que hoy reúne 60 mil documentos impresos, visuales y audiovisuales del teatro chileno disponibles en chileescena.cl. Como creadora sus documentales tienen amplia difusión y sus exposiciones exhibidas en museos y galerías han recibido importantes premios de reconocimiento.

La ultra encarnación de actrices y actores europeos en los teatros latinoamericanos del novecientos: experiencias espectatoriales[1]

María de la Luz Hurtado
Pontificia Universidad Católica de Chile

> *El teatro, más que lenguaje, es una experiencia que hunde sus raíces en la misteriosa autopercepción de las presencias corporales, en el tiempo y el espacio vivientes.*
>
> Dubatti, *Filosofía del teatro I*

> *Baudelaire notaba que 'la teatralidad más secreta es también la más sorprendente'. Es esta 'que pone al actor en el centro del prodigio teatral y constituye al teatro como un lugar de una ultra encarnación, donde el cuerpo es doble, a la vez cuerpo viviente que viene de una naturaleza trivial, y cuerpo enfático, solemne, paralizado por su función de objeto artificial'.*
>
> Barthes, *El teatro de Baudelaire*

Quiero compartir acá la provocación que siento, cuando exploro materiales del teatro latinoamericano y chileno de épocas anteriores a mi actual tiempo de inicios del siglo XXI, de interrogarlos y dilucidarlos a partir de cuestiones ontológicas, pragmáticas y políticas que la teatrología contemporánea plantea. El particular campo artístico y social del teatro de hace algo más de un siglo en Chile es coextensivo a gran parte del latinoamericano por la fuerte hegemonía del teatro europeo ejercida en nuestros países a través de sus compañías en gira, las que conmocionaban las culturas locales. Se suele abordar este aspecto de la historia de nuestro teatro como una influencia

[1] Este artículo se nutre de los trabajados en mi proyecto Fondecyt 1060528 "Género, etnia y clase en el teatro chileno de la primera modernidad", el que complementaré próximamente con uno que aborde las resistencias de las trincheras más conservadoras a esta incursión del teatro europeo en gira, y con otro que explore las aspiraciones de algunos teatristas de hacer prevalecer una producción escénica y dramática chilena que cambie el eje de lo teatral hacia los marginados del poder social.

–y como una interferencia– en las prácticas actorales y escénicas al momento de la constitución de los teatros profesionales nacionales, y en el de las escrituras dramatúrgicas para esa escena. La etiqueta de "divismo" que se pegotea sobre los actores y actrices sostenedores de esa teatralidad, peyorativa caracterización que apunta a la egolatría y desmesura de recursos para la atracción fácil de las audiencias en ánimo "comercial", único criterio de selección de repertorios atribuido como favorecedor de una sociabilidad exhibicionista en los teatros copados por las élites locales, confluye a sostener la hipótesis de una pleitesía y rebajamiento de las periferias respecto de las metrópolis, deslegitimando la posibilidad de otras lecturas a este campo.

Consciente que la teorización respecto a este vínculo político-cultural asimétrico clama por ser abordado desde los estudios neocoloniales, he privilegiado la cualidad de producción de poder que esta experiencia posee, que según Foucault, está imbricada en el bio-poder que constituye a los sujetos modernos por las máquinas de libertad/disciplinamiento que (se) ejercitan sobre sus mentes/cuerpos.

> Las relaciones de poder pueden penetrar materialmente en el espesor mismo de los cuerpos sin tener incluso que ser sustituidos por la representación de los sujetos (...) existe una red de bío-poder, de somato poder, que es al mismo tiempo una red de la cual nace la sexualidad como fenómeno histórico y cultural en el interior del cual nos reconocemos y nos perdemos a la vez (Foucault, 1992, p. 156).

Un lugar central desde el que Foucault explora esta tensión es el de la construcción de la subjetividad a través del relato como producción de autoconciencia crítica (1997, pp. 171-198) y los flujos en experiencias sensoriales que poseen estas discursividades. Me ha iluminado su reflexión acerca de su vivencia infantil de la heterotopía, esa que hizo confluir en simetrías, asimetrías, espejamientos y distorsiones recíprocas una multiplicidad de espacios/tiempos imposibles de congregar en lo real, los cuales, al enlazarse y confrontarse en el imaginario, ponen políticamente en crisis cada uno de los lugares convocados. El sujeto los experimenta como expansiones de sí que van rompiendo bordes y límites, al ser catapultado hacia espacios (simbólicos) deseados y temidos, ignotos e inaccesibles de recorrer en las estructuras disciplinarias que lo han ido constituyendo. No por casualidad su empático relato acera del juego corporal/mental experimentado –al fin– sobre el prohibido lecho de los padres, aterriza en la ontología que funda la experiencia del teatro, de la representación actoral

y de la máscara que posibilita al sujeto situarse en la otredad, incluso en la imposible: en la del muerto (2010, pp. 13-27).

En nuestras primeras décadas del siglo XXI, la concepción del teatro como acontecimiento imanta la reflexión hacia tiempos, espacios, materialidades, cuerpos/sujetos que transitan por los pliegues de la praxis teatral, arremolinando, mediante fuertes vientos disruptores, discursos, percepciones y experiencias de lo dominante, agenciando subjetividades otras en performers y espectadores, en continuo cambio de lugar de acción y expectación. Desde nuestra actual preocupación por la crisis de los relatos, el horror de lo innombrable de nuestras historias próximas latinoamericanas y del mundo, las desterritorializaciones de pertenencias y presencias por la mediatización globalizada, el belicismo inter y transnacional que reaviva hegemonías imperialistas tras el 11S de 2001, las discriminaciones de género por la orientación sexual diversa, los cuerpos como productores de afectos/efectos, entre otros, podemos dar "saltos de tigre" (Benjamin) en las cronologías de la historia y establecer asociatividades con tiempos dispares en que similares disyuntivas se experimentan y debaten. Percibo ese tipo de lazos entre nuestro tiempo y el de un siglo atrás, como también uno de malestar con la modernidad ilustrada, tecnocrática y positivista, de sobre información escrita e irrupción de lo visual por la industria cultural floreciente, de hegemonía de los centros productores de flujos de información y de deseo en el hemisferio norte, de cuestionamientos y de obsecuencia con las estructuras fundadas en el poder del capital, de crisis sociopolíticas próximas a estallar en guerras de mortandad y violencia tecnológica inéditas, de alteración de las relaciones entre lo público y lo privado, y del lugar de los géneros y de las etnias en ellas.

En el teatro y el arte Occidental de ese inicio de siglo XX, tras un siglo de intento de predominio de las corrientes ilustradas, el modernismo gatilla un retorno a lo emocional tras el romanticismo, excedido en poli sensorialidades en las que lo escópico y lo táctil prevalecen en una nueva cultura del cuerpo como lugar de lo trascendente. La urbanización, junto con provocar en los más desposeídos tremendas lacras de pobreza, hacinamiento, enfermedad, desarraigo y aculturación, en los sectores medios y altos permite un mayor cultivo de la sociabilidad: proliferan cafés, bibliotecas, paseos públicos, clubes, escuelas... y teatros. Sin embargo, hay una diferencia clave con nuestro tiempo: el teatro era hegemónico entre las élites y en las culturas medias y populares, lugar privilegiado de elaboración de relatos y corporizaciones dramáticas de los desafíos de la

existencia y del vivir en sociedad.[2] De ahí su productividad para nuestras reflexiones actuales, ya que en él concurrían diversos agentes, discursos y prácticas que dejaron huellas respecto a sus modos de experimentarlo y de producir subjetividades en tensión con él.

Figura 1: Palco del Teatro Municipal de Santiago. Revista *Familia,* 1911.

Engarzada con las reflexiones anteriores, planteo la hipótesis que esta irradiación del dominio europeo a través de sus compañías en gira por el mundo es especialmente poderosa en países como Chile y otros de la región que carecían de compañías nacionales de la escena, puesto que ese lugar estratégico de lo teatral –el escenario– en espectáculos profesionales era ocupado sólo por actores, actrices y cantantes europeos.[3] La secularización en esos tiempos ganaba terreno y la modernidad en las

[2] Una manifestación de la enorme valencia durante las dos primeras décadas del siglo XX de lo teatral en Chile es la gran infraestructura para la escena existente en el área céntrica y en los barrios en cada capital de provincia y en grandes ciudades como Santiago, Valparaíso, Concepción o Iquique, diversificando su llegada a distintos bolsillos e intereses culturales. En 1907 existían 20 salas en Santiago para una población de 330 mil habitantes, presencia de crítica teatral en todos los periódicos y revistas e incluso prensa especializada con por lo menos 20 títulos de revistas de teatro publicadas en el periodo.

[3] Recién en 1918 se crea en Chile la primera compañía teatral profesional, la Báguena Bührle, bajo el influjo del teatro español en gira por el país. El teatro profesional argentino nutrió desde 1915 los escenarios; ya lo había realizado en el XIX con actores puntuales como Juan Casacuberta y Trinidad Guevara.

periferias se afincaba y operaba en lugares simbólicos, estratégicamente en los teatros de palcos preñados del *élan vital* de la *belle époque*. Hobsbawm (1998, p. 34) equipara a estos teatros con las universidades en su capacidad de manifestar la incorporación de las élites locales a la hegemonía europea mundial en esa vuelta del siglo XIX al XX, el que, para este historiador, es el más europeo en toda la historia de la humanidad. Así, la tensión que se genera en el convivio entre ese escenario animado por una actriz o un actor europeo, el/la que es a la vez persona y personaje, y un público local, que de algún modo está jugando también al doblez de la representación,[4] participa de la construcción de subjetividades hibridadas en y con la modernidad. Esto, cuando la fascinación y el malestar con que se experimenta la modernidad apela a una autoconciencia, a construir desde diversos lugares la dificultosa in-corporación a ella en pugna con la tradición, con los mestizajes, con lo indígena y lo colonial. La modernidad, aliada desde la Independencia con fuerzas de cambio provenientes de su soporte ilustrado, es ahora apropiada en forma escópica: en el conocimiento de "lo otro", se "ve" cómo opera, el ojo que ve reemplaza al que lee, por lo que el panóptico del teatro de palcos fue un lugar estratégico para contrastar y re-definir las construcciones identitarias.

EL ENTREACTO

Núm. 26 — Viérnes 20 de Diciembre de 1889 — Año 1

"EL ENTREACTO"
Publicacion diaria de Programas de Teatros i avisos comerciales
Se distribuirá en los Teatros las noches de funcion.
Oficina de Redaccion i Edicion
BANDERA 24.

CAMBIO SOBRE EUROPA
Lóndres..... 90 D/V 25½ d.
Paris..... 90 D/V 5.66½
Hamburgo..... 90 D/V 2.14

VINOS
LA VIÑA VICTORIA
MANUEL JOAQUIN DIAZ
Premiados con medalla de plata en la Exposicion Universal de Paris de 1889.
Estos vinos los vendemos únicamente en nuestro almacen, embotellado i en barriles desde una arroba.
M. J. DIAZ E HIJO.
Estrada provisoria. Agustinas. 35—D.

RESTAURANT
I BILLARES DE LA BOMBA
Ahumada, esquina de Moneda
Billares nuevos.
Servicio esmerado i económico
Licores i vinos finos.
Precios baratos.

HOTEL CENTRAL
ANTIGUO HOTEL DONNAY
Situado en la parte mas central del comercio
CALLE DEL ESTADO, 13.
Este establecimiento se recomienda por si solo.
Se han suprimido grandes mejoras para dar toda comodidad a los pasajeros.
Elegantes i ventilados dormitorios i salones, en altos i en bajo.
Comedores enteramente refrescados i se ha habilitado el patio con frescos i cómodos comedores.
Diaria entrada con frescos asegurados.
Presidirá i cuidará en el servicio.
Precios mui equitativos.
Matías Lopez, Propietario.

TEATRO MUNICIPAL

Empresa Savelli--Antonietti

SABADO 21 DE DICIEMBRE DE 1889
A LAS OCHO I CUARTO
Gran funcion extraordinaria
A beneficio del mismo Teatro i cuyo producto se destina exclusivamente a reparaciones del edificio.

LA GRAN COMPAÑIA COMICA-DRAMATICA ITALIANA
DIRIJIDA POR EL ACTOR
D. LUIS RONCORONI

Dará la segunda representacion de la aplaudida comedia en tres actos de Ballanstone i Dunonsat, estrenada anteno del teatro de las *Variedades* de Paris i de los principales teatros de Italia, titulada:

DURAND I DURAND

Novedad absoluta para Santiago i replicada 14 noches en Buenos aires.

REPARTO

PERSONAJES:	ACTORES:
Alberto Durand, almacenero	RONCORONI
Alberto Durand, abogado	Valenti
Custodio	Nolgo
Javas	Campi
Gaston, portero del Tribunal	Agelli
Chabrel	Dregi
Taulet	Botera
Leiza, hija de Custodio	Campi-Dolfoi
Pagterme	Nenco
Madama de la Haute Tourelle	Cassese
Irma, su hija	Agelli
Clarissa, camarera	Bonini

La escena es en el acto 1º en Passy; en el 2º i 3º acto en Paris.

Concluirá la funcion con la graciosisima petipieza en un acto titulada:

LA NOVIA I LA YEGUA

Desempeñada por Botera, Campi, Agelli i Bonini.

AL PUBLICO
Pongo en conocimiento del público i de mi distinguida clientela que mi retiral del negocio de maleteria que tiene por nombre *La Industria Catalana*, bajo la razon social de Federici i Ribas.
Al mismo tiempo tengo el honor de anunciar mi nuevo establecimiento titulado: «Gran Boteria Española i Fábrica Especial de Artículos de Viaje,» situada en la calle de Ahumada núm. 37-J donde encontrarán un buen surtido en el ramo de boteria i en el de maleteria.
Esta casa ofrece al público puntualidad en los encargos, esmero en el trabajo i precios equitativos.
Boteria Española i Fábrica Especial de Artículos de Viaje.
AHUMADA 37-J.
Casa en su clase en Chile
JOSÉ RIBAS.

Vino Armidita. Monjitas 71-A.

BELLO SEXO
Cremas de Almendras y miel de Rhin
Es objetivo mas acentuado jeneral en Santiago que cuando ya las mujeres acostumbran cubrirse i cloroformarse, i por cerrilidades de nuestras señoras de esta ciudad i de otras.
Su pureza i propiedades curativas hace que imparta al cútis, una frescura i lozanía, parecida al rasa.
Tiene la propiedad de hacer desaparecer el lunar accidental que se nota en la cara i las manos, principalmente cuando se pone una crema de la luz del gas. No se nota en sus, pues solo blanquea el lunar i lo hace invisible.
Su propiedad no es esterir superficialmente del cútis, sino curarlo i hacerlo volver a su estado saludable.—*Pida muestras.*
L. PUTÓ Y C.ª
DROGUERÍA DE PARÍS
Calle Ahumada, N.º 36-B.

VARIEDADES
Perseguidores i perseguidas
Estos bancos ingleses tienen una moral por demas feroz.
Hace algun tiempo un miembro de la Cámara de los Comunes propuso la introduccion de la pena del látigo por algunos delitos.
He aquí ahora que uno de sus colegas, un cierto Mr. Atkinson,

Figura 2: *El Entreacto*, boletín teatral, Santiago 1889.

[4] Esto era posible porque las luces sobre el público se mantenían encendidas durante la función.

En las performances sociales y teatrales que trabajo acá, recompongo los modos en que espectadores locales en Chile elaboran visual y textualmente su relación intersubjetiva con las actrices y los actores europeos mediante ejercicios discursivos y gráficos –escritura crítica, dibujos, fotografías– publicados en prensa y libros. Una amplia gama de mujeres y hombres –filósofos/as, artistas, literatos/as, políticos e intelectuales– representativos de cierta cultura modernizadora en lucha hegemónica que aspira a ser influyente en su medio los enhebran y publican. Destaco que este proceso ahora incluye a mujeres que van accediendo, no sin polémica y lucha desde su anterior enclaustramiento en lo privado, al espacio cívico público. Ellas encuentran en el teatro europeo un aliado, en especial, en la performance escénica y mediática de la actriz-diva, quien es entonces una de las primeras mujeres cuyo oficio la lleva al centro de esa escena expandida que conecta el teatro con lo social, donde produce y alimenta una imaginería que la convierten en alegoría de la modernidad.

Figura 3: Revista *Zig-Zag* 646, Santiago 1917.

Organizo aquí dichos discursos en dos fases, según alumbran uno u otro pliegue del actor/actriz: su presencia fenoménica, más allá o más acá de su encarnación en personajes fictivos, y su ultra encarnación constructiva de la ficción y emoción dramáticas. Es importante considerar que estas actrices y actores de prestigio rara vez están en público sin proyectar un aura surgida de los innumerables textos e imágenes anteriores a sus llegadas a cada país y que los rodea durante su permanencia en él, por lo que los discursos elaborados localmente son un juego entre los imaginarios y sus actualizaciones.

1. Actrices y actores europeos, animadores del deseo neocolonial por lo moderno

> *La metrópolis no reúne así sino positividades, el clima correcto y la armonía de los paisajes, la disciplina social y una exquisita libertad, la belleza, la moral y la lógica.*
>
> Memmi, *Retrato del colonizado*

La mirada de las élites periféricas hacia las metrópolis en esa época del Imperio está teñida del deseo de participar de sus bondades míticas o concretas, como ironiza Memmi en mi epígrafe. En ese imaginario, lo que brindan las metrópolis es una constante satisfacción libidinal que permite tolerar, y reproduce, el desencanto local.[5] La aspiración es a estar siempre encumbrado en el clímax del arte y sociabilidad que brinda la experiencia personal, sin mediaciones, de lo europeo, allá mismo, mediante largas estadías en el viejo continente. La propuesta del célebre escritor Luis Orrego Luco[6] de una política pública de Estado que construya y mantenga en Chile un teatro como el Ópera de París evidencia cuán central era entonces el teatro dramático para satisfacer o al menos paliar dichas ansias:

> Existe entre nosotros afición decidida por los espectáculos. Basta que llegue á nuestras playas alguna buena actriz, como María Guerrero, ó algún actor de primer orden, como Ernesto Novelli, para que se llene el Teatro. La sociedad les prodiga aplausos y dinero, se emociona, se preocupa del arte y lo comprende. Las mujeres de nuestra sociedad son cultas, delicadas y refinadas; son capaces de sentir y de inspirar todo lo bello. (...) Seamos un poco más vividores; aprovechemos lo mucho bello y bueno que en el país existe y con eso disminuiremos considerablemente el afán de los que emigran desesperados de aburrirse en "esta copia feliz del Edén" (Los viajeros, 1909).

Orrego propone extrovertirse a una sociabilidad que conjugue capacidad económica y acceso al arte refinado, esto es, el teatro europeo escenificado en nuestra tierra, para seguir nutriendo su subjetividad con los productos "de las conquistas intelectuales de la especie", según postula Simmel, advirtiendo sin embargo este primer sociólogo de la modernidad que el *setting* urbano moderno tiende a conformar sujetos empobrecidos

[5] "Conciertos, conferencias, teatro biógrafo, nada ha faltado para animar a esta sociedad que se queja siempre, sin que nada la satisfaga. (...) París es el miraje engañador donde zozobran todas las ilusiones de las chilenas que han pasado por esa ciudad fantástica... vuelven a Chile y no encuentran en su patria nada que las consuele de su ausencia!". *Editorial*, 1913, *Familia* 44

[6] Autor, entre otras novelas, de la exitosa *Casa grande*, 1908, en la que realiza una cruda crítica a las formas de vida y valores de la clase dominante chilena durante la criolla b*elle époque*.

por la banalización cultural y el materialismo (Weinstein, 1990, p. 78 y 79). ¿Cuál es el punto de atracción para esta sociedad de la presencia de artistas de teatro europeos en Chile? Sin duda, que estén legítimamente nutridos y a la vez sean nutrientes de "las ciudades civilizadas" del mundo. La promisoria relación es que, si esos artistas incluyen a Chile entre los lugares en que realizan su teatro, el país se hace parte sin más de ese mundo civilizado:

> Estos dos artistas (Rosario Pino y Emilio Thuillier) con la sonrisa en los labios y la bondad en el corazón, pasean orgullosos por las ciudades civilizadas la triunfante bandera del teatro español moderno que evoluciona con pasos agigantados hacia lo sublime, lo bello, lo ideal dentro del arte, naturalizándolo y purificándolo todo con un refinamiento verdaderamente exquisito (Chalo, 1910).

Se proyecta en esta elaboración la perspectiva vigente en diversas teorías espiritualistas y esotéricas: lo interior se plasma en lo exterior, y la valoración del cuerpo visible no se realiza por hedonismo sino por búsqueda de la impronta de lo cualitativo en lo material, mediador inescapable de nuestra condición humana. Y la mujer, considerada *locus* por excelencia de la espiritualidad, sería la principal visibilizadora de este principio como servidora y médium de la divinidad: como "sacerdotisa del arte". Balzac, filósofo de la relación entre interioridad y su exteriorización corporal, vincula la sensibilidad de lo femenino respecto a lo estético con un largo proceso civilizatorio que va conformando esa aristocracia del espíritu/cuerpo a lo largo de las generaciones:

> Hay criaturas investidas del sacerdocio del pensamiento obtenido por una educación privilegiada, en quienes se ha desarrollado el imperio de la imaginación por continuo roce artístico, gracias al calor moral de una civilización llevada a su más alto poderío; mujeres para las cuales la vida del alma, los beneficios de una cultura exquisita, hacen de ellas las sacerdotisas del arte. (Balzac en Hochstetter, 1908)

Vara alta para las mujeres de países colonizados, como las chilenas; que, al leer en 1908 estos principios, se ven impelidas a buscar en su genealogía ¿aristocrática? y en su *habitus* si cumplen o no con la condición de haber estado expuestas a un "continuo roce artístico". ¿Les dará ese roce, también proclamado por D'Alambert en *La Enciclopedia* –"una sutileza de tacto, una delicadeza de sentimientos, es muy difícil de adquirir sin la ayuda de las representaciones teatrales"– el estar cerca de las "sacerdotisas del arte" teatral, asistir a todas sus temporadas dramáticas en el Teatro Municipal?

2. Sensibilidades teatrales modernistas, ¿expresión del malestar con la modernidad?

> *Si entendemos el arte del comediante como una energía primaria del alma humana, que en su proceso vital asimila la literatura y la realidad (…) la interpretación de este arte desemboca en la gran corriente de la comprensión moderna del mundo.*
>
> Simmel, *El comediante y la realidad*

Este arte "evolucionado" del teatro europeo es medido con la vara de las gradaciones del progreso del positivismo burgués, pero también conjuga la modernidad desde una sensibilidad modernista contrahegemónica que huye de este (Subercaseaux).[7] Lo latente en la propuesta del autor dramático europeo se tornaría palpable mediante el proceso de destilación expresiva realizada por las actrices y actores que logran esa anhelada ecuación modernista entre el "alma" de las cosas y la de los seres, componiendo con su presencia no una re-presentación sino "un pedazo de vida" minimalista, sutil, valorándose lo "insignificante" de los códigos empleados. ¿Acaso en el sub-texto establecen un contraste con el histrionismo de gruesa codificación gestual de los actores y actrices aficionados locales?

> Porque no podemos negar que Rosario Pino y Emilio Thuillier son dos artistas de temperamento tan privilegiado que, con su sola presencia, con sus más insignificantes palabras, sus gestos, sus miradas, sus más pequeños movimientos, transforman la escena en un pedazo de vida tan latente, tan palpable, tan real, que á todos nos parece estar asistiendo no á una representación teatral sino á esos cuadros maravillosamente trazados por el autor, en los cuales rebosa la verdad de las cosas que él vio y sintió en su cerebro y su corazón (Chalo, 1910).

A través de una presencia generadora de un *pathos* que resuena en lo íntimo, estos actores y actrices materializarían de un modo visible en los escenarios chilenos las escenas y escenarios ideados por la inteligencia y la emoción de los dramaturgos europeos, significándolos como manifestación de una verdad que trasciende la ficción para remitirse a lo "real". Y,

[7] "El modernismo hispanoamericano (…) tal como el modernismo europeo– es una opción contra hegemónica a los correlatos sociales y culturales de la modernización (positivismo, cientificismo, empirismo, laicismo) y que formó parte, por ende, de la gran controversia finisecular entre modernismo utilitario y mercantil, que no dejaba espacio para "la vida del alma" (Rodó: *Ariel*), y otro que concebía el arte y la belleza como fundamentos de una urgente y necesaria renovación espiritual. (…) El cosmopolitismo, desde este punto de vista, fue la afirmación latinoamericana del derecho a ser universal, la aspiración a una cultura ecuménica y abierta desde la cual existía la posibilidad de renovar la condición humana. (Subercaseaux, 1997, pp. 122-123)

habiendo una actriz de por medio, Rosario Pino, la construcción de género emerge en una intensificación de estos rasgos modernistas. El crítico y académico Domingo Melfi destaca en 1914 que el "alma" expresada por ella en su actuación es historificada, es un "alma contemporánea" por su hálito melancólico, presa del malestar de la modernidad. Este tipo de comentarios obvia la dramaturgia ficcionalizada en escena para centrarse, como *punctum*, en un foco expresivo privilegiado: en los ojos, en la mirada de la actriz. Nos reenvía a una expresividad actoral vigente en Europa en ese cambio de siglo que trabaja la mirada, los ojos, como una ventana a lo innombrable, *locus* de lo nunca dicho ni por decir (de lo femenino), como bien lo expresa Chalo:

> Maga, ella misma, de todos los sentimientos sutiles del alma contemporánea, por derecho propio en el escenario español, sus ojos, infinitos de matices, son el más eficaz comentario puesto al margen de una comedia. Han revelado dolencias nuevas; otras sensaciones; perdidos encantos. A ellos se asomó el alma cansada de la tristeza moderna, como la doncella de un doliente cuento de amor. (...) Han descubierto los sentimientos infinitos, minúsculos, ignorados del corazón femenino (1910).

Figura 4: Emilio Thuillier, actor y director teatral español. Revista *Zig-Zag* 39, Santiago 1905.

Una exponente ejemplar de este procedimiento de sondeo en lo oculto femenino es Iris,[8] destacada escritora y crítica teatral, quien se concibe a sí misma como sensible "espectadora emancipada" (Rancière) en su ejercicio de dejarse remover por la experiencia que genera en ella su contacto con los otros y otras para, desde allí, realizar un (auto)develamiento en

[8] He explorado la escritura de Iris en "Escribir como mujer en los albores del siglo XX..." (Hurtado, 2008).

sintonía con sus pares femeninas, también ellas silenciadas e indescifradas: "existe un dolor que yo descubro por donde quiera que voy –ya que cada cual tiene la sensibilidad de la equivalencia–, es decir, que sólo somos capaces de apercibirnos en los otros de aquello mismo que llevamos dentro" (Iris, 1910, p. 222). Entre esos otros y otras están los actores y actrices que hacen fluir lo abismal, desde la materialidad de sus cuerpos/palabras, convocado desde dramaturgias simbolistas como la de Maeterlinck:

> El señor Tallaví se había encargado de probarme que las palabras tienen "color" y me lo probó y me convenció de tal manera, que a las suyas les regalo *par dessus le marche,* peso, forma y volumen. Sus palabras son redondas, son puntiagudas, describen círculos, y caen muy pesadas en el alma. Si contra toda mi costumbre y haciendo una excepción rarísima me permito darle un consejo, yo le diría que diese un adiós eterno a don José Echegaray, las buenas noches por lo menos a don Benito Pérez Galdós y entrase triunfante como en tierra conquistada en el teatro de Maeterlinck, para el que no sólo es un Llamado por la naturaleza sino un Escogido por la vida. (Iris, 1910, p. 64)

Figura 5: Rosario Pino, aclamada actriz española. Revista *Zig-Zag* 273, 1910.

El cuerpo actoral construye lo arquetípico según estos discursos críticos: el dolor habría modelado por siglos el repertorio de esas formas actorales en sus somas y semas (Fontanille), subyaciendo lo arcaico en la construcción/manifestación de esas emociones. La escena más hondamente dramática sería la de mayor estasis, irradiada desde el fondo de la mirada en movimiento hacia el interior, rompiendo el tiempo y el espacio de la

consecuencialidad horizontal de la palabra y segmentando al espectador de su vivencia del aquí y del ahora. Es interesante descubrir que los estilos actorales no están entonces, como suponemos a menudo, amarrados a los cánones dramáticos: Ibsen, a quien automáticamente la crítica contemporánea adosa al realismo representacional e ilusionista, podía también ser escenificado en código modernista. Así lo descifra Iris (1910, pp. 231-232) en la ejecución de Nora, de *Casa de muñecas,* de la actriz italiana Clara Della Guardia en la escena de su resolución crucial de romper con todo lo requerido a una mujer como ella para adentrarse en una nueva vida, lejos del hogar familiar, del marido, de los hijos:

> Ella logró no sé cómo –ese es su prodigio– asomarnos a la vida trascendental que todos presentimos, aunque no la hayamos vivido... Sus ojos dilatados, ahondados, fulgurantes, dejaron pasar el infinito... donde todo cambia de nombre, donde cesan el espacio y el tiempo, donde la vida se prolonga hacia delante y hacia atrás en vertiginosas proporciones. (...) Avanzó como sonámbula (...) mientras sus ojos obscuros se hundían en monstruosa perspectiva... Nos estremecimos ante aquella mirada de mujer que nos sumergió (...) donde se realizan nuestros presentimientos y donde la palabra "imposible" pierde para siempre su significado... No dijo una palabra, pero Ibsen asomó a los ojos de la mujer la vida sin nombre.

Figura 6: Cena ofrecida a la actriz Rosario Pino por el Club Valparaíso. Revista *Zig-Zag* 282, 1910.

Ese "no dijo una palabra" revela que Iris comprende que hay experiencias vitales "sin nombre": innombrables. Tampoco tiene Iris palabras para expresar su afectación ante la performance de Della Guardia; la escritora posee una extraordinaria capacidad de lenguaje sobre el cuerpo que excede la pulsión de "literaturizaciones" del cuerpo en la escritura de mujer (Oyarzún, 1993, p. 43) ya que ella satura su escritura de puntos

suspensivos, dejando en evidencia el hueco de lo no dicho por no poder decirlo. Para ella la actriz, mediante su trabajo gestual, facial y corporal, espeja en semisombra lo situado en el fondo de una gruta, no accesible a signos convencionales como la palabra. Postula –tal como recalca insistentemente la crítica del teatro posmoderno– al cuerpo como una fuente de sentido y de afecto/efecto en el teatro, un cuerpo atravesado por una situación trágica, por una emoción, un sentimiento, un estado espiritual, apreciado por su acceso a la comprensión de lo humano oculto: "Pero, ¿la vista? Eso es otra cosa. La palabra se adapta a la conveniencia, pero lo que revela el gesto, el ademán, la leve contracción del rostro, lo que muestra el súbito encarnado de una mejilla, ¡eso es la vida misma!" (Echeverría (Iris), 2001, p. 86). La palabra queda cuestionada frente a la "verdad" de lo corporal; allí, en el cuerpo, se plasmaría la mente/psiquis, y es esa semiosis experta la que Iris aporta a su público lector. Resalto su remate a la crítica citada: "Ibsen asomó a los ojos de la mujer la vida sin nombre": la fuente de insuflamiento último y primero de esta performance actoral sería la textualidad del dramaturgo, Ibsen. La escritura y el logos eran entendidos en ese entonces como el punto de inicio de la búsqueda del arte por hacer aparecer lo innombrable –lo que las actuales teorías del cuerpo cuestionan– en este caso, desencadenando el afectado sobrecogimiento de la actriz, la que lo irradia al espectador desde sus ojos.

3. Construyendo la experiencia vivencial con las actrices-divas dentro y más allá del teatro

> *Este ambiente imaginario, mágico del escenario donde se crea la irrealidad es una atmósfera más tenue que el de la sala. Hay diferente densidad y presión de realidad en uno y otro espacio. (...) La boca del escenario, frontera de dos mundos, aspira la realidad del público, la succiona hacia su irrealidad. A veces esta corriente de aire es un vendaval.*
>
> Ortega y Gasset, *Idea del teatro*

¿Cómo se imbrican en la mirada local el descubrimiento y la construcción del cuerpo viviente fenoménico del actor/actriz versus su cuerpo encarnado en los personajes del drama? Ortega y Gasset plantea que la cualidad artística de lo teatral requiere que, en ese *fondo de visiones* que es el escenario, el aparecer del personaje sobrepase al del actor/actriz "real" para que no se desplome la ficción. ¿Acaso ocurre esto en la relación de las divas europeas con el público chileno? ¿Qué busca este público que se le presente o que se le re-presente, cuál cara privilegia de este imbricado doblez actoral? Barthes y los post-estructuralistas establecen que el sentido

emerge en la lectura, y para los teatrólogos, esta emergencia del significado se produce en la experiencia espectatorial del despliegue actoral que produce la materialidad escénica:

> La teatralidad tiene que ver fundamentalmente con la mirada del espectador. Esta mirada señala, identifica, crea el espacio potencial en el cual la teatralidad va a poder ser localizada. El espectador reconoce este otro espacio, espacio del otro, donde la ficción puede emerger. Esta mirada es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el producto y el proceso. (Feral, 2003, p. 45)

¿Qué es, en ese escenario social saturado de teatralidades de la b*elle époque* chilena, "lo real" y "la ficción" que ve esa mirada doble? Ese público asistía al teatro para desentrañar al actor o actriz como cuerpo presente que se representa a sí mismo, a su genio y a su talento, encarnando mejor que nadie la representación que ansía ver: la del sujeto moderno en su más alta jerarquía de la "raza", rebosando del prestigio y la validez proveniente del organicismo darwiniano y de su teoría contigua, la de la fisiognomía. Allí radica una dimensión fundamental de la teatralidad de estos espectáculos: ver la proyección escénica de los sujetos/cuerpos que se considera están en la cúspide de la evolución civilizatoria europea. El escritor Fernando Arauco nos permite en 1908 captar la construcción de este doblez al perfilar a la actriz María Guerrero en su gira por Chile primero como mujer/diva "real", al poner su cualidad de actriz en estado de latencia, y luego, en su desdoblamiento encarnado en personaje.

Es interesante constatar la contención, incluso la distancia fría y desmitificadora de Arauco –cuyo seudónimo deja en claro que escribe desde los profundos bosques sureños de un Chile bravío e indígena– cuando delinea a los actores españoles en situación cotidiana. Para él (Zig-Zag 196), Guerrero no es mensurable en sus atributos físicos cuando al fin experimenta su presencia "real" ya no como reproducción mecánica de la foto desde la cual la "conocía" hasta ahora:

> María Guerrero apareció bruscamente á mis ojos como una visión amplia, envolvente y armoniosa. No podría decir ahora si es fea ó hermosa, pequeña ó alta de estatura, elegante ó no elegante[9]. Su espíritu irradia por todo el cuerpo, por toda su faz, y no se ve en ella sino una expresión, un estado de alma, una silueta fugaz siempre cambiante y siempre con su fondo inmutable que sirve de lazo de armonía á todas sus palabras y actitudes, por contradictorias que ellas sean. Se puede decir que es toda alma y que su cuerpo se eclipsa ante ésta, esclavo sumiso, mero instrumento de un juego interior.

[9] ¿Quería Arauco evadir el constatar verbalmente lo que las fotografías testimonian, que María Guerrero era más bien fea de rostro y baja de estatura?

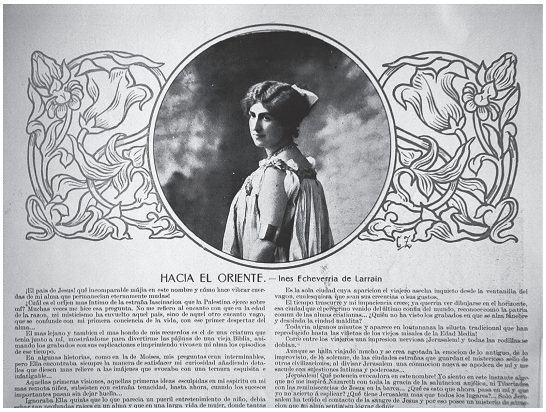
Figura 7: Iris-Inés Echeverría (1868-1945) destacada crítica teatral y escritora chilena.

La condición de género, su "estructura psíquica", concedería a las mujeres la facultad de una actualización estética de su ser en la sola presencia. Simmel (1999, p. 208) plantea que la mujer tiene el don de la fidelidad, de hacer coincidir su subjetividad con su exteriorización. Existencialmente exenta de conflictos, puesto que carecería de la "duda metódica" cartesiana que lleva a vivenciar la realidad en términos de oposiciones, sería armoniosa en su relación espíritu/cuerpo encarnando esencialmente "la idea" y, en tanto tal, sería bella en el amplio sentido de la palabra. La mujer para él, sin emitir palabra, sin ejercitar el *logos*, trasuntaría una unidad indivisible bella en tanto armoniosa. ¿Es ese el "fondo inmutable" que Arauco percibe en Guerrero? También corresponde a lo esperado en una mujer por otro motivo: en la entrevista, ella se mantiene en silencio, asiente muda a todo lo que dice su marido, quien representa a ambos en el ámbito público mediante la palabra creada en acto.[10] Ella es una promesa, una pulsión de luz que titila desde un núcleo irremisible a la palabra, a lo simbólico. En ella, todo es imaginario, potencia, nada se corporiza en una voz y un decir:

> María Guerrero habló poco. Se limitó esta vez á asentir con leves inclinaciones de cabeza todo lo que su esposo decía; de vez en cuando asomaba

[10] La actriz formaba compañía con el actor Fernando Díaz de Mendoza, su marido, siendo ella la diva aunque él le prestaba su condición de "noble de España", agregando prestigio social a su arte. Mujer casada que hace pareja en escena con su pareja en la vida, estaba fuera de la sospecha moral relativa a su liberalidad sexual que rodeaba a muchas divas y actrices de la época, por lo que la veneración hacia su persona era también posible dentro del ideario conservador.

solo á su rostro un movimiento, una sonrisa y se me imaginaba sin embargo que hablaba mucho, que decía cosas exquisitas é inefables. El cariño, la comunidad de impresiones que existe entre ambos esposos, hace que formen como un solo espíritu: cuando habla uno y el otro asiente parece que conversaran los dos.



HACIA EL ORIENTE. — Ines Echeverría de Larraín

Figura 8: Iris-Inés Echeverría (1886-1945) destacada crítica teatral y escritora chilena. Revista *Zig Zag* 59, Santiago 1906.

Arauco un mes después (Zig-Zag 200) da una vuelta de campana: construye un relato elegíaco de Guerrero de su performance teatral en el Municipal de Santiago, sede de potentes flujos entre platea, palcos y escenario. Arauco encabalga su relato en una estructura dramática de intriga siguiendo paso a paso el acontecer, sin adelantarse a su consumación. Reconstruye (¿o reproduce un discurso desde una matriz modélica?) la experiencia convivial de lo teatral y del teatro: el ambiente de anticipación en las afueras del teatro, la llegada del público, la ansiedad ardorosa de la expectativa hasta el clímax de la aparición y despliegue actoral de la diva en escena. En ese transcurrir, va configurando la formación de un "gigantesco espíritu" que emerge de esos cuerpos lujosos y mundanos del público que copa pasillos, escaleras, salones y asientos del teatro, el que desafía a la actriz visitante desde su propio poder material y espiritual: no todo le está concedido a ella de antemano. Arauco juega a la incógnita de si ese enorme anhelo del público deseante del despliegue de la actriz logrará transmutarse en espiritualidad ante el influjo de la performance actoral, de si Guerrero estará a la altura de lo que promete el imaginario urdido en torno a su figura. La cuestión es si ella es efectivamente capaz de dominarlos desde su potencial poder, desde esa "alma superior" de artista europea: aún es posible que la diva fracase, que el mito no se encarne en el rito teatral efectual. Arauco visualiza a "nuestro primer coliseo" flu-

yendo como mar, con ríos humanos tumultuosos que, con la fuerza de la naturaleza arremolinada y al son del piafar de los caballos de los carruajes (símbolos de potencia sexual) atraviesan las mamparas del teatro. Ese público busca beber la vida en el teatro, vitalizarse desde ese lugar que, al decir de Memmi, contiene todas las positividades, de ese "cielo hermoso" que ampara al genio y a la fama: la metrópoli, Europa. Mientras no sea vitalizado por el genio europeo, ese público es un poder impotente:

> En el interior el teatro ardiendo. Un soplo poderoso parecía agitarse en la amplia sala, un soplo impotente como de todos los espíritus reunidos y que se elevara hacia la cúpula como un gigante de cabeza monstruo. La persona que dominara á este gigantesco espíritu, la que consiguiera hacerlo su esclavo, su admirador entusiasta, esa debería poseer un alma superior. En el fondo, el tapiz rojo obscuro era como una promesa roja y viva que atraía todas las miradas.

Figura 9: Iris-Inés Echeverría (1886-1945) destacada crítica teatral y escritora chilena. Revista *Familia* IX(103), Santiago 1918.

Arauco construye al público como una sociedad gigante de "cabeza monstruo" en pie de guerra, sus miembros unificados en un solo deseo descomunal. Frente a él las cortinas rojas, la *skene* del teatro griego, marcan el pliegue, el más allá y más acá de "donde se crea la irrealidad" (Ortega). Al descorrerse el velo, antes que aparezca la esperada actriz, aparece la teatralidad desde la escenografía y los otros actores.

> De pronto, silenciosamente se descorrió la cortina y los ojos pudieron ver la escena, una sala magníficamente amoblada al estilo antiguo en la que se movían personajes de la época de Lope de Vega. Se representaba *La Dama Boba*... apareció por fin María Guerrero en escena. ¡Cómo la devoraron nuestros ojos! ¡Cómo palpitaba nuestra alma toda ante la magia de

aquel espíritu encantador! María Guerrero consiguió avasallar aquella vez al gigante de cabeza monstruo y pasear su triunfo por las tablas como una domadora gentil e ingenua que nada malo quiere para este rival vencido, y que se contenta tan solo con reír, reír, reír como ríe una aurora ante la noche que se va... (1908, Zig-Zag 200)

Figura 10: Clara Della Guardia en obra de G. D'Annunzio. *La Hoja Teatral* 235, Santiago 1909.

María Guerrero encarnando a la dama boba no es cuerpo potencial, indescifrable, como el de la silenciosa mujer de la entrevista, sino un cuerpo en escena a ser devorado, fagocitado en ese acto de apropiación cultural propio de los habitantes de América con relación a la metrópoli en lo que Arauco califica como "duelo de titanes". Y la domadora, la gran actriz, no se impone con violento empleo de poder sino con gentileza atribuida a lo femenino. Duelo de naciones, duelo amoroso, en el que la española vence con poder magnánimo hacia sus ahora súbditos chilenos. ¿Un símil del relato de la conquista, señor Arauco, tras un siglo de apaciguamiento de los enconos de las luchas independentistas? ¿Independencia que propició una vida republicana culta, que ahora se permite medirse en igual rango frente a los contrincantes? Y ahora sí brota un sonido en boca de la actriz, pero el propio de la mujer decimonónica: no es la palabra que ella interpreta con mayor o menor inteligencia de texto (la que no se comenta en absoluto: aquí la acción dramática es otra, sus actantes son la diva y el público chileno) sino que se escucha su risa, exteriorización encubridora de la insondable "alma" femenina.

Figura 11: La actriz italiana en Marcha Nupcial, de Bataille. Revista *Zig-Zag* 245, Santiago 1909.

4. Cuerpos femeninos en la subjetivación del rigor moderno y/ o en su flujo modernista

> *Todas las cosas visibles son símbolos... la Materia sólo existe espiritualmente y, para representar alguna Idea, la "corporiza" públicamente. En consecuencia, las vestimentas, tan despreciables como las concibamos, son tan indeciblemente significativas.*
>
> Carlyle

En este teatro que se abre al siglo XX el vestuario se ha ido cargando de significación, constituyéndose en eje dinamizador de la modernidad en la vida y en el teatro, por lo que no extraña que el ocupado en escena por esas actrices europeas acapare la mirada admirativa del público:

> Hai momentos en que a la aparición de una artista en la escena se siente un ¡ah! largo y hondo que rueda por la sala. ¿Qué ha causado tan grato jesto de admiración? Es alguna *toilette* nueva, algún vestido de corte tan puro y fastuoso que ninguna de las mujeres presentes se había soñado que (...) su elegancia triunfa con tan vigoroso y sensacional esplendor. Nosotros mismos, que somos hombres, solemos gritar nuestra admiración ante los vestidos de Sorel, de Réjane, de Dorziat, de la Regnier, de Simone Le Bargy, de la Bartet o de Lanthelme o Sussane Avril. (Mont Calm, 1907)

Esas míticas actrices, enumeradas como letanía sagrada que constituyen un "orden de lo humano de primera jerarquía", llegan a tierra chilena representando a su estirpe. De ahí la expectativa potenciada por traer al país "lo nuevo", eje de la modernidad. Eso nuevo exhibido en el teatro se entiende como algo sin simulacros y de alta factura y rica materialidad, la quintaesencia de la época del Imperio. Sus trajes rebalsan con creces el imaginario local de los presentes en esos teatros que miran enardecidos dicho despliegue de la "parafernalia modernista"[11] porque "acá" esa novedad no puede brotar, no tiene sedimento cultural para hacerlo. De aquí la eterna condena del colonizado a mirar asombrado y luego intentar la mímesis. Mont Calm concluye su texto con un testimonio enarbolado como acto de alta civilización: él, como otros y otras, vuelve una y otra vez al teatro para concentrar su mirada sólo en este doblez de la actriz: el de su cuerpo vestido. Al hacerlo, piensa que no se queda fuera de la fruición estética del teatro, sino que es esa dimensión la que se lo provee: "Son estas mujeres elegantes en tal extremo que a veces uno se apasiona por sus vestidos y vuelve al teatro a verlos como se va a un museo a ver un bonito cuadro". Se produciría en dicha contemplación una revelación visual de "espiritualidad mundana" irreductible a la palabra, al *logos* de la descripción; habría en ellos un rebalse, un excedente poético más allá de su posible relato: "hablar de *toilette* femenina teniendo entre nosotros á María Guerrero, á la intérprete de la elegancia suprema, sería imposible; verdad es que todas las palabras no alcanzan á expresar lo que asombrados ojos han tenido que admirar entre esas maravillas de indumentaria (...) de esas bellezas sin cuento" (Hochstetter, 1909, p. 1).

Figura 12: La pareja de actores españoles María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza, *Zig-Zag* Recuento 50 años, Santiago 1955, p. 203.

11 "Es el dinero, a través de la profusión de signos que lo exhiben ante los ojos enardecidos de la muchedumbre, es decir, ante los ojos de todos aquellos que no lo poseen pero que lo desean y ambicionan a rabiar. Esos signos suministran la parafernalia modernista por antonomasia." (Rojo, 2011, p. 186)

Las actrices tienen plena conciencia de que su talento in-corporado es lo que se mira y valora en ellas por lo que establecen una reciprocidad entre sí mismas y su vestuario. Aún más, son ellas quienes eligen sus modistos entre los más afamados y creativos, y escogen y supervisan su confección, en la certeza que esta inversión es recuperada en la taquilla. En ese modo de producción teatral, sin director de escena que cree una estética unitaria para toda la *troupe*, cada actriz y actor tiene su propio baúl con vestimentas que constituyen su capital artístico y económico. Sarah Bernhardt transportaba decenas de baúles porque "se cambiaba cinco o seis veces de traje por obra, sabiendo que con eso ganaría el favor del público" y, cuando se publicitaba una obra, era tan importante la mención del repertorio como de los vestidos: "Por otra parte, según se anuncia, la compañía (italiana Emanuel) ha aumentado su repertorio con varias otras obras dramáticas acompañadas de valiosos i bonitos trajes como igualmente un surtido de decoraciones de indisputable mérito artístico" (*El Proscenio*, 1892, p. 2).

De los Andes a Santiago con María Guerrero y Fernando Díaz

Por Hipólito Tartarin

Con ilustraciones fotográficas.

Don José María Raposo y González, que es hombre capaz de trastornar el mundo cuando le viene en ganas, dispuso para María Guerrero y Fernando Díaz, en su viaje de Los Andes a Santiago, el mejor carro de la Empresa. Un carro que consultaba, por sobre todas las otras cosas, aquella que Maldolo llama con mucha verdad, en Las Preciosas Ridículas, "las comodidades de la conversación". Estoy cierto que a esos sillones, amplios y mullidos, se debe en no pequeña parte, la abundante y amable charla que hubo en la compañía de los eminentes artistas españoles.

—No se puede negar—decía don Fernando —que Valle-Inclán hace todo lo que hace, ¡vamos!, todas esas cosas que llaman ustedes raras, con pleno convencimiento de que así debe ser, de que así ha de obrar él, porque él es quien es...

—Y todo lo que hace tiene muchísima gracia—apuntó doña María. Les voy a contar a ustedes... Se ensayaba en el Español no sé cuál de las obras de Valle. Voces de Gesta, tal vez. En fin, que no hace al caso. Y concurría a los ensayos otro autor que siempre se estaba con Valle-Inclán en dimes y diretes. Justo es decir que los dos se merecían bien. Pues, preguntóle aquél que de cuántos cuadros se componía la obra, y entonces Valle, echándole una mirada risueña a unos pantalones a cuadros que el bueno del autor no se sacaba del cuerpo, ni por la muerte de su obispo, le respondió: No tantos, mi señor, como los pantalones de usted. El otro que, como digo, no era un lerdo, repuso al instante: Dios quiera, don Ramón, que los cuadros suyos tengan tantas representaciones como han tenido los de mi pantalón!

—Sobre todo—volvió a decir don Fernando, cuando concluimos de reir tan sabrosas respuestas—es preciso reconocer a Valle-Inclán su desinterés, su carácter altivo como no hay dos. En medio de las mayores pobrezas, ha rechazado proposiciones que otro cualquiera hubiera buscado. Estando nosotros en Buenos Aires y con nosotros Valle-Inclán, se supo que el gran diario "La Nación" quería contratarle algunas correspondencias de España. Vaya usted, don Ramón, a hablar con Mitre—le dijeron—, con el propietario del periódico. Pues no faltaba más—respondió

Figura 13: María Guerrero en gira de Buenos Aires a Santiago. *Pacífico Magazine*, Santiago 1918.

No solo Sarah se cambiaba cinco veces de vestuario por obra, una mujer burguesa lo hacía cada día según dónde fuera y a qué hora. Cumplía así con la radical diferenciación por géneros impuesta por la Ilustración en su discurso binario de lo sexual que debía manifestarse en sus mentes/cuerpos, estableciendo Rousseau que "un perfecto hombre y una perfecta mujer no deben asemejarse entre ellos en mente más de lo que se asemejan a la vista". En esta diferenciación, la mujer tiene "la obligación

de la belleza femenina"[12] (Hunt, 2000); ¿pura banalidad? Al rastrear en estos términos centrales que comparten etimología: "moda" y "modernidad", Simmel plantea que desde la Revolución Francesa "las clases de individuos que pugnan por el cambio constante, porque la rapidez de su evolución les concede una ventaja sobre los demás, reencuentran en la moda la dinámica de sus propios movimientos psíquicos" (1999, p. 65). Esto fascinó y espantó a teóricos como Benjamin y a poetas como Baudelaire quien postuló, antes que Baudrillard, que en la modernidad, "la vida aparece como un fascinante show, como un sistema de brillantes apariencias, el gran escaparate de la moda, el triunfo de la decoración y el diseño" (en Picó, 1992, p. 20). Esta demostración del modo nuevo (moda al día) de vestir el cuerpo realzado por las y los especialistas locales convierte lo exhibido por la actriz en artefacto utilizable, tarea requerida de estudio, interpretación y adecuación técnica.[13] Esta hegemonía europea en el aparecer como constructor del ser estaba siendo instaurada en esta *belle époque* por estos maniquíes vivos que eran los actores y las actrices que circulan de ciudad en ciudad y de continente en continente con sus ropas inimaginables en lo local –aunque apenas imitables–, asemejando las antiguas muñecas vestidas con que se diseminaba la moda desde París y Londres al resto del mundo durante la época colonial.

Siendo tan potente su poder simbólico, los poetas modernistas cultivaron un vestir en fricciones de desvío con lo dominante –como el "dandy" –, manifestación "teatralizada" de su subjetividad singular contraria al pragmatismo burgués. Sennett (2002), en esta línea, elabora la tensión entre escena teatral y pública en esta primera modernidad: "El cuerpo como objeto de decoración unió la calle con el escenario... el puente obvio radicaba en la réplica del vestuario en los dos dominios" (p. 166).[14] Postula que, según las muy extendidas teorías fisiognómicas y de psicología, se "creía que el 'conocimiento' íntimo estaba contenido en

[12] El "buen vestir" es exigencia para el hombre con cánones basados en detalles apenas perceptibles. Los modelos son incuestionablemente dos: el *gentleman* inglés y el parisién "*comme il faut*". Aunque se sea español, como Fernando Díaz de Mendoza, su cualidad de noble y de gran actor lo respaldan para ejercer de modelo de lo elegante inglés o francés.

[13] "De la gentil y gallarda María Guerrero, ¿tenéis bien presente sus bellas *toilettes*? (...) Trataré, queridas lectoras, de no faltar á su próxima y pequeña temporada á estudiar esas elegancias". (Hochstetter, 1909)

[14] En ocasiones, la escena llevaba la delantera: "Las costureras de mediados del siglo XVIII experimentarían a menudo nuevos estilos en el escenario antes de intentar hacerlo con las vestimentas cotidianas de calle" (Sennett, 2002, p. 169), o en otras, la escena lograba sintetizar la quintaesencia de la moda vigente, operando como su multiplicadora desde el escenario.

la vestimenta" (p. 391).[15] De ahí la práctica decimonónica privilegiada: ocultarse tras simuladores y disimuladores del cuerpo (corsés, postizos, polizones, sombreros, guantes) y observar a los otros mediante la "gastronomía del ojo" (Balzac), la que se ejerce con pasión en el teatro, del que se espera la manifestación de una "verdad" en gestualidad y vestuarios:[16]

> lo que esta gente trataba de encontrar en el teatro era un mundo donde uno pudiese estar absolutamente seguro de que la gente que se veía era genuina.... bajo condiciones de ilusión conscientemente trabajadas, en el teatro existía una verdad más accesible acerca de los hombres y las mujeres de la que había en la calle... la vida auténtica, que no requiere un esfuerzo de decodificación, aparecía sólo bajo la égida del arte escénico. (Sennett, 2002, pp. 391-392)

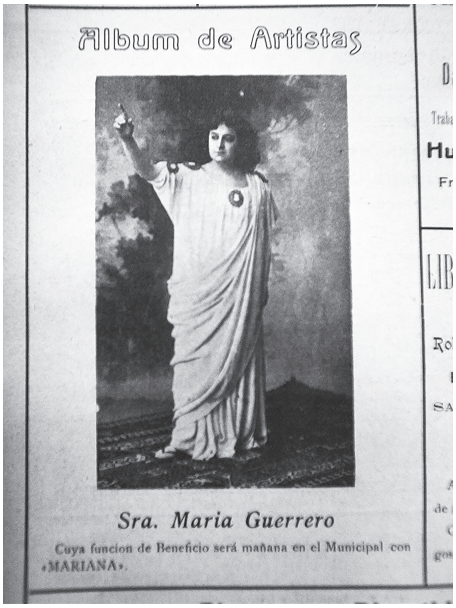


Figura 14: María Guerrero en dramatización de personaje, *La Hoja Teatral*, Santiago 1910.

Cuando una actriz que condensa la modernidad europea se expone en el teatro, la mirada subalterna del Chile de la b*elle époque* se exacerba: "María Guerrero es la psicóloga de la indumentaria femenina", al manifestar

[15] Carlyle plantea que estas son muy serias, "no sólo por aquello que vuelven 'transparente' sino porque la apariencia equivocada en condiciones sociales destructivas puede hacer de uno un mal hombre o una mala mujer". (Sennett, 2002, p. 379).

[16] Según Sennett (2002) en 1830 se inició el realismo teatral en el cual los vestuarios y objetos usados en escena debían ser exponentes de dicha autenticidad emotiva, conductual e histórica. Desde 1890 se habría solicitado una mayor libertad expresiva, consonante con las presiones por liberalizar las costumbres y las definiciones identitarias.

al personaje en el vestuario sin dejar de transparentarse ella misma en su esencialidad. En relación a la/su manifestación en el vestuario, la comentarista se desliza en continuas mediaciones entre persona, personaje, conflicto y situación dramática. El aprendizaje del saber vivir moderno en el teatro se genera por el trasluz entre estas dimensiones, ya que el teatro es sede privilegiada del ejercicio del doblez.

> Acaso María Guerrero no las supera á todas, sus trajes interpretan, como ella, sentimientos y pasiones. Así como crece su estatura cuando la situación escénica de algún personaje representado por ella lo exije, también su traje es una constante revivicencia de su persona toda. En los papeles nobles son augustos y severos sus trajes como sus gestos principescos... su repertorio se desarrolla á través de refinamientos...) el teatro es hoy guía al ingenio. (Hochstetter, 1909)

Figura 15: Réjane, admirada actriz francesa en gira a Chile. Revista *Zig-Zag* 19, Santiago 1905.

Entre los "vendavales huracanados" de flujos energéticos entre escenario y platea a que alude Ortega y Gasset, y que han dejado testimonios de su producción política de subjetividades en ese Chile, está la controvertida experiencia con Sarah Bernhardt en 1886, la que provocó a intelectuales y poetas como Miguel L. Amunátegui y Rubén Darío a inaugurarse como críticos teatrales y a una futura escritora, Martina Barros, a romper con el tabú de siglos de la presencia femenina tapada en la platea.[17] Conmoción similar

[17] Ver mi artículo de 2004 Las tapadas. La performance del mirar sin dejarse mirar. *Apuntes,* 125, 43-59.

provoca en 1917 la bailarina rusa Anna Pavlova, profusamente comentada, alabada y reproducida en imágenes por la prensa local, destacándola, junto a Duncan, como creadora de la danza moderna. A su llegada a Chile ya era un ícono de fantasía, renovación, ruptura con lo académico, liberación de corporalidades sojuzgadas por una ética represiva del cuerpo. La celebración unánime[18] rasga el exclusivismo narcisista de la burguesía, en fascinada auto-contemplación en este su espejo del deseo: en presencia de su arte, se anima una idea imaginada de nación (Anderson) más inclusiva, valorada por el contexto de las guerras europea y rusa:

> Nada puede compararse al entusiasmo que despertó el ballet que durante quince días ha llenado el Municipal. La Pavlova y su encantadora *trouppe* incendiaron la poética fantasía de la sociedad y aun del pueblo de Santiago. Nunca se vio esa hermosa sala más concurrida, platea, palcos, 3º orden, galerías, formaban un solo conjunto de rostros maravillados. Las escenas fantásticas, hermosísimas, que se desarrollaban entre luces de todos colores, de hermosísimas mujeres, púdicas en su misma desnudez; hombres de maravillosa estructura; estatuas animadas por el soplo maravilloso del arte que baja del cielo a dar calor y vida a los somnolientos cerebros. (*Familia*, 1917, p. 1)

Figura 16: Sarah Bernhardt en Hamlet: lujo refinado de sus vestuarios teatrales. Revista *Zig-Zag* 18, Santiago 1905. Foto: Lafayette, Londres.

[18] La veneración que provocó Pavlova llevó a las hermanas Morla a detener en medio del campo el tren en que ella viajaba para entregarle flores, violando las normas públicas de un modo transgresor y extravagante para resaltar el poder del deseo hacia ella, convirtiendo el gesto, por su audacia, en incisión en la vida de las Morla y en la de la actriz (Subercaeaux,1999, p. 118).

Figura 17: Sarah Bernhardt como Fédora, de Sardou, en 1883. Foto: Paul Nadar.

Los adjetivos superlativos se multiplican: tres "maravillosos", dos "hermosos", más los vocablos arte, poesía, color, incendio, vida, calor. El valor de este evento, según este texto, fue insuflar energía vital a los "somnolientos cerebros" chilenos que despiertan tras una larga noche vacía de estímulos, ideas, sensaciones, imaginación. Los múltiples rostros de los espectadores, condensados en uno, genera "comunidad" no por la participación en un ritual que performa lo ya conocido sino por la perplejidad ante lo nunca visto. Estas afectaciones las provoca una bailarina con su cuerpo en movimiento y no con la voz ni la palabra. Su cuerpo, sede concentrada del imaginario y del deseo, rompe simetrías y lo estable, pone en tensión los opuestos, oscilando y fragmentando cada porción del cuerpo, de ese cuerpo femenino que se muestra pero también se oculta en "púdica desnudez". Ese arte simbolista de una mujer a la vez instintiva y racional lleva al espectador –según el espectador privilegiado o "profesional", el crítico–, a un recorrido psíquico que lo incita a convocar lo ausente, la palabra, para configurar pensamientos:

> En medio de todas esas fantásticas apariciones, casi diríamos celestiales, dominaba Pavlova, tan ligera, tan sutil, tan ideal, que tenía perpleja a la concurrencia entera que no se daba cuenta si realmente volaba por el aire o si pisaba en el suelo; si la vida, la inteligencia de esa mujer extraordinaria la tenía en los pies, en las manos, en la cabeza, en el cuerpo entero, pues que todo ese conjunto de armonía hablaba, hacía pensar, atraía cada uno por separado. (*Familia*, 1917, p. 1)

Sarah Bernhardt. Retrato de L. F. Rojas (Diario "La Epoca" de Santiago, 17 de octubre de 1886).

Figura 18: Sarah Bernhardt en gira en Chile, 1886.

En la experiencia de arte moderno, esta fragmentación del cuerpo en juegos multidireccionales y divergentes de sus partes desconcierta a las mentalidades cartesianas, obligándolas a elaborar la experiencia estética como significancia que la simboliza desde el inconsciente (Kristeva). Pavlova confronta la actitud vital pragmática y atareada de la modernidad y de sus soportes mercantiles desde un espacio poético fantástico, en el cual el baile y las coreografías se realizan sobre una plataforma escénica con iluminación eléctrica, efectos escénicos, música contemporánea, diseño imaginativo de vestuario creando la ilusión del flujo libre de lo primigenio desde la abstracción pura. El lenguaje crítico se nutre de referencias clásicas conectadas a lo ancestral, a lo arcaico, cuando ritmo y danza eran cultivados y venerados en conexión con lo divino. Y, si arte moderno es renovación constante en un espíritu de época agitado en permanente crisis y reconfiguración, su otra tensión es estar conectado con una fuente inmutable que le da la categoría y la posibilidad de ser valorado como arte: lo clásico, sede de la acumulación cultural de la civilización, al decir de Baudelaire (Picó, 1992, p. 19). Lo elabora así la dramaturga y escritora chilena Roxane (1917):

> En la antigüedad las bailarinas eran consideradas al igual que las sacerdotisas y vestales, y el culto del ritmo y de la danza, allá en remotas edades,

era paralelo al de la divinidad. Este es el arte que resucita Anna Pavlowa: arte puro en un ambiente poético, de ensueño evocador de fantasías mitológicas. Y aquello que nos seduce, aquello que aplaudimos en estos bailes rusos es que por algunas horas olvidamos los afanes de nuestra vida habitual, tanto más práctica cuanto más civilizada. (...) Al compás de una música sugestiva, entre luces y decoraciones que asombran, pasamos a ser habitantes de un país de leyenda.

Figura 19: María Guerrero, elegancia discreta de lo femenino. Revista *Sucesos*, Santiago 1908. Foto: Weth y Vera para *Sucesos*.

El entrante siglo XX va dejando atrás al victorianismo del XIX mediante la bisagra de la *belle époque* con su carga libidinal para los que pueden participar de ella y también con su anticipación trágica. El desplazamiento de las coordenadas de poder social, del cual el género es un buen indicador, se palpa en los enunciados locales realizados a la luz de las performances de las grandes actrices europeas recogidos acá. Pavlova contrapone al tipo de actriz que "performativiza" al género femenino burgués ilustrado, María Guerrero, como mujer "distinguida" que oculta, acalla, reprime sentimientos y emociones. Este prototipo se sostiene en la ética de la modestia, trasfondo sacrificial de sus lujos y encajes. En esta propuesta, el espejo vuelto hacia el interior de lo femenino, que es esa representación teatral, refleja lo que la vida real apenas deja entrever, convirtiéndose en develamiento

y en enseñanza demostrativa de la dialéctica represión interna/inmersión exhibitoria en el lujo: "un soplo de distinción nos da María Guerrero hacia lo discreto, lo moral, lo honesto; las realidades de la vida representadas por ella han sido el espejo donde se han reflejado evidencias crueles de la vida que ella enseña á reprimir y á ahogar recubriéndolas entre sedas y encajes" (Hochstetter, 1909). Pero van irrumpiendo actrices que rompen con este centenario precepto y confrontan la pasividad, el sometimiento, la constricción, la debilidad, el nerviosismo atribuido a lo femenino y reproducido por esas mujeres que aceptan hacer de su cuerpo el locus de la belleza y la moral canónicas. La condición de figuras públicas de las actrices en la cúspide de su popularidad las convierte en líderes de opinión; realizan declaraciones, testimonian, escriben relatos acerca de sus modos de vivir su género femenino y toman posición respecto a los movimientos sufragistas y feministas en curso. Algunas agencian energías modernizadoras manejando con mayor consciencia sus políticas del cuerpo como políticas de vida. Pero el hombre y la mujer medios necesitaron largo tiempo para procesar estas propuestas y corporizarlas: no eran capaces de realizar su propia rebelión en el cultivo y manifestación de la personalidad individual. Equilibrando en ellos mismos el exceso con lo invisible,[19] solicitaron a la escena su visibilización: "el artista se ve forzado cada vez más dentro de un rol compensatorio a los ojos de su público, como una persona que realmente puede expresarse y ser libre. La expresión espontánea es idealizada en la vida cotidiana, pero realizada en el dominio del arte". (Sennet, 2002, p. 424) Agrega Sennett: "El público encontró una libertad irrestricta en el vestuario escénico que no podía encontrar en su propia ropa ocupada en público". Las actrices que habían expandido su experiencia lo demostraban dentro y fuera de escena, propiciando su individuación.[20] Pavlova sorprende al bailar a pie desnudo cuando aún prevalecía la idea del pie como "estigma psíquico", siendo su gesto entendido como osadía emancipadora impulsada desde el escenario. Ella misma convoca en la prensa chilena el empoderamiento femenino contestando los discursos de su desvalorización:

19 "Esa sensación de estar cometiendo un crimen al agregar una capa sexual sobre el cuerpo es la que hacía que las mujeres de clase media tratasen de volverla invisible. El cuerpo hablaba, pero en secreto." (Sennett, 2002, p. 421)

20 Estas promueven la individuación a través de la moda, auto manifestación previa a cualquier palabra, gesto o acción. Las norteamericanas son referentes para las actrices cosmopolitas: "el gran progreso y la independencia en el estilo que se nota en estos años cree la Réjane que es debido á la influencia de las mujeres americanas, tan jeniales en sus gustos como en sus ideas, pues son mujeres que, según ella, no viven cohibidas por mil hipócritas miramientos. Las americanas aceptan la responsabilidad de sus ideas, individualizándose" (Hochstetter, 1908). Reescrita por Hochstetter, Réjane liga la capacidad de diseñar la propia apariencia con un espíritu moderno: es el triunfo de la individuación como política del cuerpo/política de vida (Giddens, 1994).

Nada hay más hermoso que una mujer perfectamente desarrollada, con músculos que maneja a su antojo... la mayoría de ellas cree que su sexo es un inconveniente para alcanzar el desarrollo perfecto. Piensan que son débiles y que nunca alcanzarán a ser completamente sanas y fuertes... El desarrollo físico hace menos egoístas a las mujeres, por la sencilla razón que les da seguridad en sí mismas por el perfecto dominio en todas sus facultades. (*Familia,* 1917)

Se la incluyó como líder de una corriente de "higiene estética" liberadora de "los odiosos yugos de la moderna civilización", sintetizados en la "cohorte de cosas odiosas, repugnantes y antiestéticas", de los "pequeños instrumentos de deformación y de tortura" del cuerpo femenino: zapatos, corsés, ligas, tirantes, como también de la vida de salón con sus exigencias de elegancia extensibles al teatro. La Revolución francesa contestó el boato del Antiguo Régimen con túnicas griegas y, en similar neo-clasicismo, Pavlova viste túnicas livianas con pies y piernas desnudas en espíritu leve, en desquite histórico de la mujer.[21] La convocatoria a cada mujer a realizar su "doble emancipación femenina" en cuerpo y mente renovando el ambiente social es no sólo para profesionales de la danza sino para toda mujer adulta, joven y niña: "la verdadera belleza reside en la naturalidad" (Dorotea, 1917, p. 32).

5. Reflexiones al medio del camino

La indagación en torno a la presencia de actores y actrices europeos en los circuitos locales simbólicos de la modernidad –los teatros de palco– ilumina una red de dimensiones relativas a la semiosis del cuerpo actoral realizada desde un particular lugar de enunciación: el del/la crítico/a teatral y cultural chileno/a que escribe en la prensa en posición de espectador/a intérprete, valorador/a y conductor/a de la opinión y la mirada pública. En la lógica de la era del Imperio en que se desenvuelven dichas performances, los discursos que componen dichas textualidades movilizan variados ejes desde una sed carenciada que le atribuye al otro la posesión o encarnación de lo que falta: lo local aparece en una situación de tránsito, de movilización hacia el cambio en ámbitos tan biológicos como los del "despertar", "dar vida", hasta impactar sobre lo corpóreo como un real en el que se recomponen subjetividades. Al bucear en estas auténticas crónicas de las experiencias expectatoriales, he querido abrir el debate hacia los modos concretos en que estas relaciones operan en complejos cruces entre lo antropológico, cultural, psíquico, semiótico,

[21] La mujer en la Grecia clásica estuvo excluida de las dos prácticas centrales de la vida pública: en el atrio, de la retórica y de la gimnasia, y en los escenarios del anfiteatro, del teatro y la política.

político, estético, impactados en y desde los diversos planos de la experiencia convivial y de acontecimiento poiético en el teatro. Es un modo de darle carne a concepciones, como las de Dubatti, de la experiencia teatral como "espacio de subjetivación" que deconstruye el discurso hegemónico produciendo sentido en determinados campos de poder micropolíticos. (2012, pp. 14,16) O también, como a menudo pudimos captar en dichos discursos, esa construcción de subjetivación es política en tanto resitúa lo hegemónico moderno neocolonial.

Figura 20: Anna Pavlova, bailarina rusa que libera los yugos corporales de la cultura femenina dominante. Revista *Zig-Zag* 647, Santiago 1917.

También propongo aquí que al menos este "cogollo intelectual" chileno que asiste como espectador ávido a estos teatros, que lo observa, disecta, elabora, discute, reflexiona y pondera, lo hace desde su propia adscripción a la modernidad, la cual es una, porque su lógica interna es común y diversa al adoptar concreciones históricas según la fase del capitalismo en que se encuentra (Ortiz). Esto permite incluir este tipo de experiencias como formando parte del "teatro nacional" aun cuando las dramaturgias textuales y escénicas sean europeas: cabría levantar desde ellas un "teatro comparado" que explore "los fenómenos teatrales considerados en su territorialidad (...) en sus contextos geográfico-históricos y culturales singulares" (Dubatti, 2009, p. 7). Sorprende la sintonía teórica entre la *Idea del teatro* de Ortega y Gassett, sintetizada por él en 1946, con las conceptualizaciones locales de la experiencia de la teatralidad con relación a tres áreas que la teatrología actual ha retomado fuertemente: la ultra encarnación del cuerpo del actor/actriz, el flujo de energías psíquicas y corporales

entre escenario y platea, y el perspectivismo de la mirada del espectador. Las teorizaciones realizadas por Simmel, Benjamin o Baudelaire sobre esta fase de la modernidad son también atingentes a comprender este campo de experiencias porque sus posiciones encuentran equivalencias en los discursos de los agentes locales, lo que ocurre así mismo cuando confirman las hipótesis de Sennett en la relación cuerpo/teatro/sociedad.

Es importante recordar que Simmel y Benjamin fueron ambivalentes respecto a la modernidad, como ocurre entre estos intelectuales locales, debiendo sufrir las experiencias catastróficas de guerras y crisis globales para aguzar su espíritu crítico frente a los fenómenos que teorizaron para captarla. Ellos desestiman la capacidad de la filosofía y de las ciencias sociales de aprehender las grandes estructuras económico-políticas y posan la mirada en elementos contingentes, en los detalles, en el fragmento, en la huella de lo aparentemente secundario, como son las vestimentas.[22] Son también detalles y fragmentos de las performances de actores y actrices en los teatros de palcos chilenos de esa belle époque los que enfocan nuestros críticos y cronistas para semiotizarlos como "profundas vivencias de la modernidad".

Por último, me parece pertinente volver a la reflexión sobre las relaciones entre el centro y las periferias, y las reubicaciones de estos términos en los estudios neocoloniales y en los de la globalización. ¿Cómo funcionaban en lo concreto las operaciones culturales de este entramado en ese cambio de siglo de expansión y crisis del capitalismo y la modernidad en nuestro Cono Sur? ¿Es que nuestra actual concentración en las autorías y teatralidades locales nacionales nos hace perder de vista o suponer disueltas las hegemonías metropolitanas hondamente incrustadas en nuestras psiquis e imaginarios? Observo –y me incluyo– afanes siempre vigentes de participar en las últimas producciones teóricas, poéticas, performativas, de sus discursividades y corporalidades, las que suelen fundar de modo más radical de lo que solemos reconocer los campos culturales del teatro latinoamericano que hoy nos ocupan prioritariamente, y respecto de los cuales reclamamos posiciones autónomas y revulsivas de hegemonías.

[22] Picó (1992, pp. 20, 23) con relación al *Passagenwerk* de Benjamin, sintetiza: "Según un método que recuerda al de las vanguardias artísticas, un objeto histórico captado en el espejo de una ciudad como París, (es) investigado a través de sus elementos en apariencia más secundarios: la moda, el juego, el coleccionismo, los bienes de consumo, el flâneur, las galerías. (…) solamente con símbolos y ejemplos puede ser captada esta profunda vivencia (de la modernidad) en todo lo que es humano".

Creo que desconocemos esta tensión retroalimentadora de nuestra praxis teórico-crítica, la que en ese anterior cambio de siglo del XIX al XX se exhibe de modo explícito y celebratorio de un modo que hoy sería a todas luces "políticamente incorrecto".

¿Acaso se trata de una mayor transparencia de las fuentes consignadas al momento de elaborar los discursos críticos y no a que hayan tenido una mayor valencia cultural que hoy en día?

Referencias

Anderson, B. (1983). *Imagined communities*. Verso.

Arauco, F. (1908). Entrevista con María Guerrero. *Zig-Zag*, 196

Arauco, F. (1908). María Guerrero. *Zig-Zag*, 200

Barthes, R. (1977). Le théâtre de Baudelaire. *Ensayos críticos.* Seix Barral.

Chalo. (1910). La Compañía Pino-Thuillier. *La Hoja Teatral de Valparaíso,* 376

Dorotea. (1917). El culto de la línea y de la gracia. *Familia*, 95, 32

Dubatti, J. (2012). Teatro, producción de sentido político y subjetividad. *Gestos*, 53, 13-22

Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.

Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.

Echeverría, I. (Iris). (2001). *Alma femenina y mujer moderna. Antología.* Subercaseaux, B. (Ed.). Cuarto Propio.

Editorial (1913). *Familia*, 44, 2

s/a. (1916). *Familia,* 81, 3.

s/a. (1917). *Familia,* 92, 1.

s/a. (1892). *El Proscenio,* 204, 2.

Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. La Piqueta.

Foucault, M. (1997). Subjectivity and Truth. En Lotringer, S. & Hochroth, L. (Eds.) *The Politics of Truth* (pp. 171- 198). Semitext(e).

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (pp.7- 62). Nueva Visión.

Feral, J. (2003). *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI, GETEA.

Giddens, A. (1994). *Modernidade e identidade pessoal*. Celta.

Hobsbawm, E. (1998). *La era del Imperio 1875-1914*. Grijalbo Mondadori.

Hochstetter, R. (1908). Trapos. *Zig-Zag*, 184

Hochstetter, R. (1909). Trapos. *Zig-Zag*, 202, 1-3

Hunt, L. (2000). Freedom of dress in revolutionary France. En Schiebinger L. Ed. *Feminism and the body* (pp. 183-202). Oxford University Press.

Hurtado, M. (2008). Escribir como mujer en los albores del siglo XX: construcción de identidades de género y nación en la crítica de Inés Echeverría (Iris) a las puestas en escena de teatro moderno de compañías europeas en Chile. *Aisthesis*, 44, 11-52

Hurtado, M. (2007). Actores europeos en los teatros de la *Belle Epoque* chilena: discursos locales en torno a modernidad, identidad y género. *Apuntes*, 129, 100-135

Iris (Inés Echeverría Bello). (1910). *Emociones teatrales*. Barcelona.

Melfi, D. (1914). Los ojos de Rosario Pino. *Zig-Zag*, 486

Memmi, A. (1983). *Retrato del colonizado precedido por el retrato del colonizador.* De La Flor.

Mont Calm. (1907). ¿Cuál es la más elegante de las artistas de París? *Zig-Zag*, 121

Orrego Luco, L. (1909). Los viajeros. *Selecta*, 3, 70

Ortega y Gasset, J. (1977). *Idea del teatro*. Revista de Occidente.

Ortiz, R. (2000). *Modernidad y espacio. Benjamin en París.* Norma.

Oyarzún, K. (1993). Género y etnia. Acerca del dialogismo en América Latina. *Revista Chilena de Literatura* 41, 33-45

Pavlova, A. (1917). Manera de ser hermosa y de conservarse. *Familia*, 91, 5

Picó, J. (1992). *Modernidad y posmodernidad. El gran debate.* Alianza.

Rojo, G. (2011). *Clásicos latinoamericanos. Para una relectura del canon*. LOM.

Roxane (Elvira Santa Cruz). (1917). Vida social. *Zig-Zag*, 650

Rousseau, J. J. (1968). *El Emilio*. Libro 5. Basic Books.

Sennett, R. (2002). *El declive del hombre público*. Ediciones de Bolsillo.

Simmel, G. (1999). *Cultura femenina y otros ensayos*. Alba.

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Tomo II*. Universitaria.

Subercaseaux, P. (1999). *Las Morla. Huellas sobre la arena*. Aguilar.

Weinstein, D. y Weinstein, M. (1990). Simmel and the theory of postmodern society. En Turner, B. S., *Theories of modernity and posmodernity* (pp. 75-87). Sage.

Astrágalo: el testimonio como un acto de apropiación de sí mismo

Gabriela Luisa Javier Caballero

Docente e investigadora teatral. Estudió Literatura en la Universidad Nacional Mayor de San Mayor y es magíster en Artes Escénicas por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Docente de la carrera de Actuación, especialidad Teatro – Formación artística de la Universidad Nacional de Arte Escénico (UNAE antes ENSAD) y miembro de la Asociación Peruana de Investigación en Artes Escénicas – ASPEIA. Su ámbito de investigación está vinculado con el análisis del espectáculo, los discursos del yo, la autoficción y las construcciones testimoniales.

Astrágalo: el testimonio como un acto de apropiación de sí mismo[1]

Gabriela Luisa Javier Caballero
Escuela Nacional Superior de Arte Dramático/Perú
Asociación Peruana de Investigación en Artes Escénicas – ASPEIA/Perú
Orcid: 0000-0003-2385-8619

En el ámbito teatral limeño, desde hace algunos años, han surgido diversas formas teatrales en base al testimonio. En estas, los performers/testimoniantes emplean experiencias personales para construir ficciones que ponen en el centro a los sujetos y posibilitan la construcción identitaria. En este trabajo, analizaremos tres propuestas testimoniales para dar cuenta de los mecanismos que generan la visibilización de la experiencia privada, tenida esta como un conocimiento incómodo, del *no decir*, y que tienen una potencia reveladora y política. En esta línea, podemos ubicar a *Astrágalo* (2022), trabajo escénico de Anabelí Pajuelo, actriz y gestora cultural, en el que da cuenta de su experiencia como mujer y artista con capacidad motora diferente, marcada por intervenciones de control y normalización de su cuerpo, teñidas de prácticas poco éticas en la traumatología y la ortopedia infantil en el Perú de los años setenta y ochenta. Su particularidad radica en que, frente a otras propuestas, en esta se habla desde el cuerpo no normativo, uno que ha sido víctima de intentos violentos de *ajuste* y *cura* con miras a una inserción en la dinámica social tradicional. Nuestro trabajo busca poner en diálogo los mecanismos del teatro testimonial en la obra en cuestión con los planteamientos del *disability theater* a propósito de la visibilización y la construcción de un *discurso del cuerpo*. Para ello, explicaremos algunos alcances a propósito del espectador del testimonio, así como nuestra propuesta de líneas de análisis del teatro testimonial con la finalidad de insertar *Astrágalo* en una de ellas y desentrañar los mecanismos del teatro testimonial puestos en escena por Pajuelo.

1. El espectador en el teatro testimonial

Desde los estudios literarios, se han formulado diferentes propuestas sobre las escrituras del yo, principalmente, a partir de la problematización del estatuto literario del diario íntimo y de la autoficción. Algunos investigadores

[1] Parte importante de este texto proviene de una tesis de maestría escrita por mi persona: Javier Caballero, G. (2020). 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]. Repositorio de Tesis PUCP. http://hdl.handle.net/20.500.12404/15678

han considerado que no se trata de una forma literaria; uno de ellos, Picard, en 1981, planteó que, debido a que un diario es redactado solo para quien lo escribe y su naturaleza es privada, se trata de un texto a-literario. Frente a esta postura, Álvaro Luque sostiene que, en el diario, pese a que existe una *ilusión* del único destinatario, siempre existe un *otro* a quien va orientada la intención comunicativa y que esta lo configura como literario (2016, p. 274). En cuanto un diario íntimo es publicado, puesto en libro, empieza a existir para la literatura, de lo que se desprende la pregunta sobre el empleo de las técnicas de la ficción en este género. Del mismo modo, trasladamos esta interrogante a la reflexión sobre nuestro objeto de estudio, ya que en el teatro testimonial hemos encontrado que se emplean formas del drama contemporáneo para *poner en drama* a los testimonios. Sobre este punto, resulta pertinente revisar los planteamientos de Phillipe Forest:

> Cierta doxa crítica actual opone literatura testimonial y literatura de ficción: a un lado, la confesión; al otro, la fabulación. En ese combate pausado, cada uno escoge cómodamente su campo. Pero *lo vivido* no se distingue en absoluto de *lo ficticio* cuando se enuncia según las reglas de un mismo modelo narrativo. No es más que la forma cómplice de lo *virtual* cuya vertiginosa hegemonía mental celebra la profecía posmoderna. Porque *vivido* y *virtual* descansan sobre la misma conjetura ficcional de ese *real* donde lo imposible invita al sujeto literario a vislumbrar una forma posible de existencia. (Forest, 2012, p. 221)

La oposición entre lo referencial de la narración, que corresponde a *lo vivido*, y lo performativo, que se refiere a *lo ficticio*. Así, se puede distinguir que el texto autobiográfico no busca ser totalmente verificable. Esta propuesta nos parece relevante en tanto, extrapolada al análisis de lo ficcional en el teatro testimonial, nos permite establecer que este, pese a estar basado en sucesos de la vida *real* de los actores/testimoniantes, sucesos que se corresponden con *lo vivido* de Forest, son ficcionalizados en el momento en el que el dramaturgo *pone en drama* y articula lo que será la puesta en escena.

Ya lo proponía Lejeune a propósito del pacto autobiográfico que se genera entre autor y lector, dado que este último asume que existe verdad en lo narrado en un texto de naturaleza autobiográfica. Este autor se rige por dos principios: identidad y veracidad. El primero supone una identificación entre autor, narrador y personaje; mientras que el segundo se refiere a la veracidad del texto en la cual el lector confía, ya que existen elementos referenciales que hacen que lo narrado sea comprobable (Lejeune, 1994,

p. 67). De este modo, llevando este planteamiento al teatro testimonial, podemos afirmar que también se da un *pacto autobiográfico* en la expectación del teatro testimonial, pues el espectador confía en que aquello que va a ver se basa en la experiencia de vida de los testimoniantes/actores, que remite al principio de identidad. Asimismo, con mayor claridad en las artes escénicas, está presente el principio de veracidad, pues en la mayoría de casos, en este tipo de teatro, los elementos referenciales (notas periodísticas, fotografías, grabaciones, video, etc.) son parte de la puesta en escena y completan el discurso que se genera con la puesta en drama.

Esto es importante a propósito del teatro en base al testimonio, ya que el aumento de esta forma artística, consideramos, responde a la necesidad que refiere Arfuch: frente a los episodios de crisis y a la inestabilidad, el teatro testimonial surge como una vía ideal para dar sentido a la experiencia vivida, poniendo en escena lo íntimo y haciendo público lo privado. El teatro testimonial, más allá de la captura del espectador en su red peculiar de veridicción, "permite al enunciador la confrontación rememorativa entre lo que era y lo que ha llegado a ser, es decir, la construcción imaginaria del sí mismo como otro" (2007, p. 42). Es en ese punto en el que la identidad del testimoniante/actor se construye *a posteriori* de la experiencia narrativizada, teatralizada. Existe un antes y un después del procedimiento discursivo que resulta en la puesta en escena: el testimoniante/actor, como afirma Arfuch, surge *como otro*. En ese sentido, consideramos que la función subjetivante del discurso, creado a partir de la experiencia personal, articula las esferas de lo público, lo privado y de lo íntimo para, así, reordenar la trama significante de ese sujeto que, después de la experiencia traumática, ha quedado *desamparado*. El sujeto, a partir de la estructuración del discurso testimonial, rearma su *escena en el mundo*, es decir, su trama significante (Elmiger, 2010, p. 19).

Nuestro análisis se enfoca en cómo la estructuración en el teatro testimonial, a partir de recursos similares -como el manejo no cronológico lineal de la temporalidad y la fragmentación posibilitan la construcción de una nueva identidad a partir de la palabra. Frente a esto, nos planteamos como pregunta, ¿de qué forma el teatro puede recuperar, reconstruir y resemantizar la memoria? ¿Cómo los mecanismos del teatro testimonial hacen posible, a partir del trabajo con la palabra, la construcción de una identidad renovada? De acuerdo con Bauman, la identidad ni permanece tallada de forma fija, ni está protegida de por vida y es, fundamentalmente, negociable y revocable (2005, p. 32). La identidad, sostiene el autor, "se nos revela solo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir" (p. 40).

De acuerdo con ello, en las artes escénicas, el teatro testimonial posibilita un espacio en el que, a partir de la indagación en los recuerdos, es posible *armar* una identidad que recoge las experiencias previas y brinda al sujeto testimoniante una seguridad anclada en el proceso de revisión y reordenamiento de sus recuerdos. Es decir, articular la experiencia personal en torno a lo íntimo y estrictamente personal, logra la visibilización de un problema individual de una experiencia problemática y cuestionadora para consigo mismo.

Entonces, la narración de vida no solo representa algo ya existente, sino que impone su forma y su sentido a la vida misma. El espacio privado solo resulta eficaz cuando deja de ser secreto, estrategia que emplea el teatro testimonial. Cuando la historia de vida se hace pública, el relato resulta efectivo para quienes no han vivido la época o la han vivido con distancia. Solo que ya no es necesario *mirar por el ojo de la cerradura*: ahora podemos sentarnos en primera fila ante el desnudamiento de cualquier secreto. La intimidad, en el teatro testimonial, se construye. Se trata de una intimidad en la que convergen las percepciones de sí de los performers/actores con el tejido del dramaturgo. Debido a ello, ese espacio íntimo posee artificialidad que se potencia en la puesta en escena. Esto se aprecia en el teatro testimonial, que trabaja a partir de lo íntimo. Las prácticas testimoniales evidencian que lo biográfico ha tomado protagonismo.

2. El teatro testimonial: líneas de análisis

Los estudios en Latinoamérica sobre el teatro testimonial plantean cinco líneas de análisis[2] que identificamos: la primera, de acuerdo con Brownell (2013) se denomina como *la versión contemporánea del teatro documental* o un *nuevo teatro documental*. Este guarda, sostiene, rasgos en común con lo que proponía Weiss, como tomar un aspecto humano y social como eje para la creación artística y la importancia atribuida a lo histórico y al hecho que la sociedad experimenta. La atribución del adjetivo *nuevo* responde a que, en la actualidad, el teatro documental ya no halla su foco en la investigación y exposición de resultados, como sí sucedía en el teatro de Weiss, sino que el centro está en lo biográfico. Aquí lo importante es la historia de vida, la biografía. Manifestaciones de esta línea son los trabajos de Lola Arias y Vivi Tellas. Una segunda línea de análisis se vincula con lo liminal, espacio en el que confluyen el testimonio y el hecho social e histórico, colectivo, que guía la creación escénica. Propuestas como las del colectivo mexicano Lagartijas Tiradas al Sol se ubican en este espa-

[1] La propuesta de líneas de análisis surge de nuestro trabajo previo de posgrado. En adición, consideramos la propuesta de Ernesto Barraza (2023).

cio. Obregón (2017) se adhiere a esta postura sobre la liminalidad, desde la cual surgen las indagaciones sobre Lagartijas Tiradas al Sol, grupo de artistas liderado por Luisa Pardo y Gabino Rodríguez, quienes desde el 2003 trabajan proyectos que buscan, según declaran en su web: *vincular el trabajo y la vida… borrar fronteras. Nuestro trabajo busca dotar de sentido, articular, dislocar y desentrañar lo que la práctica cotidiana fusiona y pasa por alto. No tiene que ver con el entretenimiento. Es un espacio para pensar*. Han desarrollado diversos proyectos escénicos, entre ellos *El rumor del incendio, Derretiré con un cerillo la nieve de un volcán,* etc. Estos surgen a partir de la indagación de materiales documentales (fotos, objetos, videos, recortes de periódico, etc.) para intentar dar cuenta de cómo el pasado puede ayudar a comprender el presente. Los estudios que abordan el trabajo de este grupo lo califican como teatro documental –con la especificación de que se emplean también testimonios para las composiciones escénicas– en el que lo más importante es el hecho, el acontecimiento que motiva la creación. Así, el testimonio es parte de lo que permite dar cuenta del suceso, mas no el hecho en sí. Se trata de un teatro que, en base a la documentación y al testimonio, confronta la realidad y la ficción y establece un diálogo entre la historia oficial (colectivo) y la historia personal (individual).

De acuerdo con la tercera línea, desde Chile, María Contreras (2017) sostiene que la tendencia teatral es eficaz para procesar experiencias traumáticas, convertidas en discurso mediante prácticas testimoniales. Cuenta de ello da la compañía Teatro Kimen. Sobre su trabajo se desprenden, principalmente, dos líneas de indagación. Por un lado, la que sostiene que el teatro testimonial reelabora el testimonio como externalización de la experiencia traumática y la que reflexiona sobre la construcción de la identidad chilena y mapuche mediante la hibridación entre documento y ficción. María Contreras sostiene la primera postura. En su artículo *Performative Testimonial Practices. Teatro Testimonial in Postdictatorial Chile*, propone el concepto de prácticas testimoniales para referirse a la reelaboración para la escena de testimonios, los cuales ayudarían a procesar el trauma, que se resiste a ser archivado (olvidado). Así, el testimonio materia de la escenificación no es una representación del pasado, sino, más bien, la construcción discursiva de la experiencia. Coca Duarte (2013) y Natascha Diharce (2015), por su parte, se enfocan directamente en el análisis del trabajo de la compañía Kimen y coinciden en dos aspectos nodales. El primero consiste en que sus propuestas escénicas se hallan en un espacio teatral liminal, en tanto articulan lo ficticio y lo real, la ficción y el documento. Según el segundo aspecto, que constituye la cuarta línea argumentativa sobre el teatro testimonial en Latinoamérica, se revitaliza

el potencial educativo intercultural del teatro, que se manifiesta con claridad en el teatro documental/testimonial debido a que posibilita la construcción de identidades de sectores culturalmente marginados y, por lo mismo, invisibilizados. Diharce, en ese sentido, revalora el potencial educativo considerando la capacidad del arte para visibilizar a los ciudadanos mapuches que, afirma en su texto, se han dejado de lado o no en las artes escénicas (2015, p. 130). De este modo, en los estudios sobre este grupo de teatro chileno, vemos dos posturas que aportan al debate alrededor del teatro testimonial o documental, que las autoras emplean indistintamente para referirse al trabajo en base al testimonio de la compañía Teatro Kimen. Por un lado, la que incide en el trabajo liminal entre la ficción y el documento; y, por otro lado, aquella que enfatiza en el potencial educativo y visibilizador de este tipo de teatro. Una quinta línea de análisis, planteada por Barraza (2023) es la de que el testimonio es considerado un proceso de reescritura y poetización de la historia personal sobre la base de la autoficción que deriva en estéticas liminales.

Astrágalo, sostenemos, se emparenta con la tercera línea al procesar la experiencia traumática convirtiéndola en discurso escénico, en la que el relato de vida recompone narrativamente la vida de Pajuelo. La palabra hecha acción da sentido a esa trayectoria mediante instancias narrativas de la niñez, la juventud y la adultez.

3. *Astrágalo:* pretexto para celebrar la vida

Identificamos, en la propuesta escénica, nueve momentos: el primero, en el que presenta al astrágalo como tal, manipulando, junto con una de sus hijas un hueso sobre un pie, para explicar la composición ósea del cuerpo humano y la importancia del hueso que genera su padecimiento; desplazándose por el escenario apoyada en muletas, vemos a una mujer, en el presente, que se ha apoderado de sí misma y que ha resemantizado su discapacidad.

En un segundo momento, apoyada en un andador, da cuenta de la detección tardía de su mal: el diagnóstico de la displasia de cadera que llegó recién cuando tenía dos años y que significó su primer encuentro con la medicina ortopédica: fue sometida a una operación en la que le insertan una placa metálica en la cadera, que implicó una larga recuperación *encerrada* dentro de un yeso. Este recuerdo va asociado al sonido de la sierra al cortar el yeso, tenido a la vez como un caparazón, que no solo protegía su cuerpo, sino que se configura como una prisión. Así, su estancia en los hospitales y la convivencia en estas instalaciones, incluso en otros mo-

mentos de su infancia, le generan la sensación de no pertenencia con su propio cuerpo.

En un tercer momento, evoca los recuerdos de su madre en el hacer cotidiano, mediante comparaciones con objetos que ella empleaba considerando la diferencia de longitud entre sus dos piernas.

Para el cuarto momento, salta temporalmente hacia los años setenta; ahí, apoyada en muletas, refiere los cambios sociales que la impactan y que van formando su carácter: evoca aquel programa de anime en el que ve a una figura femenina poderosa, Lady Oscar. De este modo, vamos conociendo su mundo interior. A la edad de doce años, otro procedimiento médico marca su personalidad: el diagnóstico de osteotomía de tibia y peroné.

En un quinto momento, los espectadores estamos frente a su encuentro con el acordeón que la acompaña en su hacer escénico, espacio temporal en el que da cuenta de su relación con el teatro y de cómo su formación escénica se vio perjudicada por su discapacidad. Sin perder el tono celebrativo, el rechazo no genera en ella la intención de alejarse de los escenarios, sino que la impulsa a buscar otros espacios de aprendizaje. Así, nos enteramos de su participación en un taller del grupo Yuyachkani, que marca su vocación.

En un sexto momento, regresamos al pasado para comprender de manera más cercana la importancia del arte en su vida: desde niña, su padre, con sus títeres, elementos que emplea en escena y que son manipulados por sus hijas, y su música, así como su participación en diferentes movimientos teatrales de la época, posibilitan el acercamiento a lo que sería su espacio de liberación.

Hacia el final, en un sétimo momento, la vemos desplazarse armónicamente en una silla de ruedas, en lo que podemos identificar como la emergencia de la identidad que integra todo lo pasado, y que data del presente en el que se ha construido como una mujer con discapacidad sin que esto signifique la imposibilidad de realización como ser humano, como mujer, como madre y como artista.

En un octavo momento, ya en el aquí del espectáculo, Pajuelo recuerda el surgimiento de *Astrágalo,* cuando explora su espacio y decide moverse para asumir al astrágalo –y su falla– como un navío que le ha permitido navegar experiencias constitutivas de su presente identitario. La propuesta escénica cierra como una celebración a la vida y, a la vez, como un

espacio de denuncia acerca de cómo la sociedad trata de *corregir* aquello que no se adecua a lo normal. La identificación de estos mometos nos permite, como espectadores, desentrañar el funcionamiento del testimonio como articulador de la escena.

De acuerdo con Agamben (2000, pp. 152-153), el testimonio solo logra traducir la presencia de una ausencia, la imposibilidad del habla, allí donde la posibilidad cobra existencia a través de la posibilidad de hablar. En *Astrágalo*, asistimos a la emancipación del síntoma constitutivo de la performer/testimoniante: los cinco centímetros de pierna ausentes que ya no representan un impedimento, sino parte de su discurso y de su identidad. Así, Anabelí Pajuelo recrea pasajes de su vida y su relación con el teatro a partir de los recuerdos de momentos importantes marcados por la falla del astrágalo, hueso del pie que se une con el peroné y la tibia para movilizar el tobillo. Para la estructuración del testimonio, se realiza la selección y ordenamiento de la memoria personal previa a la enunciación de esta. Su verbalización, esa *puesta en palabra* está guiada por el hilo de las diferentes intervenciones quirúrgicas a las que tuvo que someterse en el intento de "normalizar" su cuerpo. Así, no solo da cuenta de prácticas ortopédicas invasivas y dolorosas, sino de cómo logró vivir a pesar de las limitaciones que el sistema social determina para los cuerpos no normativos.

La propuesta escénica se estrenó en el 2022, dirigida por Jorge Villanueva, en una coproducción entre el grupo de teatro Ópalo y CAPAZ, asociación que promueve el reconocimiento y valoración de capacidades artísticas. La dramaturgia e interpretación está a cargo de Anabelí Pajuelo y la dirección, composición e interpretación musical, bajo la batuta de Magali Luque. Intervienen, además, las hijas de la performer/testimoniante, lo cual tiñe la propuesta de una intimidad particular. Pajuelo parte de la explicación de la complejidad del sistema óseo humano y arriba a la presentación del astrágalo. Enuncia, así, que la historia es "sobre el astrágalo en el pie de una mujer. Un pretexto y punto de partida para celebrar la niña que fui" (Pajuelo, 2022). Desde el inicio, como espectadores, podemos entender que no se tratará de una propuesta que incidirá en las dificultades, sino que su tono es celebrativo. Esto, acompañado de suaves movimientos coreográficos en los que la actriz interactúa con sus diversos dispositivos de apoyo, silla de ruedas, andador, muletas, generan una sensación de afecto y cercanía. *Astrágalo* se emparenta con los planteamientos de Kuppers en tanto sostiene que los artistas con discapacidad entienden la presencia totalizadora y convincente del saber médico y de la diferencia social basada en la diferencia que *debe* ser controlada, para subvertir el

discurso de la discapacidad y desmontar los significantes negativos que se atribuyen a la mujer con capacidad motora diferente. Es pertinente preguntarnos, entonces, qué entendemos por discapacidad. La autora referida menciona:

> Disability is a deeply contested term used to describe individuals (or a people?) that are in a position of difference from a center. Already, even this vague description is problematic: how the center is defined, how center and periphery interact, what fantasies they hold of one another, is different in different contexts. Crucially, the act of ascribing 'disability' to a person is not value-free: effects include stereotyping, harassment, paternalism or hate, as well as benefits, accommodations, etc. The act of naming someone 'disabled' can also undercut any answering back: one of the definitions of disability is focused on a lack of agency –just as women have been constructed as 'less rational' or black people as 'more animal-like'–, disability can preclude communication as its conception structures what kind of social involvement is not proper. (Kuppers, 2003, p. 5)[3]

En *Astrágalo*, la actriz discursa sobre su posición alterna en la sociedad: cuando empieza a recibir clases en la escuela, pues antes era educada en casa, se le privó de participar en diversas actividades (formaciones, actividades físicas, etc.), siendo el teatro el único espacio donde halló pertenencia, más allá de concesiones, un espacio en el que ella era vista por sí misma, y no solo como una persona con una discapacidad. Su emergencia como sujeto está intrínsecamente ligada no solo con la experiencia médica, sino con la necesidad de agencia. Esta acción política implica realizar cambios, tanto en el entorno próximo, como, en sí mismo, en la artiuclación con un campo que le permita accionar. La capacidad de agencia, sostiene Ema (2004), es indesligable de la estructura social; así, los sujetos no debieran abstraerse de su medio y accionar para sí mismos, pues requieren operar en las dinámicas sociales: "las estructuras nunca pueden considerarse como un sistema cerrado como totalidad; así como tampoco el sujeto nunca puede ser una entidad plena y

[2] Discapacidad es un término profundamente controversial que se utiliza para describir a individuos (¿o a un grupo?) que están en una posición de diferencia con respecto a un centro. Incluso esta vaga descripción es problemática: cómo se define el centro, cómo interactúan el centro y la periferia, cómo interactúan, qué fantasías tienen unos de otros, es diferente en diferentes contextos. Fundamentalmente, el acto de atribuir "discapacidad" a una persona no está libre de juicios que incluyen: estereotipos, acoso, paternalismo u odio, así como beneficios, adecuaciones, etc. El acto de nombrar a alguien "discapacitado" también puede socavar cualquier respuesta: una de las definiciones de discapacidad se centra en la falta de agencia, del mismo modo que las mujeres han sido construidas como "menos racionales" o los negros como "más animales", la discapacidad puede impedir la comunicación, ya que su concepción estructura qué tipo de participación social no es adecuada. (Nuestra traducción)

estable" (p. 14). En ese sentido, plantea la necesidad de evitar binarismos y dicotomías (normal-anormal, conciencia-realidad, social-natural) para dar paso a una perspectiva integradora, comprendiendo que no se trata de diferencias, sino de relaciones. La puesta en escena de Pajuelo incide en la necesidad de esas relaciones y en cómo ella supo/tuvo que accionar para apropiarse de sí misma, de su movilidad y de su voz.

Resulta pertinente pensar el trabajo discursivo de Pajuelo desde esta perspectiva, en diálogo con los planteamientos del *disability theater*, ya que nos encaminan, como espectadores, a comprender la dimensión de alcance de una propuesta escénica como esta: una en la que la performer/testimoniante construye su propia agencia dentro de una sociedad que excluye a los cuerpos diversos y que halla, en el teatro, el espacio para la vida.

4. La puesta en palabra del testimonio y los mecanismos del teatro testimonial

En la puesta en palabra del testimonio, es indispensable resaltar que no solo se trata de enunciar la experiencia, así como de articular la palabra con el espacio escénico, pues esto construye una cercanía con la experiencia personal de cada uno de los performers/actores. Según Bajtín, "los enunciados no son indiferentes uno a otro ni son autosuficientes, sino que *saben* uno del otro y se reflejan mutuamente" (2005, p. 281). Esto que el teórico ruso llama intertextualidad es lo que está tejido naturalmente entre cada testimonio y construye relaciones que alimentan tanto la narrativa colectiva, como también la narrativa personal de cada performer/actor, quien elabora una narrativa de sí mismo que solo permite, en este caso, la puesta en escena.

4.1 Temporalidad: fragmentación y retrospección

El tiempo, en el teatro, desde la perspectiva del espectador, posee una doble naturaleza. Por un lado, está el tiempo escénico, que es el que se vive en el acontecimiento teatral, la representación. Este tiempo, de acuerdo con Pavis, "se desarrolla en un presente continuo, puesto que la representación tiene lugar en el presente: lo que ocurre ante nosotros lo hace en nuestra temporalidad, desde el principio al final de la representación" (1998, p. 477). Esta temporalidad es medible; en ese sentido, es objetiva de acuerdo con la duración de la puesta en escena. Por otro lado, existe el tiempo dramático, también llamado extraescénico. Este corresponde al tiempo de la ficción que se desarrolla en el espectáculo y no necesariamente se va a corresponder con el tiempo escénico. En el caso de *Astrágalo*, no existe coincidencia entre ambas temporalidades, pues toma

relevancia el tiempo dramático. Este no es lineal, sino que retrospecciona a partir de los fragmentos, en tanto permite contemplar sucesos de temporalidades diferentes (presente y pasado) e incluso hechos que han sucedido años antes del tiempo de la representación. Pajuelo sitúa su historia de vida a partir de la experiencia de la discapacidad y conjuga esta con momentos sociales importantes: el gobierno de Velazco y lo que implicó a nivel educativo y social, así como la experiencia de pertenecer a una familia, que, también, se movía en los márgenes. Su origen es provinciano, su padre fue miembro activo del SUTEP, y que participaba del movimiento teatral independiente. Esto último marca su acercamiento con importantes figuras del teatro peruano (Lucho Sandoval, Sara Joffre, etc.) y refuerzan el interés en expresar a partir del arte.

Así, es importante considerar que la estructura dramática aristotélica –en la que la imitación de la acción configura a la fábula, la cual está organizada en función de una crisis, evolución y desenlace, en la que se aprecia la transición del infortunio a la dicha– no es la que está presente. La estructura de la propuesta escénica está basada en secuencias que no están articuladas de acuerdo con una causalidad, pero sí existe un hilo conductor temático, que une narrativamente y conduce hacia una instancia conclusiva. Si bien en *Astrágalo* hay crisis (el encuentro con la discapacidad), evolución (periodo de vida en el que se comprende y apropia de sí) y desenlace (superación), la primera no se agota. Es decir, no es un momento que se cierra, sino que, escénicamente, recurre a él para construir su discurso. Así, la crisis no termina. Se reformula, la reinventa y la despoja de un significado negativo para convertirlo en una fortaleza. Estamos aquí frente a la simultaneidad[4].

> Mientras que en el teatro dramático se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica solo se enfatice una que, además, se sitúa en el centro, en el teatro posdramático la valencia y ordenación paratácticas apuntan a una experiencia de simultaneidad. A partir de ella frecuentemente... se abruma al aparato perceptivo (Lehmann, 2013, p. 52).

La fragmentación, también, se convierte en uno de los mecanismos que configura la propuesta teatral. *Astrágalo,* como anunciamos líneas arriba, está compuesta de "trozos de vida" de Anabelí Pajuelo a partir de su experiencia violenta con la medicina ortopédica. Así, podemos notar que

[3] Consideramos que, si bien la obra objeto de nuestro análisis no se ajusta estrictamente a la estética posdramática, resulta importante señalar algunas características de dicha estética que están presentes, sobre todo a propósito de la estructuración.

la fragmentación es una de sus características principales. El fragmento, según Sarrazac, está relacionado con "la pluralidad, la ruptura, la multiplicación de puntos de vista, la heterogeneidad" (2013, p. 102). En ese sentido, el empleo del fragmento resulta útil para conjugar voces diversas, siempre desde la perspectiva de la actriz. Así, podemos ver no solo la voz de la actriz en su niñez, juventud, o en sus diversas etapas, como la maternidad, sino también en la voz de la medicina, siempre tratando de normalizar, incluso a costa de la calidad de vida de la paciente. Resulta elocuente, a propósito de este punto, el relato de las diversas intervenciones quirúrgicas en las que fue intervenida desde los dos años, particularmente, aquella que se enfocó en el alargamiento de la pierna a partir del procedimiento Ilizarov, famoso por su pretendida efectividad en los años 80. Este procedimiento consiste en el empleo de fijadores metálicos externos y que implica cortar la tibia y el peroné, además del ajuste temporal, que en el caso de Pajuelo duró 50 días, y que suponía sedación y dolor indescriptible. Con la finalidad de *enunciar* esta intervención, emplea la metáfora de *la bestia de otro mundo*. En la infancia, para *salvarse*, ya que la cura no vendría de la medicina, ella recurre a la imaginación y al juego incluso dentro del recinto médico. La subjetividad es quien la salva, constantemente.

La apelación a lo plural se colige con la etapa crítica de la que da cuenta la performer/actriz, pues ese mundo *roto* no era posible de ser traducido en una narrativa escénica tradicional. Afirma Sarrazac (2013) que ese mundo desorganizado, quebrado, en crisis, al convertirse en *obra*, mediante la fragmentación, adquiere la capacidad de dar cuenta de esa desorganización y del caos que instaura, en este caso, la experiencia de la discapacidad en una sociedad que excluye a lo diferente. Coincidimos con Garland (2005) en que estas propuestas, que ponen en escena la discapacidad y la performan, poseen una potencia particular, ya que el mismo cuerpo que ha sido excluido y discriminado por la sociedad, es aquel que vemos en escena, con poder de acción y de agencia, que muestra el mundo interior de aquello que solo es mirado por la sociedad desde lo exterior, sin comprender la experiencia de la diferencia. De este modo, los espectadores están frente a una *otra* narrativa, que irrumpe en las expectativas tradicionales de lo que *debería* o *tendría que ser* un cuerpo que se pone en el centro de un escenario.

La temporalidad que se maneja en la obra está en relación directa con la fragmentación. Si bien transitamos por espacios marcados temporalmente (la niñez, la juventud, la adultez), estos no son lineales. Se enuncia

y retorna y avanza en el tiempo. El mecanismo dramatúrgico que posibilita este manejo de la temporalidad se denomina, de acuerdo con Sarrazac, retrospección, e implica un quiebre en la progresión dramática. Retomando la idea de que esta propuesta escénica da cuenta de una crisis –y que de esta deviene la composición a partir de fragmentos– la retrospección surge, consideramos, porque, frente al contexto de la experiencia traumática, la voz del presente rearticula las vivencias en un sentido celebrativo, de integración y superación. Cada fragmento, cada *pedazo de vida* en *Astrágalo,* está concluido, anclado en el pasado, signado por la experiencia de la diferencia y del dolor físico. Así, en esta obra, no hay una sucesión causal de hechos, como sí lo habría en un drama tradicional que tiende hacia un desenlace a futuro (Sarrazac, 2013, p. 200), sino que existe una acumulación progresiva de sucesos, propia del teatro testimonial.

De esta forma, el tiempo retrospectivo permite mirar hacia el pasado, volver al presente y dinamizar una temporalidad estática (el dolor, las intervenciones quirúrgicas) mediante la articulación con la experiencia personal. En ese sentido, los enunciados de la performer/testimoniante dan cuenta del pasado, sí, pero con miras a librarse de la carga que la sociedad le ha impuesto. Existe, así, una mirada esperanzadora de sí misma y de su futuro. La acción se convierte en descripción, lo cual dinamiza la puesta en escena –en complementación con los recursos visuales y los objetos de apoyo, ya sean proyecciones o representaciones de los momentos de vida.

4.2 Voz y construcción identitaria

De acuerdo con Arfuch (2007), los sujetos crean su espacio biográfico mediante el recorrido por lugares y personas que intervinieron en sus experiencias de vida. Estas son verbalizadas en forma de testimonio para luego ser textualizadas y, finalmente, puestas en escena. Es decir, para la creación de *su* espacio biográfico, las acciones en esta propuesta testimonial se han tornado en descripciones y en narraciones. Sobre el testimonio, Kalawski sostiene que

> [en un testimonio existe] una voz que viene desde los márgenes de la *verdad oficial*, una voz ejemplar que da cuenta del narrador mediante la narración de un cierto momento o una serie de momentos que los definen y crean una nueva verdad. Si entendemos verdad oficial como lo *aceptable*, el testimonio es la aparición de un sujeto inaceptable que se narra en torno a un trauma. (2007, p. 59)

En ese sentido, la voz de Pajuelo, que da cuenta de su experiencia personal, viene de los márgenes en tanto no es tomada como parte constitutiva

de la *historia normal* de la sociedad; pero, al ser *puesta en palabra*, articulada para una puesta en escena plantea la construcción de una nueva verdad que valida la voz de la performer/testimoniante y que la hace legible. Para esto, Pajuelo y Villanueva orientan la percepción del espectador: focalizan el campo (la experiencia de vida de una mujer con capacidad motora diferente) y, mediante su voz, abre un punto de vista de acuerdo con esa experiencia particular. La presencia de Pajuelo en escena apertura un espacio autobiográfico, que escénicamente se resuelve a partir del quiebre del tiempo lineal, de la narración en primera persona y de la fragmentación, estrategias a través de las que se alude a lo indecible de la experiencia traumática como única posibilidad de traducir lo real[5].

A lo largo de la obra, se construye una voz "en la invención de un discurso singular que produce un efecto específico sobre el sujeto lector" (Sarrazac, 2013, p. 229). De este modo, el reconocimiento de esta voz atraviesa una toma de consciencia del sistema que construye un discurso y que "un sujeto se apropia para producir modos de significación que le son propios" (Sarrazac, 2013, p. 230). Esto modos reconstruyen y resemantizan la memoria: aquello que fue asumido como una diferencia inhabilitadora, desde el presente, ya no es tal: el teatro, tal como lo enuncia, la salva.

[4] Lo real apunta a lo que, más allá del sentido, se implica inherentemente dentro de todos los procesos de significación y que no se corresponde con ellos. Es descrito por Lacan como lo imposible de una situación o como lo que insistentemente no se inscribe.

Referencias

Agamben, G. (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Pre-textos.

Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Fondo de Cultura económica.

Bajtín, M. (2005). *Estética de la creación verbal.* Siglo XXI.

Barraza, E. (2023). Dramaturgias de la familia entre el documento y la ficción. Mecanismos del teatro testimonio en la creación colectiva *Trangeneracional*. En Lora y Dubatti (Eds.) *Artistas-investigador/es y producción de conocimiento desde la escena* (pp. 39 – 54) Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.

Bauman, Z. (2005). *Identidad.* Losada.

Brownell, P. (2013). La escenificación de la mirada y el testimonio de los cuerpos en el teatro de Vivi Tellas. *Revista Brasilera de Estudos da Presen a, Rio Grande do Sul,* (3), 27 – 41.

Contreras, M. (2017). Del relato testimonial al cuerpo de la memoria: investigación performativa sobre la escenificación de testimonios de niños chilenos en dictadura. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 1, 173 - 196.

Diharce, N. (2015). Teatro testimonial: una propuesta de educación intercultural. *Diálogo Andino*. 47, 123 -132. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-26812015000200013

Duarte, C. (2013). Estrategias de aproximación a lo real mediante el documental chileno Galvarino. *Apuntes de teatro,* 138, 40 – 51.

Elmiger, M. (2010). La subjetivación del duelo en Lacan y Freud. *Mal-estar e subjetividade*. 1, 13 – 33. https://www.redalyc.org/pdf/271/27116941002.pdf

Ema López, J. E. (2004). Del sujeto a la agencia (a través de lo político). *Athenea Digital 6*, 1-24.
https://atheneadigital.net/article/view/n5-ema/114-pdf-es

Forest, P. (2012). Ego-literatura, autoficción, heterografía. En Casas, Ana (ed.) *La autoficción. Reflexiones teóricas* (211- 236). Arco-Libros.

Garland, R. (2005). Dares to stare. Disabled woman performance artists & the dinamics of the staring. En Sandahl y Auslander (Eds.) *Bodies in conmotion. Disability & performance* (pp. 31 – 41) Universidad de Michigan.

Kalawski, A. (2007). *Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura.* Tesis de maestría en Literatura. Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108980

Kuppers, P. (2003). *Disability and contemporary performance. Bodies on edge.* Routledge.

Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático*. CENDEAC y Paso de Gato.

Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico.* Megazul.

Luque, A. (2016). El diario personal en la literatura: teoría del diario literario. *Castilla. Estudios de literatura 7,* 273-306.

Obregón, E. (2017). El biodrama. El caso de *Maruja enamorada*, de Vivi Tellas. *Poéticas de liminalidad,* 129 – 146.

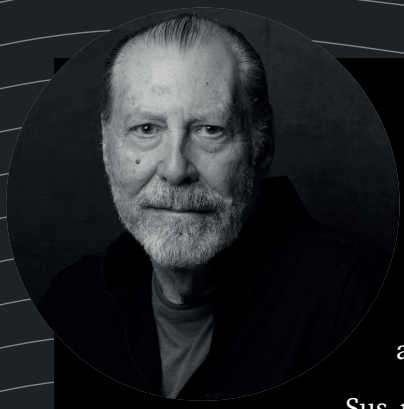
Pajuelo, A. (2022). *Astrágalo.*

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.* Paidós.

Picard, H. R. (1981). El diario como género entre lo íntimo y lo público. *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, vol. 4,* 115-122.

Sarrazac, J.-P. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo.* Paso de Gato.

Cuerpo y corporación



Mauricio Kartun

Es dramaturgo, director y maestro de dramaturgia. Ha escrito desde 1973 hasta la fecha cerca de treinta obras teatrales entre originales y adaptaciones.

Sus piezas y montajes han ganado en su país los premios más importantes: Primer Premio Nacional de Literatura Dramática, Primer Premio Municipal de Teatro, Konex de Platino, ACE de Oro y Premio de Honor de Argentores, entre otros.

De continuada actividad pedagógica en su país y en el exterior, ha dictado innumerables talleres y seminarios en España, Brasil, México, Cuba, Colombia, Chile, Venezuela, Uruguay, Bolivia, Ecuador y Puerto Rico.

Cuerpo y corporación[1]

Mauricio Kartun
Artista/investigador independiente

Acabo de leerlo: Bruce Willis vendió su versión digital. Se retira por cuestiones de salud, pero salvaguarda los derechos de imagen de su avatar, que, en el futuro, será reproducido de manera fiel, perfecta, y con amplia gama de géneros, estados y edades por ciber diseño.

Tuvo suerte; los pioneros siempre le ganan unos centímetros a la corporación: llegó a la fama antes de que los contratos les exijan a los intérpretes resignar previamente esos derechos a favor de la empresa para poder laburar. Y, en esta época, que pronto recordaremos mítica, los actores y actrices de la industria audiovisual debieran aportar todavía saberes auténticos, talentos, habilidades e inteligencias contenidas en su propio cuerpo antes de que el diseño virtual llegara de reemplazo, con avatares de presencia absolutamente realista, pero, sobre todo, baratos, que es lo que la corporación requiere, y dóciles.

Un diseñador genera desde su sillita gamer un elenco completo de figuras incapaces de exigir y dispuestas siempre a la ideología que les impriman.

Ojo, no me hago acá el profeta distópico; no me tiren cosas. No hay profecía acá, porque no me adelanto a nada; acompaño nomás. Esto ya está sucediendo. No hay, por la misma razón, distopía alguna: no hablo de futuro sino de presente.

¿Adónde irán a parar ahora entonces todos los saberes, las habilidades largamente aprendidas, los prodigios actorales? Tranquilos. Ahí queda el viejo teatro, donde nacieron, siempre dispuesto y esperando con la puerta abierta.

No cabe duda: el teatro es hoy arte del futuro. Alternativa. Por supuesto: en tanto conserven actores y actrices aquellos saberes de tiempo. Esa capacidad de sorprender gracias a todo lo que puede su cuerpo, que es su más auténtico secreto a voces. Y poniendo en claro su dificultad.

---

[1] Una primera aparición de este texto mío ocurrió en el periódico argentino Perfil, el 5 de agosto de 2023. Nadie sabe lo que puede un cuerpo.
https://www.perfil.com/noticias/espectaculos/nadie-sabe-lo-que-puede-un-cuerpo.phtml

Como esos titiriteros de teatro de sombras que exponen el truco desde el principio para que nadie imagine que se trata de un video vulgar proyectado de atrás; el teatro se eternizará exponiendo su precariedad para hacer contrastar sus logros. Esa precariedad original del cuerpo vivo que hemos olvidado viendo películas de Marvel.

Estamos reestrenando en estos días nuestro espectáculo *La vis cómica* en el CCC. Debutamos hace cuatro años, y salvo durante pandemia no hemos parado de hacer funciones. Aquel montaje original da para película épica. En los cinco meses de ensayo dos intérpretes operados de distintas dolencias y recuperados. Otro estresado y a punto de abandonar. Yo agobiado, en observación en una guardia cardiológica. Cuando faltaba una semana al fin para mostrar, el que quedaba, el inefable Cutuli, se nos cae, sí, adentro de una fosa de taller mecánico. Se levanta sin fracturas, insólito, milagroso, pero con dolores tremendos que le durarían semanas. Regresa amoratado para el ensayo general, modificamos toda la puesta para reducirle un poco lo más doloroso y salen al ruedo como si nada. Claro: suman entre los cuatro más de cien años de experiencia escénica. Y la hacen valer. El público, que se asombra de las habilidades extraordinarias del elenco, de su histrionismo sin fin, que celebra las críticas y la catarata de premios, ni sospecha las vicisitudes. Mira al espectáculo como si esa armonía fuese un hecho normal. Y no lo es, por cierto. Es definitivamente anormal lo que puede el cuerpo del cómico. Por eso sorprende. Es anormal vencer el dolor. Es anormal su memoria, capaz de recordar horas de texto; la capacidad de hacer reír o llorar con un gesto, la potencia y belleza de una voz trabajada que puede sonar en la última fila como si te hablara al oído. Es anormal el poder supremo de traer al cuerpo propio uno ajeno, materializar la presencia de una ausencia. Es anormal esa rara inteligencia mimética.

No es casual que hasta un par de siglos atrás se los sospechase de brujos.

Es anormal y el único lugar en el que puede hoy conservarse y lucirse es en el teatro.

Nadie sabe lo que puede un cuerpo, dijo alguna vez Baruch Spinoza. Una frase necesaria. Imprescindible. El teatro es, sin duda alguna, el espacio capaz de convertir esa frase en espectáculo.

Jugando, mamá jugando: encuentros multidisciplinarios de arte entrometido

Antonio Martorell

Es santurcino de nacimiento y puertorriqueño de vocación. Se ha dado al placer de dibujar, pintar, grabar, escribir, hacer teatro, radio, televisión, cine, danza, instalaciones ambientales, y estructuras inclasificables en el Caribe y el resto de las Américas; Artista Residente de la Universidad de Puerto Rico, Cayey. Mantiene su hogar, galería y taller permanente en la Playa de Ponce. Anima *En la punta de la lengua* para la televisión pública y *Uno, dos, tres, Probando* para Radio Universidad de Puerto Rico, programas que tratan de los procesos creativos. Cómplice de Rosa Luisa Márquez en proyectos gráfico-teatrales desde 1984. Doctor Honoris Causa del Instituto Superior del Arte de Cuba y miembro de la Academia Puertorriqueña de la Lengua Española.

En 2023 recibió la Medalla Nacional de las Artes por parte del presidente de Estados Unidos, Joe Biden. Invitado especial y premiado por su trayectoria en el Desfile Nacional Puertorriqueño en Nueva York.

Rosa Luisa Márquez

Es una teatrera puertorriqueña, fundadora del *Grupo de Teatro Anamú*, teatro popular y alternativo y de los *Teatreros Ambulantes*, proyecto universitario; catedrática de la Universidad de Puerto Rico, 1978-2011; colaboradora del artista Antonio Martorell en proyectos gráfico teatrales; aprendiz permanente de Maestros del Teatro de las Américas y Maestras de Teatro de Puerto Rico. Recibe el Gallo de la Habana en Mayo Teatral y de Trabajo de una vida en el 33 Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami en 2018.

En 2023, la nombran Humanista del Año y Profesora Emérita en 2024. Generó el proyecto *Brincos y Saltos, el juego como disciplina teatral* con montajes, talleres, publicaciones y videos que multiplican miles de sus estudiantes en escuelas, comunidades organizadas y hasta en teatros.

Jugando, mamá jugando: encuentros multidisciplinarios de arte entrometido

Rosa Luisa Márquez
Artista/investigadora independiente/Puerto Rico

Antonio Martorell
Artista/investigador independiente/Puerto Rico

¿Qué resulta de una colaboración de casi cuarenta años entre una teatrera y un artista visual en y desde Puerto Rico? Cada uno, desde su lugar, intercambia, comparte, propone saberes y preguntas, pensares y sentires. Los impulsos iniciales responden al mandato de nuestr@s maestr@s para encontrar caminos que ofrezcan alternativas felices a los límites establecidos. Somos cómplices indispensables de ese proceso que armamos juntos y acompañados. Hemos colocado una suerte de escritura efímera en el "espacio vacío" donde hay lugar para la confluencia de universos híbridos de creación en una nación en construcción permanente, en un territorio imaginado que manda señales, canta, danza y grita de entre las llamas.

Aquí, una selección, un re-paso a dúo que entrelaza lenguajes de esa particular escritura escénica fundamentada en el juego creador.[1] Hablaremos en múltiples lenguas, sobre todo utilizando el recurso de la conferencia dramatizada[2] que nos ha servido bien desde 1986 en que la incorporamos a nuestras presentaciones para combinar diálogo y narración de forma dinámica.

Entonces, aquí vamos en voz alta:

Martorell

Ella es teatrera. En los setenta, funda *El grupo de Teatro Anamú*, la yerba que el chivo no mastica: teatro callejero abocado a una práctica teatral de definiciones étnicas, raciales, de género, nacionales y de clase; es co-

[1] Algunos elementos de la primera parte de este texto aparecen en la Revista Conjunto de Cuba y el Semanario Claridad de Puerto Rico de la época. Fueron materia prima para la *Conferencia Dramatizada* presentada en la *Segunda Bienal Internacional de La Habana,* 1986 y en RL Márquez, *Brincos y Saltos, el juego como disciplina teatral*,1992, Ediciones Cuicaloca y Colegio Universitario de Cayey.

[2] La conferencia dramatizada o escénica, es reacción orgánica a las lecciones que se leen de forma monótona en foros académicos.

laboradora de Augusto Boal y traductora al español de Peter Schumann. Desde 1984, es mi cómplice en eventos gráfico-teatrales. Reflexionamos en torno a una experiencia multidisciplinaria del teatro y la plástica como instrumentos de comunicación en el Caribe.

Rosa Luisa

Él comienza en los sesenta. Su principal formación gráfica la obtiene con Lorenzo Homar en los talleres del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Se desempeña, luego, en el *Taller Alacrán* y talleres similares en América Latina que integran la caricatura, la sátira política y la resistencia ante todo tipo de autoridad. Regresa en 1984 a Puerto Rico justo a tiempo para diseñar *La marcha de la escarcha* en contra de la anunciada invasión norteamericana a Nicaragua.[3]

Rosa Luisa

Tenemos que hacer un proyecto para declarar nuestro rechazo a la invasión de Estados Unidos a Nicaragua. Los independentistas/artistas independientes estamos cansados de los métodos tradicionales de protesta. No quiero ir a otra manifestación más, pancarta en mano a vocear las mismas consignas que solo nosotros oímos y repetimos como el papagayo. Hay que proponer otro lenguaje.

Martorell

Además, nunca me ha bastado ejercer el oficio de pintor que por otro lado resulta ser un discurso paralelo y a veces contradictorio con nuestro discurso político. Estamos ante la encrucijada de ejercer un arte individual, con toda la carga de la cultura operante a niveles populares y manifestarnos políticamente también de un modo establecido y aburrido que no tiene que ver con nuestras inquietudes en el arte o buscar alternativas más coherentes con nuestra persona artística y política. ¿Por qué no unir lo que hasta ahora ha estado dividido? Si somos artistas visuales y teatrales que creemos en la nobleza y la vitalidad de las formas generadas por nuestros pueblos, ¿por qué no convertirlas en instrumentos conscientes de lucha además de concebirlas y revalorarlas como lenguaje del arte?

Rosa Luisa

Hay varios artistas de profesión y ciento cuarenta aficionados militantes deseosos de participar en una acción diferente; y un problema: no hay dinero.

[3] Esta fue una respuesta urgente ante la impotencia de solo poder combatir, con los instrumentos del arte, las agresiones imperiales de los Estados Unidos en Puerto Rico y tantos países nuestros.

Martorell

Entonces, se impone un arte pobre en recursos económicos y rico en imaginación que dependa fundamentalmente del entusiasmo de los participantes. El talento es quizás lo mas democrático que tenemos. Hay que alentarlo, hacerlo consciente de sí mismo y encauzarlo.

Rosa Luisa

Te propongo como modelo las marchas realizadas por el *Bread and Puppet Theatre* del cual hemos formado parte, pero necesariamente traducidas al puertorriqueño. Son monumentales, seductoras, inspiradas por un compromiso militante y realizadas con materiales de desecho convertidos en poesía concreta.

Martorell

Nuestro acercamiento al público para provocar su participación y adhesión tiene que ser seductor. ¿Y qué más característico nuestro que esa cualidad? El exteriorizarnos y acercarnos al otro, el dialogar, el contacto físico, el abrazo es parte nuestra. Si sabemos hacerlo, estoy seguro de que no seremos rechazados, aunque sea controversial. Para eso necesitamos encontrarnos en un territorio común, la calle y con un lenguaje que todos entendamos.

Rosa Luisa

¡Música, Maestro!

Martorell

Gracias, Willie Colón, por componer tan oportunamente la plena *La era nuclear* y porque vistiéndola de color, brillo y escarcha podemos hacerla llegar no solo por los oídos, sino por los ojos, las manos y por los pies.[4]

Rosa Luisa

Abuela siempre me lo decía, que'l mundo pronto se iba'cabar... Si logramos bailar y cantar a este ritmo, pero con estas advertencias: *Uno por uno, vamos en fila, vamo'a poner la cabeza en la guillotina...*

Martorell

Hay antecedentes en la tradición evangelizante de las sectas religiosas

[4] Plena: música, canto y baile afropuertorriqueño que se toca con pandero, guitarra, voz, güiro y cuatro. Cuenta historias populares con estribillos. El texto de *La era nuclear* fue el hilo conductor del montaje. Con sus personajes y su trama macabra, provocó la creación de máscaras, vestuarios y utilería espectacular. El ritmo nos puso a bailar a todos.

que usan los ritmos afroantillanos, además de la salsa política de Rubén Blades y en los merengues de *440*.

Rosa Luisa

Eso implicaría darle una nueva función, incorporar los elementos teatrales y gráficos a los musicales; y, como la calle es el escenario cotidiano nuestro, hay que cubrirla creciendo en escala y cantidad para que el espectador también pueda unirse. Los coros deben ser numerosos, las máscaras gigantescas, los zancos altos, el baile y el atuendo carnavalesco: un carnaval macabro de la muerte festiva de todos nosotros.

Martorell

Será llevar a la práctica de lucha ideológica una estética que hemos apuntado como cotidiana y operante en el Caribe y que es una cantera que consciente o inconscientemente algunos de nuestros artistas plásticos han sabido utilizar como parte de sus recursos.[5] El color brillante, la disonancia como armonía, la textura y el brillo como valor, el diseño orgánico barroco con la obliteración del espacio vacío como objetivo, la reiteración como cantidad hechizada evidente en nuestras casas, vestidos, personas y ornamentos, automóviles, autobuses, bazares, mercados, fiestas y rituales.

Rosa Luisa

La música a toda boca. ¡Ni un minuto de silencio, por favor! *El caderamen masa con masa, exprime ritmos, suda que sangra y la molienda, culmina en danza.* La redundancia: muchos, mientras más, mejor. Pregones, radio transistores, sirenas y ahora, hasta tumba cocos; risas, sollozos, ataques histéricos, mal de pelea: ¡*agárrenme que le doy*! Cualquier excusa es válida para la fiesta, aún el velorio y el funeral. El silencio: *¿quién se murió?* El relajito criollo, la guachafita, la danza…

Martorell

Bueno, ¿y por qué somos unos al bailar, comer, amar y a la vez requerimos impostar la voz, el pensar y el sentir, al expresarnos como artistas y recurrir a los medios tradicionales donde gran parte de nuestra personalidad de pueblo se neutraliza bajo el peso de las herencias eurocéntricas y la negación de nuestro mestizaje? ¿No es tiempo de que asumamos en nuestra práctica del arte con plena conciencia, alevosía y premeditación, una

[5] Hablo de Amelia Peláez, Wilfredo Lam, de la escuela de la pintura haitiana, de los primitivos de Solentiname, del arte de Armando Reverón en Venezuela, de Pepón Osorio en Nueva York, del muralismo y la gráfica popular mexicana de los neo-gráficos de ese país con Felipe Ehremberg a la cabeza y tantos otros.

mulatez caribeña que nos honra y enriquece y que, sobre todo, facilita la comunicación que es nuestra meta?

Rosa Luisa

Rescatemos, lo que ha resistido al tiempo de la metodología de los años sesenta y que se encuentra dormida en nuestra memoria, en la memoria del gremio de artistas teatrales y plásticos. Salseemos al ritmo de *La era nuclear*. La marcha tradicional con su carga soldadesca en un país sometido al servicio militar se transforma con el ritmo y la pachanga en un baile colectivo por las calles de San Juan.

Martorell

Para defender lo nuestro, con unos instrumentos tan vitales como el motivo de nuestros esfuerzos, debemos trabajar con el rigor y la disciplina del arte, con ensayo, práctica y teoría, lugar para la creación individual y colectiva en la cual el ejercicio del arte es de por sí una función revolucionaria e integral.

Rosa Luisa

Necesitamos valorar el proceso, que es lo que distingue a los artistas de mayor vocación, los que disfrutan del ensayo, los bocetos preparatorios, el empezar, borrar y recomenzar, el improvisar para luego fijar, el error que se convierte en hallazgo feliz de nuestras posibilidades: el juego.
La marcha de la escarcha tomó por sorpresa a los vecinos de Río Piedras, un conocido barrio de San Juan donde se encuentra la Universidad pública y la ciudad histórica el 19 de enero de 1985 en el marco de las carnavalescas Fiestas de San Sebastián.

(Paréntesis líquido #1)

Martorell, un eterno aprendiz de todo y quien ya había incursionado en el teatro popular en Puerto Rico como diseñador en los años sesenta, amplió su rol interdisciplinario incursionando como actor. Para eso, durante 1985-1986 tomó en la Universidad de Puerto Rico el curso de *Brincos y Saltos* que Rosa Luisa creó y con el resto de los estudiantes generó *Foto-estáticas,* una pieza de teatro imagen en movimiento que se repitió por años.[6] En 2002, pasó a la escena profesional convertida en una pieza de danza/teatro por la Compañía de Danza Experimental Andanza.[7]

[6] Actividades dramáticas, alias *Brincos y Saltos*, curso del Departamento de Drama de la Universidad de Puerto Rico, 1979, fundamentado en el juego para incentivar la creación colectiva y la imaginación. Combina la práctica del teatro social con la del teatro como instrumento de aprendizaje.

[7] Este fue el portal web durante los primeros primeros veinte años, 1985-2005: Marquezmartorell.com

Ese fue el comienzo de una colaboración entre la plástica y el teatro que está a punto de cumplir cuarenta años. Es un junte poco usual en el cual Martorell, artista plástico, se convierte en teatrero asumiendo diversos roles: actor, director, escenógrafo, conceptualizador, instalador, dramaturgo; y Rosa Luisa, la teatrera, incursiona en la plástica diseñando con cuerpos en movimiento y múltiples acompañantes más de ciento cincuenta performances, conferencias dramatizadas, montajes de obras del canon, danza/teatro, acciones plásticas en vivo y proyectos pedagógicos. En tiempos pandémicos, generan documentales, encuentros por zoom y videoclips con la colaboración de decenas de amigos artistas y aficionados. Se cierra el paréntesis, en voz alta:

Rosa Luisa

Foto-estáticas fue comisionada en 1985 por el Recinto de Humacao para presentarse durante la exhibición de dibujos del *Álbum de familia* de Martorell realizados originalmente en 1979 como respuesta a cien años de fotografía puertorriqueña. El planteamiento de los dibujos, no como obras individuales, sino como una serie de imágenes congeladas de rituales familiares, enmarcados uno detrás del otro, con una secuencia temporal tanto del objeto de arte como del espectador, provocaron en mí, como directora, una transposición de la estampa dibujada al espectáculo vivo que no fuese una mera traducción sino el trampolín a una nueva experiencia.

Figura 1: *Foto-estáticas*, Márquez/Martorell, Teatreros Ambulantes, Festival de Teatro del Oprimido, Río de Janeiro, 1993. Foto: Miguel Villafañe.

Martorell

Esa fue la propuesta que abordamos entonces colectivamente estudiantes y profesora utilizando nuestras propias experiencias de los rituales de familia y su iconografía para formar en un acto gráfico-teatral lo que entre todos sentimos como la familia puertorriqueña. Tan solo nosotros conocíamos la serie de dibujos del *Álbum de familia*; todos teníamos conocimiento de los verdaderos originales: nuestra parentela y amigos.

Rosa Luisa

Nuestro álbum se hizo con las técnicas del teatro imagen de Augusto Boal.[8] Un escultor compone con los cuerpos de los otros un cuadro plástico sobre un tema, en este caso el de la familia. El grupo seleccionó del catálogo de imágenes las que le eran más significativas; modificó, pulió y, al final, se asustó con la carga negativa de las imágenes propuestas. Dosificamos la secuencia con humor, creamos las transiciones, el acompañamiento musical y las intervenciones del pintor-fotógrafo (Martorell) que "congelaba" las escenas con el "flash" de su cámara de cartón. Yo, en el rol de directora de orquesta, conducía a los actores en congelados y movimientos. Manipulaba instrumentos de cocina y chorros de agua para producir la partitura sonora.

Martorell

Realizamos una exhibición tridimensional de vestuarios de papel periódico confeccionada por los actores y el público que se citaba una hora antes de la función para prepararlos. *Foto-estáticas,* una pasarela de la familia puertorriqueña, una exhibición en movimiento, se presentó en espacios no convencionales: centros comerciales, patios escolares, la calle y hasta en teatros, en constante provocación a la participación de transeúntes espectadores.

Rosa Luisa

Lo que más me satisface son los efectos sorprendentes logrados por los participantes, actores y público, quienes, sin el adiestramiento plástico previo, más que con el apoyo, la orientación y, sobre todo, el entusiasmo y confianza generados por el proceso mismo de trabajo, crean los elementos necesarios para cada presentación. Se repite en las artes plásticas la tesis de Boal de que todos podemos hacer teatro, aun los actores; y, en todas partes, incluso en los teatros.

---

[8] Boal parte de las enseñanzas de su compatriota Paolo Freire, quien señala que todos tenemos una historia, una memoria y un cuerpo para contarnos.

Martorell

En *Foto-estáticas,* la representación gráfico-teatral de la boda, velorio, fila de desempleo, de compras, de reclutamiento militar, cena frente al televisor, paseo dominguero, peleas, infidelidades, nacimientos y muertes contaron con creadores de imágenes, movimientos, vestuario y escenografía que nunca se habían desempeñado como tales. Esto desmitifica estos talentos como coto privado de unos pocos receptores de *la bendición divina del arte*.

Muchos de ellos y otros más, motivados por el allanamiento por el FBI a los hogares puertorriqueños y al mío propio en busca de supuestos terroristas macheteros, desarrollaron a través del mismo proceso de imágenes y creación colectiva, el *Mano-plazo.*[9]

Rosa Luisa

Al igual que en *Foto-estáticas,* en *Mano-plazo,* partimos del objeto, de la imagen gráfica y su concepción, manipulación y a veces destrucción para sentar las pautas dramáticas. Los juguetes fueron esta vez las barajas gigantes que hizo Martorell sobre las elecciones de 1968, ahora tiznadas por el FBI en su afán de buscar huellas digitales. Con ellas, creamos nuestros propios castillos de naipes, casas, puertas y ventanas de celosías, efectos de sonido y personajes.

Los actores se dieron a la tarea de buscar las posibilidades de barajear, sortear y transformar el juego para evidenciar la realidad, una realidad de persecución hacia miembros disidentes de la familia puertorriqueña.

Martorell

Este no fue un trabajo por encargo, sino una descarga, un contraataque producto de la impotencia colonial ante la magnitud de la ofensa de los opresores y respondiendo con las únicas armas a nuestro haber: la gente y su talento, el tiempo y el esfuerzo para dejar sentir nuestra protesta en el arte.

---

[9] El 30 de agosto de 1985 un contingente de efectivos del FBI en helicópteros y camionetas invadieron las residencias de decenas de puertorriqueños incluyendo la de Martorell para tomar huellas dactilares y hacer arrestos. Como el FBI tiene licencia para todo y nosotros no, la denuncia y defensa contra el abuso se hizo varios meses después con los instrumentos del arte en un montaje teatral espectacular dentro del edificio y el patio interior de la Escuela de Bellas Artes frente a las murallas del fuerte de El Morro en el Viejo San Juan. A la convocatoria respondieron treinta voluntarios que se dieron a la tarea de convertir en imágenes gráfico-teatrales la solidaria respuesta. Acudieron ochocientos espectadores a una única función.

Rosa Luisa

La convocatoria se hizo abierta: llegaron amigos y familiares, compañeros de trabajo y estudiantes, niños de quince y maduros de cuarenta, como nosotros entonces. La respuesta era de emergencia, el tiempo máximo, dos meses, el espacio heroico.

Martorell

Comenzaron los talleres con los objetos en el espacio: ocho horas semanales negociadas por el grupo. El placer del juego creador: los equipos actuaban, danzaban, observaban y evaluaban las propuestas de los otros que cubrían desde la realidad cotidiana anterior a los hechos, los hechos mismos y la reacción que generaron. Un día venían unos y al siguiente otros: todos aportaron a la puesta en escena, cada uno en la medida de su sentir frente a la intervención y a los materiales de trabajo. No había cabida para la idealización ni las soluciones mágicas y mucho menos para el dogma panfletario.

Rosa Luisa

Una vez seleccionados los cuadros móviles, se estructuraron y agilizaron las transiciones; y se les encontró el ritmo propio en relación con el anterior y el siguiente. Surgieron dos coros antagónicos: el de la Familia/Baraja y el del Ejército/Zanquero.[10] Dos dioses del Olimpo consumerista: Rambo/G.I. Joe y Barbie/Miss Universo dirigirían, desde sus pedestales que enmarcan los portones de hierro de Bellas Artes, un ritual que combinaría la fanfarria de un 4 de julio (Día de la Independencia de los Estados Unidos) y la bienvenida a una reina de belleza (un actor alto y ágil representaba a la Reina) con la siniestra violación de hogares y el encarcelamiento de sus habitantes. Muchos de ellos permanecieron por años tras las rejas en prisiones federales sin habérseles probado delito alguno.

Martorell

Durante los ensayos, el juego se hizo más disciplinado. Se establecieron las reglas y los roles: el oficio teatral se impuso en un aprendizaje inclemente y repetido. Se tomaron decisiones incómodas y se implementaron con el rigor generado por el trabajo mismo. Fue la parte más difícil del proceso. Quisiéramos quedarnos en el juego inicial: en el placer puro de la expresión libre, sin preocuparnos tanto por la comunicación, la claridad de conceptos, la limpieza de ejecución, requisitos indispensables para un producto final de calidad.

[10] Habíamos aprendido a zanquear en talleres con el *Bread and Puppet Theatre* en su finca en Vermont y compartimos el aprendizaje...

Dejamos de trabajar para nosotros y orientamos nuestros esfuerzos hacia el público, ausente en los ensayos, pero fundamental como destino y cómplice final del trabajo. Clarificar imágenes sin perder la riqueza de la ambigüedad, el terreno de la imaginación y la poesía, no es fácil y es a veces doloroso. Es la esencia de la creación colectiva. Hay que negociar entre todos, aunque la autoridad final sea delegada en algunos. Esta es la etapa de fricciones, de malentendidos y, por supuesto, de limar asperezas, de pasar de teatreros a terapistas para que el colectivo continúe siéndolo.

Rosa Luisa

La presión de la inminencia del estreno y clausura, debut y despedida, suavizó los conflictos: la energía se concentró y multiplicó. Hubo tareas para todos. Llegaron los amigos a dar una mano: la decoración, el alumbrado de luz y sonido sujeto a las inclemencias del tiempo. El riesgo se agudizó, la paranoia, los nervios (por las posibles represalias). Para algunos, este fue su primer trabajo teatral; para otros, el peligro real de una caída de los zancos y la presencia del público...

Martorell

La Familia abrió las puertas a sus invitados. El público le impuso su sello particular a la representación. Pasaron en masa por la primera sala de exposición fotográfica: documento legal de una de las casas allanadas. Se detuvieron en la segunda sala: inventario expresionista y respuesta de tamaño gigante de los objetos del hogar tiznados por el FBI y dibujados por el artista. Se arremolinaron en la tercera: patio al aire libre y sede del evento teatral.

Rosa Luisa

Había que improvisar, responder imaginativamente a la impaciencia del público. Ocupaban los asientos disponibles, las galerías y los balcones, se habían recostado de las paredes y sentado en el piso. Establecían la división clásica entre actores y espectadores.

Martorell

Tenían una noción aprendida del tiempo y de la espera. Se rebelaban y aplaudían. Había que recuperar el plan original, invitarlos a escena, a la tercera y última sala de exposiciones, donde estaban colocadas las barajas como tablero de ajedrez y, en las paredes, telones pintados con los objetos violados: el sol, la luna y las estrellas recortados y pegados sobre las columnas laterales; así como rostros y manos de cartón pintados y "encarcelados" tras las rejas del fondo.

Rosa Luisa

Los convencimos. La tercera sala sería primero instalación plástica y luego escenario. Los invitados tomaron el espacio, tocaron, miraron, dialogaron y, a la hora pautada, regresaron a sus puestos para acoger la obra teatral con atención. El telón final fue un ancho mural dibujado al carbón que se hacía eco de todos los actores en poses similares a las dibujadas. El público nuevamente ocupó los tres espacios mezclándose con los teatreros en un abrazo solidario. Dejaron su huella y firma en la entrada del registro y también sobre el espectáculo. Con esto, se cerró el breve e intenso ciclo de *Manoplazo*[11].

(Paréntesis líquido #2) 1986-1993

Puerto Rico es un país con múltiples contradicciones. La agresión del FBI a la casa de Martorell hizo que las instituciones locales lo protegieran. El Instituto de Cultura Puertorriqueña le dedicó la Bienal del 1986 y la Universidad le otorgó el título de artista residente. Así, su profesión y su vida estuvieron más seguros. Martorell propuso *Dos por uno: proyecto de artistas disidentes, un plástico y una teatrera* en el Recinto Universitario de Cayey.[12] El junte también propició la creación de los *Teatreros Ambulantes*, un grupo de estudiantes que se dedicaron a un proyecto extracurricular de formación artística. Durante siete años, aprendieron y enseñaron teatro y gráfica en talleres, ensayos, montajes y giras por el país, el Caribe y América Latina. El proyecto se multiplicó en el Recinto Universitario de Río Piedras donde continuó hasta la jubilación de Rosa Luisa en 2011. A sus ochenta y cinco, Martorell no se jubila. Cuando se le pregunta qué le falta por hacer, responde: TODO.

Los *Teatreros Ambulantes de Cayey* fue modelo para una escuela alternativa. Los integrantes eran estudiantes de ciencias sociales, economía, educación, sicología y recreación. La Universidad lo consideró un proyecto

[11] Los tres eventos teatrales iniciados en 1984 fueron el comienzo de una colaboración inédita de libre asociación que ha desafiado el pasar del tiempo. Las afinidades se han ido fortaleciendo: una práctica anterior en las artes visuales y el teatro, una correspondencia en la visión política, un deseo de encontrar placer en el juego creador, de descubrir pistas en el accidente feliz, en el azar, la necesidad de comunicar y responder a las circunstancias dadas, un accionar vinculado al Caribe y a América Latina, el deseo insaciable de conocer más a través de los instrumentos del arte, de crear junto a amigos con múltiples saberes para integrarlos tanto al proceso y como al producto.

[12] Cayey es un pueblo en el centro de Puerto Rico. El colegio está ubicado en la montaña y tenía tres mil estudiantes. Es un recinto hermoso donde se realizaron montajes espectaculares al aire libre.

alternativo de educación y destacó una partida anual para subvencionar gastos necesarios para realizar una actividad extracurricular y multidisciplinaria que enriqueciese la vida estudiantil y la de la comunidad en general a través de experiencias inmersivas en las artes.

El congreso universitario de *África en América* en 1986 fue el detonante para los montajes iniciales: *Ligia Elena está contenta,* una pieza de Teatro-Foro en la cual el espectador entra a escena a proponer maneras de enfrentar el prejuicio racial en el seno familiar; y *El laberinto eslabonado,* una performance monumental concebida alrededor de una enorme escultura de alambre eslabonado creada por Martorell. Esta performance tradujo el mito griego del Minotauro y el hilo liberador de Ariadna a Puerto Rico, la negritud y el mestizaje a través del cuerpo de un zanquero enmascarado de tres metros de alto. Cientos de estudiantes de música, artes plásticas y teatro crearon la pista sonora producida con instrumentos orgánicos hechos de semillas, ramas y raíces. Tres mil espectadores participaron de la única presentación.

Los *Teatreros* fueron invitados al Festival de Teatro de La Habana en 1987. Presentaron dieciséis funciones y talleres sobre la presencia de África en el Caribe. Los montajes y la energía vital del grupo generaron mucho interés. Cuba colocó a los *Teatreros* en el mapa cultural del Caribe a través de reseñas en la Revista Conjunto y Tablas.

El proyecto fue creciendo exponencialmente. Produjo dieciséis montajes teatrales originales y de autor e innumerables talleres de formación abiertos a la comunidad: piezas de creación colectiva sobre el racismo, el SIDA, la homofobia, la ecología, el consumo, la opresión de la mujer y también montajes de textos clásicos como *Historias para ser contadas,* escrita y dirigida por el propio Osvaldo Dragún, 1988, *La conferencia de los pájaros,* de Jean Claude Carriere, 1988 y *El león y la joya* de Wole Soyinka, 1989, entre otros.[13]

[13] Varios maestros gestores del teatro de las Américas hicieron residencias en Cayey: Peter Schumann del Bread and Puppet Theatre de USA, 1986; Osvaldo Dragún de Argentina, 1988; Augusto Boal de Brasil, 1989; Miguel Rubio de Perú, 1990. Maestros de danza, cine y teatro de Puerto Rico compartieron sus destrezas para la formación integral de los participantes enriqueciendo a la vez su educación política, social y estética. Los vínculos con el teatro latinoamericano se iban solidificando. Nosotros concebíamos y coordinábamos. Además, participábamos en los montajes como actores y diseñadores. El proyecto iba generando enlaces internacionales que permitieron intercambios con teatros de grupo de las Américas. Los estudiantes viajaban a formarse a la sede de los grupos para comprender sus procesos de creación. Luego se sumaron profesionales puertorriqueños como aprendices de estos talleres internacionales.

La presencia de Osvaldo Dragún en Cayey hizo posible que la colaboración continuara. En 1989, como director de la recién inaugurada *Escuela Internacional de Teatro para América Latina y el Caribe* invitó al dúo a integrar el primer equipo pedagógico.[14] Los intercambios con grupos y proyectos significativos del teatro producido en las Américas iniciados en la *Escuela* continúan hasta hoy. Cientos de artistas jóvenes van a los talleres internacionales generados por el *Bread and Puppet, Yuyachkani* y *Malayerba* desde entonces. El espíritu de la EITALC continúa.[15]

Un resultado concreto de ese periodo fue la publicación del libro *Brincos y Saltos, el juego como disciplina teatral* en 1992 por Ediciones Cuicaloca y el Colegio Universitario de Cayey, con texto de Rosa Luisa, diseño de Martorell y fotografías de Miguel Villafañe convertidas en ilustraciones. Los *Teatreros* fueron los modelos para las fotos del libro, el que se divide en dos partes: una teórica e histórica y una práctica. La práctica, el manual de ejercicios basados en el juego como agente provocador, es libro de referencia para el curso universitario del mismo nombre y continúa enseñándose en el Departamento de Drama.[16]

Durante varios años a partir de 1994, se desarrollaron varios proyectos con características similares a las de los *Teatreros* para ofrecer experiencias culturales diversas a estudiantes excepcionales del sistema público de educación. Más tarde, en el año 2000, surgió EDUCARTE, para impactar las cincuenta y dos comunidades especiales de San Juan. El ambicioso proyecto incorporó a treinta jóvenes artistas, de los ya adiestrados en técnicas de arte popular a la fuerza laboral para realizar talleres de arte en comunidades de escasos recursos económicos. Cada promotor cultural

[14] La EITALC fue una escuela itinerante y no gubernamental que comenzó en Cuba. Fundada en 1989 con el propósito de ofrecer intercambios con maestr@s y grupos de teatro. En quince años realizó treinta y dos talleres internacionales.

[15] Los Teatreros son hoy, gestores culturales, profesores universitarios, directores de fundaciones sin fines de lucro, maestros, gestores culturales, artistas profesionales, aficionados de la escena y espectadores con sensibilidad. Continúan multiplicando los principios de la experiencia a su manera. En un país, territorio colonial por excelencia, políticamente condicionado por lo que sucede en Estados Unidos, el vínculo con el teatro independiente que se produce en Caribe y América Latina es fundamental para conectarnos a la cultura mas amplia que nos define.

[16] El libro está agotado. La contraportada tiene una nota de Augusto Boal: *Cuando uno defiende la imagen como elemento esencial del teatro, trata de destrozar la palabra. Y, para eso, utiliza palabras. Cuando quiere privilegiar la palabra, trata de oscurecer las imágenes: noche gris. ¡IMALABRA: bendita seas! Toño y Rosa finalmente, nos autorizan a amar palabras e imágenes, sin odios ni rencores. ¡IMALABRA es una palabra, cierto; pero si la miramos más de cerca, es también una imagen: la de Toño y Rosa.*

recibió el salario de un maestro del sistema público y trabajó ocho horas diarias realizando ensayos, talleres y productos culturales. Realizaron murales, piezas teatrales y de danza, música original y video documentales. EDUCARTE duró dos años.

Para muestra dos botones: 1997 y 2016

Un montaje clásico y otro original son solo ejemplos de una búsqueda y experimentación constantes: *Esperando a Godot* de Samuel Beckett de 1997 con diseño de Martorell y dirección de Márquez, y *Veveviejo* cuyo texto es de Martorell y la dirección de Márquez en 2016.

Esperando a Godot se convirtió en *Godó.* Las restricciones impuestas por Beckett a su icónico montaje dieron pie a una reinterpretación para ajustarlo a la realidad puertorriqueña y teatral. Somos irreverentes, iconoclastas, rebeldes ante las formas y los contenidos obligados. Dragún trazó el camino y nos enseñó a tomar prestado para aprender de los maestr@s y la tradición plástica, a copiar de las obras de arte.

Godó fue boricua. Cuatro vagabundos inspirados en el Charlot de Chaplin se convirtieron en cuatro desamparados o deambulantes nativos de los muchos que habitan nuestras calles. Dos mujeres interpretaron a dos de ellos, respetando el género asignado por el autor y cuestionando sus explícitas indicaciones de que solo varones deberían realizarlos; dos hombres hicieron los otros dos personajes. El mensajero lo interpretó un estudiante sentado en un carrito con ruedas que ocultaba sus piernas. El proceso fue uno de constantes preguntas al texto, de intuiciones, de enseñanza-aprendizaje.

Martorell convirtió el árbol raquítico de Beckett en el esqueleto de una enorme ceiba caribeña, hecha de objetos de desecho: contenedores de metal oxidados, tripas de aire acondicionado, cajas rotas, planchas de zinc (una de ellas suspendida en el aire cual memoria de un huracán permanente) en fin, en un barroco Caribe. Los que interpretaban a Vladimiro y Estragón en el primer acto hacían de Pozzo y Lucky en el segundo como señal de que todos somos intercambiables en el ciclo permanente del absurdo. Un chelista solitario escondido en la inmensa sala vacía tocaba de cuando en vez la melodía de *Songo le dio a Borondongo.* Era el mundo al *verrés,* otra constante de nuestro trabajo.

Con todo, lo más importante fue el uso del espacio. El montaje se realizó en el Teatro Universitario, una sala de mil ochocientas butacas. El público se sentó en el escenario frente a las butacas vacías. El lugar presagiaba el fin del mundo y del teatro mismo. De hecho, luego de las funciones de *Godó,* el teatro estuvo cerrado durante diez años por remodelación; y, cuando por fin abrió, los nuevos estudiantes ignoraban lo que allí se había presentado, su historia y su memoria. Tomó décadas recuperar la costumbre...

Esta manera de colocar los elementos patas arriba, de alterar el orden cuando no satisface la costumbre, forma parte de la práctica que determina mucho de los acercamientos al proceso de creación. La mera subversión de la relación espacial convencional le añadió múltiples significados al montaje. Fue, además, presagio de pandemia trece años antes.

Godó fue un montaje por encargo. Un ejercicio académico como muchos de los proyectos que realizamos en el marco universitario. Una selección de los más importantes actores del país de varias generaciones y con destrezas múltiples integró el reparto. Cada uno tenía una historia personal y una forma diferente de hacer. Compartieron sus conocimientos y experiencias profesionales en relevo generacional. Las sesiones de ensayo estaban compuestas de ejercicios que cada uno legaba a los otros. Uno de ellos era artista de cabaré, cantaba, bailaba y se travestía. Pozzo fue su primer personaje masculino luego de veinte años actuando de "mujer". Compartió generosamente sus estrategias: la proyección, la manera particular de atraer al público, los giros vertiginosos para captar la atención. Dos eran bailarines de danza experimental que tuvieron que reducir la extensión de sus cuerpos para ocupar el menor espacio posible retando sus hábitos y costumbres. La cuarta era especialista en voz y compartió sus saberes sobre la proyección del sonido mientras se nutría de las experiencias de los otros. Menos el mensajero, todos eran actores profesionales. El montaje fue también una escuela para nosotros. El relevo de informaciones fue impresionante y sirvió para enriquecer las estrategias del montaje.[17]

[17] La práctica de invitar a maestr@s, investigadores y artistas durante los ensayos es otra constante de nuestro trabajo. La mirada de colegas especialistas y amigos es luz que revela otras posibilidades. El taller permanente de búsqueda y descubrimiento y el saberse inmerso en un ambiente de estudios e investigación con tiempo suficiente para profundizar, probar y descartar afinó los resultados. La experiencia de *Godó* permitió encontrar analogías y equivalencias ante un texto necesario y pertinente de vanguardia que es a la vez un clásico del teatro. Fue una obra universal puesta en registro puertorriqueño. Viajó a Perú en 1988 al teatro Segura y participó del Segundo Encuentro de Teatros de Grupo en Ayacucho.

Veveviejo[18] dicho en voz alta:

Martorell

Rosa es una teatrera que crea imágenes.

Rosa Luisa

Toño es un pintor que escribe y hace teatro.

Los dos

Juntos somos *Veveviejo*.

Martorell

Y compartimos nuestra memoria con ustedes.

Rosa Luisa

Veveviejo tiene que ver con nuestras obsesiones sobre la vida y la muerte. Somos *envejecientes*. Toño más que yo. No quiso ser *senior* ni de la tercera edad. Nos bautizó super-adultos, más adultos que los demás. Él lleva tiempo trabajando el tema. En la instalación de *La plena inmortal* muestra la danza de la muerte en el rostro de artistas y políticos conocidos a través de grabados de calaveras decoradas con papel celofán. La humanidad baila otra danza macabra al compás de plenas escritas por él, camino al más allá.

Martorell

Trabajo para no morir. No es de extrañar entonces que la muerte sea un tema, además de obligado, placentero que recurre una y otra vez desde que descubrí la muerte y el modo de jugar con ella, bailar con ella, dibujarla, grabarla, pintarla, actuarla, prestarle voz, palabra escrita; en resumen: darle vida.

La pintura icónica *El velorio* de Francisco Oller, *La danza de la muerte* medieval convertida en *Plena inmortal*, *Veveviejo*, *Luto absoluto*, *Objetos del ausente, Sementerio*, *Ofrenda de muertos puertorriqueña al cine mexicano en blanco y negro, Ay pena, penita pena (una mueblería letal)* son algunas prácticas de resurrección arte-ficial que tatúan la piel de mi memoria.

---

18 Martorell llevaba escribiendo sobre la vejez y la muerte por un tiempo. *Veveviejo* pasó a ser pretexto para un montaje teatral, un delirio a dúo entre teatrera y artista. Luego de resistir, asumí la tarea de directora, narradora y actriz. Se presentó en el marco de su exhibición retrospectiva en La Habana, Ciudad de México, Santo Domingo y San Juan, en una capilla, una corte antigua y en medio de la exhibición de los cincuenta años de su obra plástica.

Siempre acompañado, esta traviesa travesía no cesa. Envicia como todo placer exacerbado siempre pidiendo más y que espero continuar cuando sea tan sólo un espíritu intranquilo en busca de pareja de baile.

Rosa Luisa

¿Pareja? Yo no quería tocar el tema públicamente y pospuse el montaje hasta que Martorell me chantajeó. Me ofreció sus setenta y tantos textos para conmemorar sus cincuenta (sin cuenta) años en el arte. Ahí entraron los afectos. No pude negarme. Escogí catorce, los que permitieron otro diálogo entre un viejo y una bebé. Por eso el título: *Veve-viejo*. Son los dos extremos de la vida que comparten muchas realidades: fragilidad, dependencia, vestir pañales y desplazarse en carritos. Toño, por supuesto, haría de viejo. No tendría que ensayar mucho para eso. Yo sería la Bebé. Sería mi venganza. Nos ayudaron dos muñecos hechos con saquitos de arena colocados en las manos. Deborah Hunt, maestra titiritera, los construyó.

Martorell

Leímos, memorizamos y volvimos a leer debido a nuestra falta de memoria, la de aprender la letra, porque la de recordar el pasado está vivita y coleando. Ofrecimos merienda como sucede en los hogares donde no queremos ir a parar. En la primera parte, retrato a una señora mayor que invitamos a escena y la dibujo como cuando era joven. En la segunda parte, retrato a un joven como sería en su vejez. Si se queja, le digo que, si no llega a viejo, morirá joven. Se ríe y acepta. Todos nos reímos de él y con él. Ah, el humor; solo el humor nos salva. Si no nos reímos hasta de nosotros mismos, nada tiene sentido.

Rosa Luisa

El placer del juego, el juego en serio es fundamental. Seguimos adelante, porque lo más triste es no tener con quien jugar. Estamos conscientes de que han pasado cuarenta años. Nos queda cuerda para seguir probando.

Martorell

Y en lo que el hacha va y viene: *Uno, dos, tres probando*, un proyecto transversal que atraviesa este delirio a dúo. Desde 1987, animamos y producimos un programa semanal en la radio pública de la Universidad sobre procesos de creación. Más de mil quinientas entrevistas de una hora con artistas y no artistas, cocineros, pintores, deportistas, soñadores, actores, poetas y locos, conectando a Puerto Rico con Latinoamérica y a las Américas con Puerto Rico forman un archivo de voces e historias. Preguntamos,

al alimón; ella comienza y yo termino; yo comienzo y ella las completa. Antes de la pandemia, era en vivo y a todo color; ahora, muchos son más encuentros virtuales, por zoom y por teléfono, que amplían la comunicación. Brasil, Chile, México, Perú, Estados Unidos acercan a Puerto Rico al continente y el continente a Puerto Rico. Es un viaje de ida y vuelta en el tiempo entre un dúo entrometido en el arte, las memorias y las amistades queridas y por conocer.

Rosa Luisa

Así dice la promo: *¿Cómo se compone un son? ¿Cómo se baila una plena? ¿Cómo se hace teatro? y ¿Cómo se escribe un poema?*

Martorell

Uno, dos, tres probando con Rosa Luisa Márquez y Antonio Martorell.[19]

Rosa Luisa

Bien, prevenidos... La pregunta inicial sigue buscando respuestas sobre la marcha.

[19] Entre los entrevistados desde 1987 están: Osvaldo Dragún, Augusto Boal, Norma Aleandro, Antonio Skarmeta, Santiago García, Miguel Rubio, Teresa Ralli, Arístides Vargas, Charo Francés, Denisse Stoklos, René Pérez (Calle 13), Lucesita Benítez, Danny Rivera, Vivian Martínez Tabares, Cecilia y Julián Boal, Gema Corredera, y cientos de artistas e intelectuales puertorriqueños más. Uno, dos, tres, probando: http//www.wrtu.pr

Territorialidad, autonomización y cartografía del teatro platense. 1983-2003: poéticas de la destotalización

Gustavo Radice

Artista investigador y Doctor en Artes (FDA-UNLP). Es titular de la Cátedra Taller Básico Escenografía I-II. Desde el 2019 es director del Instituto de Historia el Arte Argentino y Americano (FDA-UNLP). Posee publicaciones nacionales e internacionales sobre artes escénicas e historia del teatro platense. Se dedica a la producción escénica como actor y director teatral desde el año 1985; desde entonces ha participado en varios proyectos escénicos como director, escenógrafo, vestuarista y actor. Desde el año 2017, edita junto a Carolina Donnantuoni y la editorial Malisia la revista sobre artes escénicas platense *El ojo y la navaja*.

Territorialidad, autonomización y cartografía del teatro platense. 1983-2003: Poéticas de la destotalización[1]

Dr. Gustavo M. Radice
Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano
Universidad Nacional de La Plata/Argentina

1. Introducción: ¿Moderno? ¿contemporáneo? Tensiones entre tradición y experimentación

A la efervescencia teatral de la segunda etapa de autonomización del teatro platense (1956 a 1976), le siguió un tiempo de retracción de la actividad teatral que estuvo signado por las difíciles condiciones de producción teatral marcadas por el campo político, correspondiente al período de la dictadura (1976-1983). No obstante, el campo teatral continuó reproduciéndose y generando respuestas innovadoras a las limitaciones que establecía el campo de poder durante la dictadura cívico militar; las de mayor impacto fueron las producciones teatrales del grupo TID y las del grupo Rambla. Los discursos teatrales modernos, enraizados en dramaturgia tradicional y en estética mimética, continuaron reproduciéndose en la contemporaneidad: el teatro La Lechuza o el grupo Dimensión 80, entre varios más. Como parte del proceso de dinamización teatral durante las décadas de los ochenta y noventa se producen cruces, hibridaciones y apropiaciones entre La Plata y la ciudad de Buenos Aires en busca de apertura y emergencia como modo de renovación estética luego del período de retracción. Como ejemplo de estos intercambios se puede mencionar la cartelera que manejaba El Pasillo de las Artes –espacio cultural ubicado calle 6 N° 1482, de la ciudad de La Plata– que tenía en su programación funciones de Batato, Urdapilleta y Tortonese, y la presencia de Las Gambas al Ajillo en la ciudad.

[1] Este trabajo es una nueva versión revisada, ampliada y corregida del trabajo presentado en el año 2019 para el Proyecto Curricular de Artes Escénicas, *Teatro en la contemporaneidad* (Colombia), del cual era parte de la coordinación Carlos Araque junto con Jorge Dubatti.

El campo teatral platense expuso a partir de su programación teatral los siguientes problemas: a) la paradoja entre lo performático y lo tradicional, en cuanto a estructuras del relato y sus respectivas narrativas, traducido en el debate moderno/contemporáneo; b) el uso del concepto experimentación/investigación teatral con el objetivo de encontrar lo original o nuevo en las artes escénicas; c) la relación entre espectadores y el proceso de recepción; este último punto da cuenta directamente con la idea de mercado teatral y, como diría Pierre Bourdieu (2010), sobre la construcción del sentido social del gusto.

En este debate, entre lo moderno y lo contemporáneo, no solo subyacen posicionamientos estéticos, sino también ideológicos; y es releyendo la historia del teatro de la ciudad de La Plata que se comienzan a visibilizar estas tensiones directamente vinculadas a las narrativas y poéticas teatrales. Desde 1983, se visibiliza con mayor claridad el fenómeno de la contemporaneidad teatral platense, y es la emergencia y afianzamiento de un variado núcleo de poéticas escénicas que ponen de manifiesto la tensión entre moderno/contemporáneo y tradición/experimentación. Estas estructuras narrativas y poéticas teatrales emergentes desplazan el eje mimético/aristotélico, que es propio del teatro moderno o tradicional, hacia nuevas estructuras narrativas vinculadas a un teatro contemporáneo.[2]

En el marco del campo teatral platense, esta tensión implica repensar los procedimientos poéticos utilizados en la formulación de discursos escénicos. Por otro lado, se puede establecer la discusión sobre la cooperación entre textualidades dramáticas canónicas y las producidas a partir de la práctica escénica, como la creación colectiva o la adaptación de textos dramáticos. Durante el período de la posdictadura, textualidades como la dramaturgia escénica o la dramaturgia del actor emergen como formas de construir el relato teatral bajo el concepto de creación colectica, que guarda su correlato con la operación de reescritura. La forma en que se producían los discursos teatrales conlleva a pensar en que la operación que las sostenía fue el collage, entendido como montaje de fragmentos o lo que Genette (1989, p. 18) denomina pastiche, gesto de lo contemporáneo.

[2] "El teatro tradicional, que podemos llamar dramático, fundado en la noción aristotélica de mímesis de acciones humanas, crea imágenes, modelos ideológicos, y, sobre todo, narra historias generalmente centradas en los momentos culminantes o excepcionales del comportamiento de los individuos, en sus crisis, en sus pasiones. Exposición, tensión, peripecia, desenlace son algunos de los procedimientos de la diégesis escénica [...]. Las unidades aristotélicas de tiempo, espacio y acción, basadas en preceptos que responden a la racionalidad, al entendimiento y a la memoria, ordenan las vicisitudes escénicas, instaurando un modelo de orden en el caos de la existencia humana." (Trastoy, 2018, p. 16)

Estos procedimientos evidencian una revalorización de las creaciones textuales que surgen a partir de ejercicios internos dentro de la práctica teatral (partituras preparatorias del actor, guiones de espacialización y estetización escénica, dramaturgia del actor, etc.) los cuales visibilizan un nivel de reflexión sobre el hecho espectacular y proponen un nuevo juego dramático, a la hora de producir acontecimientos teatrales, basado en la posibilidades escénicas de visibilizar el dispositivo teatral. Cabe destacar que estos ejercicios sostienen la conciencia que se tenía sobre el dispositivo teatral en sus diferentes aspectos, cambiando el eje de sentido al significante más que al significado.

2. ¿Lo legítimo invalida lo emergente?

Esta tendencia no representacional emergente dentro del teatro platense, careció de legitimación propia.[3] En cambio la tendencia teatral denominada tradicional o dramática encontró su proceso de legitimación a partir de una reversión hacia el pasado histórico del campo teatral local, ya que basó su programación en la recuperación o continuidad de estructuras dramáticas canónicas. Cabe señalar que dicho pasado fue y es legitimado por su acercamiento histórico hacia el campo teatral porteño, y no por las propias instituciones del campo intelectual local (escasas en su momento). Pierre Bourdieu (2010, p. 33) señala que:

> La estructura del campo intelectual mantiene una relación de interdependencia con una de las estructuras fundamentales del campo cultural, la de las obras culturales, jerarquizadas según su grado de legitimidad. Se observa, en efecto, en una sociedad dada, en un momento dado del tiempo, que todas las significaciones culturales, las representaciones teatrales, los espectáculos deportivos, los recitales de canciones, de poesía o de música de cámara, las operetas u óperas, no son equivalentes en dignidad y en valor y no exigen con la misma urgencia la misma aproximación.

A partir de las ideas expuestas por Bourdieu sobre la jerarquización de las producciones culturales y pensando en las formas teatrales tradicionales, es que el conjunto de significaciones culturales locales se encontraba je-

[3] Para comprender los alcances de este término se hace referencia al concepto de teatro posdramático el cual "ha experimentado durante las últimas décadas con la interferencia entre distintas modalidades discursivas, con la reescritura de los clásicos desde múltiples puntos de vistas, con fábulas ambiguas sometidas a un borramiento operado mediante la fragmentación, con vocablos sin origen ni dirección que evidencia la disolución de la noción tradicional del personaje. Los textos resultantes ya no despliegan su sentido a partir de los campos semánticos de las palabras, sino de alternancia de diálogos que dependen más de los ritmos fónicos, de las referencias implícitas y del devenir intrateatral de ciertas instancias extrateatrales." (Trastoy, 2018, pp. 16-17)

rarquizado por la propia historia teatral local. Si se profundiza en el análisis histórico hace evidente su relación con la historia del campo teatral porteño. Entonces, al tener en cuenta que el paradigma del teatro local fue el resultado, por ejemplo, de las producciones de la compañía Podestá o de las producciones teatrales realizadas en el Teatro Argentino (período de la modernidad teatral (1886-1976), claramente se ve que las estructuras teatrales jerarquizadas serían aquellas que devienen de dicho paradigma, y, por ende, son las que tienen mayor legitimidad. Desde el punto de vista de su historia, el teatro platense ha intentado construir su autonomía del campo teatral porteño, algunas veces de manera fructífera, otras no tanto. Es en estos intentos de autonomía en donde el campo intelectual no ha ejercido su dinámica de jerarquización para producir dicho proceso de legitimación, dejando que el propio campo teatral local se desarrolle con relación al paradigma del campo teatral porteño.[4] Teniendo en cuenta este proceso de reversión, nos preguntamos si la tendencia no representacional es emergente durante el período de la posdictadura y si es allí donde comienza su lento proceso de legitimación. Por lo tanto, cabría pensar en un primer momento que existen dos procesos de reversión con relación a las dos tendencias teatrales; ambas acuden a la historia teatral platense para dar cuenta, en una primera instancia, de las formas estructurales de construir su legitimidad. Estos dos procesos serían: uno de reversión hacia el pasado lejano –principios del siglo XX– y otro de reversión hacia el pasado más cercado, la década del ochenta.

2.1 Lo contemporáneo, lo nuevo y aquello que llamaban vanguardia

El período que se denomina de la posdictadura (1983-2003) marcó el resurgimiento y consolidación del campo teatral local luego de la dictadura cívico militar de 1976-1983.[5] Por otra parte, se señala que durante el

[4] En una primera instancia podríamos definir que las instituciones que componen el campo intelectual de la ciudad de La Plata son: la Universidad Nacional de La Plata (resaltando principalmente la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación y la Facultad de Artes; con sus respectivas unidades de investigación y sus publicaciones); la Escuela de Teatro de La Plata; la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, la Comedia Municipal, también abarca la prensa escrita principalmente el diario El Día. Cabe destacar como otra institución legitimante la emisora radial: Radio Universidad y Radio Provincia. Actualmente, podríamos sumar la editorial de la UNLP (EDULP) y editoriales independientes locales (Malisia) que cada vez cuentan entre su catálogo con más volúmenes dedicados al área de las artes escénicas. Esta breve e incompleta enumeración pone de manifiesto; por un lado, la variedad de instituciones que componen el campo intelectual, pero por el otro, la falta de espacio que ocupan los estudios sobre las artes escénicas locales en dichas instituciones.

[5] Dentro del ámbito teatral, se asistió a la formación y afianzamiento del circuito teatral local, tanto del teatro independiente como del teatro oficial, y también de una nueva faceta, el teatro universitario, que perdura hasta el día de hoy. Este es dirigido por Norberto Barruti y su equipo de trabajo. Con relación al circuito teatral, los hitos más sobresalientes que marcaron las dos décadas fueron:

período de la posdictadura se asoman los primeros intentos de la contemporaneidad en el circuito teatral platense, dejando atrás las narrativas modernas marcadas por la segunda etapa de autonomización (1956-1976). La hipótesis de que la modernidad se arraigó en la cultura platense en la década de 1960 se afirma con la llegada de poéticas europeas y porteñas al campo teatral platense en etapas anteriores que evidencian el reportorio canónico que circulaba en la ciudad hasta entonces.

Una aproximación histórica sobre el campo teatral de la ciudad de La Plata se podría establecer a partir de la siguiente periodización:[6]

A) Período de la modernidad teatral (1886-1976[7]):

Este período se subdivide en tres subunidades:

a) Etapa fundacional (1886 a 1920): caracterizado principalmente por las producciones de la Compañía Podestá-Scotti.
b) Primera etapa de autonomización del teatro platense (1920 a 1956): representado por la emergencia del teatro universitario local a cargo del Grupo Estudiantil Renovación y los primeros dramaturgos locales.

1981 La Municipalidad de La Plata compra el Coliseo Podestá.
1983 El Pasaje Dardo Rocha se transforma en centro cultural.
1984 Se presenta en la cámara baja bonaerense el proyecto de ley Teatral para la provincia de Buenos Aires.
1985 Creación de la Comedia Municipal, la misma funciona en el Pasaje Dardo Rocha y consta de dos salas teatrales, uno de sus directores fue el director teatral Quico García.
1986 Se reabre el Teatro Coliseo Podestá luego de haber estado abandonado por mucho tiempo y casi en ruinas.
1988 Se crea el espacio teatral La Rosa de Cobre (calle 51 y 16), dirigido por Omar Sánchez, Nora Oneto, Laura Valencia y Víctor Galestok.
1990 Se funda el Pasillo de las Artes, punto cultural en donde se congregaban artistas de diferentes disciplinas.
1992 Se reabre el cine teatro Princesa de la mano de Quico García.
1995 Se funda el espacio La Fabriquera de Laura Valencia y José "Pollo" Canevaro.
1999 Se inaugura el nuevo Teatro Argentino.

[6] La periodización que se presenta aquí fue elaborada para el libro *Cartografías de la fragmentación. teatro posdramático platense*. La investigación para el presente artículo permitió ajustar las fechas de comienzo y cierre de cada período, y también ampliar y completar el repertorio de obras consideradas paradigmáticas así como también la cantidad de grupos, elencos y directores que produjeron sus obras durante los años 1990-2003.

[7] Las categorías formuladas para las etapas a); b) y c) son una propuesta que se realiza para el presente escrito. Las producciones escénicas que comprende cada fase de la periodización se encuentran desarrolladas en los dos volúmenes de *Historia del teatro argentino en las provincias* dirigidos por Osvaldo Pellettieri y editados por Galerna y el INT. En esta instancia, se ha propuesto una organización para cumplir con el objetivo de la periodización.

c) Segunda etapa de autonomización del teatro platense (1956 a 1976): encarnada por la constitución del primer sistema teatral platense. Este primer sistema implica al primer circuito del subsistema del teatro independiente: La Lechuza (Juan Carlos De Barry y Lidia Pérez Losavio), Los Duendes (Alberto Otegui), Nuevo Teatro (Jorge Thomas), Teatro Libertador (Óscar Luchetti), La Antorcha (Óscar Guillerat), Las Cuatro Tablas (Juan Carlos Lanteri), Teatro Climn (Alberto Rubinstein), Teatro Independiente "Electra" (Víctor Hugo Iriarte), Teatro "El Nido" (Jorge Gracio), Teatro Macabi (Oscar Sobreiro) Teatro "La Esfinge" (Antonio Massa), Los Cuatro Vientos (Cándido Moneo Sanz), Teatro Alborada (Arquímedes Giglio), Teatro Almafuerte (Juan Carlos Lanteri), el Teatro La Plata (Marcelo del Valle), Pequeña Compañía (Antonio Mónaco), Teatros Asociados (Naón Soibelzohn), Teatro Fantoche (Víctor Pierre), Teatro Independiente La Plata (Leonardo Butler). El subsistema del teatro oficial (creación de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires y de la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires) y el subsistema del teatro universitario.

B) Período de la dictadura (1976-1983):

Durante este período se destacan el surgimiento de dos de los grupos más sobresalientes de este período y del siguiente: el TID (Taller de Investigaciones dramáticas), cuyo director Carlos Lagos marcó un hito en la cultura teatral platense. El TID estuvo más cercano a una nueva configuración del llamado históricamente teatro de arte. Durante el mismo período, nace el Taller de Teatro Rambla a cargo de José Luis de la Heras y Mónica Greco, la vertiente más importante del teatro político en la ciudad. De ambos espacios y de la Escuela de Teatro de la Provincia de Buenos Aires va a surgir la mayoría de los teatristas que desarrollaron sus poéticas durante el período de la posdictadura.

El TID y Rambla sembraron las primeras ideas que cuestionaron los vínculos con la tradición teatral local. El TID aparece como una posibilidad otra ante el discurso pedagógico y teatral de la Escuela de Teatro. Carlos Lagos (director del TID) fracturó la estructura educativa oficial al construir y posicionar un espacio que rompió con el pasado y su implicancia con la tradición teatral local. A partir de los años ochenta, la búsqueda de un teatro iconoclasta encuentra eco en los diferentes teatristas platenses que desarrollaron sus prácticas escénicas durante la posdictadura.

C) Período de la posdictadura (1983-2010):[8]

Este período se caracterizó principalmente por la reconfiguración y la sistematización del campo teatral platense y, en particular, por ser una etapa llena de paradojas. Ante la urgencia por lo nuevo y original –propio de los discursos artísticos modernos–, se acentúa la emergencia de procedimientos estéticos característicos de los discursos artísticos contemporáneos. Estos años se dividen en dos subunidades:

a) (1983 a 1990) Molecularización y surgimiento de micropoéticas, en este momento se definen las características principales del subsistema del teatro independiente de La Plata.
b) (1990 a 2010) Destotalización del subsistema del teatro independiente dando origen al canon de multiplicidad, al comienzo de la caída del binarismo representado por dramático/posdramático y el acercamiento de lo real en el teatro, también caracterizado por la profundización de micropoéticas teatrales y la de entender al teatro "como un espacio de fundación de *territorios de subjetividad alternativa*, espacios de resistencia, resiliencia y transformación, sustentados en el deseo y la posibilidad permanente de cambio" (Dubatti, 2011, 74), para luego entrar a la etapa presente –a partir del 2010– cuando ya están afianzados los teatristas y las poéticas, y se despliega así en su plenitud el sistema teatral platense.

a) Subunidad 1983 a 1990

Durante estos años, se reconfigura el campo teatral independiente de La Plata. Comienza la circulación de las ideas de Kantor, Artaud y de la antropología teatral como teorías que permitirán, en esta primera instancia, romper con el canon teatral moderno. También llega al circuito local, casi a finales del período, el método de las acciones físicas de Raúl Serrano de la mano del grupo Tespis y arriban al teatro El Bosque algunas manifestaciones del under porteño (Radice, 2019). Otro hito que marca el período de renovación es la creación de El pasillo de las Artes en que, durante octubre de 1990, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese programan un ciclo de presentaciones llamado Tres mujeres descontroladas. También a finales del período constan algunas representaciones de Las Gambas al Ajillo. En esta reconfiguración, la búsqueda de aquello que se

[8] Una primera periodización fue elaborada en el libro *Cartografías de la fragmentación: Teatro posdramático platense* (Radice, 2017). En este caso ha sido revisada, ampliada y corregida para el presente trabajo a luz de los nuevos estudios realizados durante la investigación.

consideraba "lo nuevo" o "lo de vanguardia" se afianza en el circuito teatral local y produce una tensión entre lo moderno y lo contemporáneo.

Durante estos años de reagrupamiento y reconfiguración del campo teatral platense, desarrollan sus producciones: Grupo Equipo de Teatro Encuentro (Quico García, Jorge Pérez Escalá, Hugo Márquez, Cora Ceppi, Cecilia Cañete, Carlos Aprea, Gerardo Fabris, Alicia Ferrer, Silvia Ferrer, Silvia Pérez Escalá, Julio Salerno, Oscar Vernales); INYAJ Teatro (Eduardo Hall y Graciela Serra); Grupo Devenir (Gustavo Vallejos, Eduardo Di Matteo, Armando Di Cocco, Eduardo Lascano, Edgardo Molina, Peque Valle, Cristina Demo y el Gringo Cottet); Taller de Teatro Rambla (José Luis de las Heras, Mónica Greco); La Rosa de Cobre (Omar Sánchez, Víctor Galestok, Nora Oneto, Laura Valencia, Juan Bozarelli); Grupo Teatral Tespis (Omar Musa, Nina Rapp, Néstor Villoldo, Febe Chávez, Alfredo Gómez Casal) Teatro de Arte Popular (fundado en 1980 por Agustin Meschini, Rafael Cellini, Alejandra Losano, Alfredo Gómez Casal y Juan Ferreyra); El Grupo Figuraciones que más tarde pasa a llamarse Teatro del Barrio, fue el primer grupo multidisciplinar integrado por diversos artistas locales de diferentes áreas artísticas que se dedicaron a realizar las primeras perfomances en la ciudad (los pintores Silva Bianconi y Justiniano Caminos; los fotógrafos Gabriel Grioni, Mario Ruiz, Raúl Mones Ruíz; las actrices Cecilia Fallesen y Mónica Torres; el bailarín Javier Rodríguez y la compañía teatral Farsantes Ltd. compuesta por Diana Fainstein, Elsa Hernández y Marcelo Piñero), Grupo Teatral La Gotera (Fabián Andicochea, María Ibarlín, Marcelo Arena, Liliana Iglesias, Diego Aroza, Claudia López Lombardi, Alejandra Bignasco, Laura Palmieri, Claudio Cogo, Sergio Peretti, Siro Colli, Juan Pablo Pereira, Marcelo Demarchi, Julieta Sargentoni, Edgardo Desimone, Paco Suárez, Luciano Guglielmino); Grupo de la Taperola (Graciela Andrini, Diego Aroza, Luis Rende, Laura Acosta Álvarez, Jaime Bashkansky, Daniel Dalmaroni), Grupo Búsquedas (Isabel Etcheverry, Giselle Galatoire, Patricia Lanzetti, Antonio Arias, Enrique Cáceres, Alejandro Arteta, Marta Ongay, Eve Villa Monte, Alejandra García, Daniel Canutti).

Las obras destacadas son:

- *Vincent y los cuervos* (1983), grupo Equipo de Teatro Encuentro, dirección Quico García.
- *Marcha* (1983), grupo Devenir, dirección Gustavo Vallejos.
- *Facundina* (1983), dirección Eduardo Hall y con la actuación de Graciela Serra.
- *Laureles* (1983), grupo de Teatro Rambla, dirección José Luis de las Heras.

- *Los tejedores* (1983), dirección Rafael Cellini, grupo Teatro de Arte Popular.
- *La oficina* (1983), dirección Isabel Etcheverry. Sobre fotografías de Ernesto Domenech y música de Mario Arreseygor.
- *Fuenteovejuna* (1984), dirección Omar Sánchez, con la actuación de Nora Oneto.
- *El acorazado Potemkin* (1984), grupo de Teatro Rambla, dirección José Luis de las Heras.
- *Misterio, dolor y muerte en la conquista de América* (1985), grupo Devenir, dirección Gustavo Vallejos.
- *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1984), de Ricardo Monti, grupo Teatro Tespis, dirección Nina Rapp.
- *El laberinto* (1984), grupo Teatro del Barrio sobre la obra teatral de Julio Cortázar *Los Reyes*, dirección Eduardo Caracoche.
- *La gallina degollada* (1985), grupo Teatro de Arte Popular sobre el cuento de Horacio Quiroga, dirección Rafael Cellini.
- *Casa tomada*, grupo Búsquedas sobre textos de Julio Cortázar, dirección Isabel Etcheverry.
- *Las desventuras del doctor Tadeo* (1986), dirección Omar Sánchez.
- *Donde manda capitán no manda marinero* (1986), grupo La Gotera, dirección Carlos Sánchez Viamonte
- *El sueño de San la Muerte* (1987), de Carlos Lagos, grupo TID, dirección Carlos Lagos.
- *Los muertos* (1987), de Florencio Sánchez, grupo Teatro de Arte Popular, dirección Rafael Cellini.
- *Del Mar Caspio* (1987), adaptación de *Diario de un loco* de Nicolás Gogol, grupo Rataplán, dirección Edgardo Molina.
- *Tragedia de una familia guaranga* (1988), sobre la obra *Las de Barranco* de Gregorio de Laferrère; dirección Omar Sánchez.
- *La pradera* (1989), adaptación de una historia de Ray Bradbury, dirección Rubén Monreal.

b) Subunidad 1990-2010.

A partir de los años noventa, se configura una nueva dinámica de transacciones e hibridaciones estéticas entre el campo teatral platense y el de la ciudad de Buenos Aires que renuevan las poéticas del teatro local. Este período se abre con cuatro referentes del teatro de la época: la producción teatral del grupo Las Crines del Chancho, la dramaturgia de Beatriz Catani, las obras de Laura Valencia y su espacio cultural La Fabriquera y el teatro de Quico García en su mítico espacio La Hermandad del Prince-

sa. El paradigma de los grandes relatos teatrales platenses retrocede y se establecen como una estética remanente (1990-1993) dentro del campo teatral de la región. El período anterior (1983-1990) cierra definitivamente con el estreno en 1993 de *Maluco*, de Quico García, y abre la nueva etapa la obra de Beatriz Catani *Cuerpos Abanderados* de 1998. Ese mismo año, Quico García estrena *Canon Perpetuo*; en 2003, *Ritual Mecánico;* y, finalmente, en el año 2007, *Estructura Inconsciente*. En cuanto a la producción de la Compañía teatral Las Crines del Chancho, cabe destacar entre su producción: *Dos tipos siniestros* (1998), con dramaturgia y dirección de César Genovesi; *No confíes en lo que ves mientras comes pochoclo* (2000), con dramaturgia y dirección de César Genovesi, y *Alfredito* (2002), con dramaturgia y dirección de César Genovesi. Por su parte, Laura Valencia en La Rosa de Cobre estrena en 1992 *De gárgolas, cariátides y tortícolis*; en 1992-1993, *Letargo de sueños*; en 1993-1994, *Alguien estuvo*; y, en 1995, *Manuscritos*. Luego, Valencia funda La Fabriquera donde llevó a escena obras como: *Temo profundamente que me pierdan de vista* (1997); *Eterna* (1998), con dirección de Laura Valencia, adaptación suya de la novela de Ricardo Piglia *La ciudad ausente*; y *Mala Jugada* (1998), dirigida por Laura Valencia y Patricia Ríos. Cerrando el período se estrena *Siete Cabritos* (2000), dirigida por José *Pollo* Canevaro; *Hasta que el agua me lleve* (2000), dirigida por Jazmín García Sathicq. Otros grupos que fueron artífices de varias obras significativas en la ciudad fueron el grupo Los Boñigos (Cococho Abatángelo, Ana Colzani, Patricia Ríos); Grupo Stacatto (Cynthia Pierce, Cecilia Coleff, María Laura Belmonte); y, finalmente, la emergencia de las nuevas teatralidades de Carolina Donnantuoni (Grupo Hierba Roja Teatro) y Diego Biancotto (La Terraza Teatro).

Las principales obras son:

- *Donata Larga el Escavio* (1990), adaptación de *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes, dirección Edgardo Molina.
- *Nosferatu* (1990), de Griselda Gambaro, dirección Mónica Greco, grupo Teatro Rambla.
- *La Cama* (1990), sobre texto de Guy de Maupassant, dirección Umberto Tanto.
- *A puro cuento* (1990), de Umberto Tanto, dirección Nora Oneto, grupo Metáforas.
- *Memoria y celebración*, de Carlos Aprea, dirección Carlos Aprea, grupo Partir de cero.
- *Qué harías mujer o Antígona* (1990), versión libre de la obra de Leopoldo Marechal, dirección Diana Faistein.

- *De gárgolas, cariátides y tortícolis* (1992), dirección Laura Valencia.
- *A puerta cerrada* (1992), dirección Diana Faistein.
- *Letargo de sueños* (1992), dirección Laura Valencia y Diego Madoery.
- *Maluco* (1993), de Quico García y Marcelo Vernet sobre la novela de Napoleón Baccino Ponce de León, dirección Quico García.
- *Alguien estuvo* (1994), dirección Laura Valencia.
- *Diario de abordo* (1994), dramaturgia y dirección Gustavo Vallejos.
- *Manifiestos* (1995), sobre textos de Edgar Allan Poe, dirección Laura Valencia.
- *La Gran Murga* (1995- 2ª versión), sobre textos de Pedro Orgambide, dirección y puesta en escena del grupo La gotera.
- *Desesperados párpados* (1996), dramaturgia y dirección Patricia Ríos, grupo Los Boñigos.
- *La Ceremonia final* (1996), versión libre de *Las Criadas* de Jean Genet, dramaturgia y dirección Cesar Genovesi, grupo Las Crines del Chancho.
- *Del chiflete que se filtra* (1996), dramaturgia y dirección de Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín.
- *El Pelicano* (1996), de August Strindberg, dirección Omar Sánchez.
- *Ostinato* (1997), dramaturgia y dirección Febe Chavez, grupo La Gotera.
- *Temo profundamente que me pierdan de vista* (1997), dirección Laura Valencia, grupo Media Chilena.
- *Territorio vacío* (1997), dramaturgia y dirección Omar Sánchez.
- *Cuerpos Abanderados* (1998), dramaturgia y dirección de Beatriz Catani.
- *Canon perpetuo* (1998), dramaturgia y dirección de Quico García.
- *Eterna* (1998), basada en la novela *La ciudad Ausente* de Ricardo Piglia, dirección Laura Valencia.
- *Dos tipos siniestros* (1998), dramaturgia y dirección Cesar Genovesi, Grupo Las crines del chancho.
- *Matando horas* (1999), de Rodrigo García, dirección Cynthia Pierce, grupo Stacatto.
- *Oscura elegía* (1999), dramaturgia y dirección Mónica Greco.
- *Los niños viejos* (1999), dramaturgia y dirección de Cabe Mallo.
- *9:53* (2000), dramaturgia y dirección Horacio Rafart.
- *Hasta el agua me lleve* (2000), dramaturgia y dirección de Jazmín García Sathicq.
- *Ricardo III*, de William Shakespeare, dirección Marcelo Demarchi, grupo La Gotera.

- *Detrás de las palabras* (2000), Idea Jazmín García Sathicq, Blas Arrese Igor, Matías Vértiz; coordinación general Beatriz Catani, Compañía Teatral Romanelli.
- *Siete Cabritos* (2000), dramaturgia y dirección José *Pollo* Canevaro.
- *No confíes en lo que ves mientras comes pochoclo* (2000) dramaturgia y dirección Cesar Genovesi, grupo Las Crines del Chancho.
- *Jugando con el general* (2000), dramaturgia Cesar Genovesi, dirección Daniel Dalmaroni.
- *La herida sangra historias* (2000), dramaturgia y dirección Gustavo Delfino, El triple cero teatro.
- *Bernardas en la noche* (2001), adaptación de *La Casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirección y puesta en escena Carolina Donnantuoni.
- *Ojos de ciervo rumano* (2002), dramaturgia y dirección Beatriz Catani.
- *Alfredito* (2002), dramaturgia Cesar Genovesi, dirección Alicia Durán.
- *Bolero criollo* (2002), dramaturgia y dirección Rubén Monreal.
- *Ritual mecánico* (2003), dramaturgia y dirección Quico García.
- *El ojo en la grieta* (2003), dramaturgia y dirección Siro Colli.
- *Félix. María. De 2 a 4* (2003), dramaturgia y dirección Beatriz Catani.
- *Ensayo sobre una imagen* (2004), dramaturgia y dirección Blas Arrese Igor.
- *Insomnio (Capítulos alrededor de la noche)* (2009), dramaturgia y dirección Beatriz Catani.
- *Hasta que el agua me lleve* (2002), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *La conjura sveikas* (2002), dramaturgia Susana Tale, dirección Jazmin García Sathiqc.
- *Anhelo profundo tajo de silencio* (2003), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *El señor que nos viene a ayudar* (2003), dramaturgia y dirección Cesar Genovesi.
- *Habla de mar aire de vida* (2003), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *Trika Fopte* (2007), dramaturgia y dirección Carlos Ayala, grupo Vuelve en Julio.
- *El niño perdido* (2007), dramaturgia Nelson Mallach, dirección Alicia Durán y Daniel Gismondi.
- *Dos tipos siniestros* (2008), dramaturgia y dirección Cesar Genovesi.

- *Poco cívicos o el orden de los desmedido* (2009), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.

2.2 Ya no son vanguardia, pero ¿son contemporáneos?

El conjunto de obras que se incluye dentro del período de la posdictadura se considera dentro del rango de contemporáneo; porque, en sus modos de producción, comprenden al concepto de experimentación. En muchas de las entrevistas realizadas a los teatristas que participaron en ellas, no está claramente definido qué se entiende por experimentación. Al analizar las obras, podemos encontrar un grupo de operaciones que podrían dar mayor claridad a dicho término. Hoy se puede advertir que este concepto de experimentación estuvo sostenido sobre las ideas de la apropiación y reprocesamiento estructural (Bourriaud, 2009, p. 39) del relato dramático. Estos dos principios mencionados dan cuenta de un procedimiento muy utilizado: la reescritura, utilizada como forma de alusión y cita (Genette, 1989, p. 10), proponiendo así un collage de diversas fuentes precedentes de la cultura artística universal.

El estreno durante el año 1989 de *Tragedia de una fla salpetriereamilia Guaranga* (adaptación de la obra *Las de Barranco*, de Gregorio de Laferrere), dirigida por Omar Sánchez pone en juego en su estructura narrativa la idea del teatro dentro del teatro (pensado como cita al teatro), exponiendo de manera visible el dispositivo de construcción del relato teatral a través del personaje de "el autor":

El coro canta "Amapolas". La música se hará cada vez más sensual.

Carmen bailando arrastra al autor al medio de la pista. Carmen bebe una copa de champagne. Carmen baila con el autor.

Autor

¡Es ridículo!... ¡Se fue de época!

Carmen

No importa.

Autor

Nadie escribiría una cosa así. ¡Es absurdo!

El autor de a poco desiste bajo la seducción de Carmen. Siempre bailando Carmen lo conduce hasta su cama. Caen, por la inercia de sus pesos y Carmen lo abraza. El autor duda un momento. Súbitamente toma la libreta y tacha. Rápidamente se rebobina la escena. Carmen cae.

Carmen

¿No le hace daño escribir tanto?

Linares

Lo necesito.

Carmen

Este botón está flojo. ¡Aquí se ve que es escritor!

Linares

¿Por qué? ¿Por lo mal cocido que está? Se equivoca.

Carmen

Estas puntadas no son de mujer...

Rápidamente Linares escribe en su libreta.

Linares

¡Apagón! Escena catorce. Doña María. Rocamora y Manuela.

Sorpresa de Carmen.

En el programa de mano, se consigna sobre la obra que es una adaptación libre del texto de Gregorio de Laferrere; décadas después, podemos entender dicha operación como una reescritura del texto original, ya que cambia el título y la estructura interna del relato que sostiene su narrativa. Es en esta diferencia entre adaptación y reescritura que se asienta una de las ideas de lo contemporáneo.[9] A partir de este ejemplo se puede entender que el concepto de reescritura aparece con mayor fuerza en muchas de las obras del período superando así la idea de adaptación, que en su momento se proponía como operación dramática. La operación de reescritura es una forma de hipertextualidad (Genette, 1989, 14). *Las de Barranco,* de Gregorio de Laferrere resulta el hipotexto de *Tragedia de una familia Guaranga*, que no podría existir si no fuera porque la obra de Laferrere se inserta en la obra de Omar Sánchez, que resulta ser el hipertexto. Esta acción

[9] Muchas veces los grupos de teatro independiente acudían al término adaptación o la operación de reescritura de textos dramáticos, porque era muy difícil o costoso conseguir los derechos de autor de textos teatrales contemporáneos. Esto se llevaba a cabo en el caso de obras para las que no se necesitaba tener el derecho de autor para su representación o eran demasiado extensas o tenían demasiados personajes, lo cual planteaba la imposibilidad de cubrir todos los roles ya que los grupos de teatro generalmente estaban constituidos por pocos miembros.

de reescritura del modelo de Laferrere exige una acción transformadora del hipotexto. La intención de Omar Sánchez se sostiene, al tomar como modelo a imitar la obra de *Las de Barranco* para, según expone Genette (1989, p. 16) "decir lo mismo de otra manera/decir otra cosa de manera parecida". En este decir, se encuentran los nombres de los personajes (Doña María, Manuela, Carmen, Morales, Barroso, Rocamora y Linares) y las direcciones argumentales que sostienen la narrativa, pero la distancia se encuentra en las líneas de acción del relato.

En cuanto a la esfera vinculada a la puesta en escena de *Tragedia de una familia Guaranga,* la poética elegida por el director da cuenta del uso de un conjunto de procedimientos que se encuentran más cercanos al grotesco/expresionista que a la comedia asainetada propia del texto original. Estas hibridaciones entre géneros y estéticas que produce Omar Sánchez están relacionadas a los modos de producción del teatro independiente platense, y es un claro ejemplo que define lo que se entendía por experimentación o investigación teatral[10]. Citando a Dubatti (2011, p. 72), ya nada es igual después de la dictadura cívico militar. *Tragedia de una familia Guaranga* lo presenta al desplegar, por un lado, la búsqueda y recuperación del teatro como construcción de sentido; y, por el otro, al exponer la crisis económica y política de 1989 como consecuencia del modelo económico neoliberal de la última dictadura cívico militar a partir de la historia de una familia argentina de clase media.

Esta posibilidad de experimentar también desplegó el campo poético a otras perspectivas, como las relaciones intertextuales que se producen en *Las desventuras del doctor Tadeo* (1987). En la obra se juega con la operación de la cita (Genette, 1989, p. 10) cuando Omar Sánchez utiliza la estética del cómic para construir la poética de la obra. También para componer el relato teatral emplea procedimientos hipertextuales, en tanto usa la apropiación y la alusión a la obra de Roberto Arlt y Antón Chejov como método de escritura del texto dramático. En la introducción de la obra, Omar Sánchez explica:

> "Tadeo, entre Chejov y el quimérico Arlt
>
> Una sirena se aleja, aullidos de perros acompañan, Un tango denso, extraño y vagabundo se desparrama por todo el ambiente.

[10] Una de las características del período de la posdictadura es el comienzo de la circulación de las teorías teatrales de Kantor, Artaud y la antropología teatral, principalmente. Por otra parte, la circulación de Omar Sánchez por los circuitos académicos, como la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de La Plata antes de ingresar a la Escuela de Teatro de La Plata, le permitió tomar contacto con las teorías artísticas y los diferentes estilos y géneros del arte.

> Quedaron atrapados los personajes de una historieta negra, condenados a repetir un mismo gesto, "cuerdos y locos", víctimas y victimarios de la historieta de siempre.
>
> Gerónimo es el nuevo interno, como superman, pero solo y en pampa y la vía, como un desafortunado personaje de Melchor Romero o Borda, o Montes de Oca. Como Superman ha hecho un delirio fabuloso acerca de una organización que nos domina y a cuyos planes habrá que oponerles una resistencia descabelladamente heroica, pero sin más poder que su prédica exacerbada y su resistir de héroe a cualquier tratamiento psiquiátrico. Porque sabe que nadie puede ser curado "adentro", mientras el afuera siga estando como está. Cosas de un loco, no más.
>
> En torno de ellos se suceden las necesidades reales, los intereses de poder de Marcucci, joven médico residente; de Basilio, inseparable amigo del doctor Tadeo; de Emilia, criada sordomuda; de Rigoletto, el cuidalocos y el enfermero, uno más.
>
> ¡Ah! Pero están también los locos de Tachuela, Margarita e Hipólita. Entonces la historia puede ser otra.
>
> El punto de partida de la obra fue un cuento de Chejov. Se filtró Roberto Arlt con una Argentina fantástica de los 30-40 llena de quiméricos proyectos. Después vinieron Gardel y el ratón Mickey, Marilyn y Popeye, Mafalda y Patoruzú.
>
> La forma es la de una historieta teatralizada, el pretexto es una búsqueda de la Compañía Malajunta en el intento de acercarse al público."

Tanto en *Tragedia de una familia Guaranga* como en *Las desventuras del Dr. Tadeo* está presente una forma particular de expresar lo grotesco. La presencia de la transformación por imitación aparece como una de las formas de investigar sobre la construcción del discurso teatral. A partir del concepto de lo monstruoso es que lo grotesco se transforma en un elemento preponderante en la obra de Omar Sánchez, cuando designa a sus criaturas escénicas como esperpentos (Radice, 2021). A partir de la definición de Calabrese sobre lo monstruoso se puede establecer, sobre las obras trabajadas por Omar Sánchez, lo siguiente: en el proceso de reescritura de *Las de Barranco* los personajes de María, Manuela y Barroso pasan por un proceso de transformación/mutación hacia lo monstruoso o el esperpento. Este corrimiento a lo real lacaniano (Hernández-Navarro, 2006) para construir un particular enfoque sobre lo grotesco rompe con la idea de lo mimético/aristotélico pero no lo aleja de lo verosímil.

El esperpento, equiparable a lo siniestro freudiano[11] (Hernández-Navarro, 2006), puede ser verosímil.

Entonces, aquello que se encuentra dentro de los relatos modernos como la idea de la razón como orden natural y la percepción objetiva del mundo es desplazado por la conciencia de subjetividad y lo monstruoso:

> Los monstruos son siempre excedentes o excesivos, en grandeza o pequeñez; gigantes, centauros, cíclopes; enanos, gnomos, pigmeos; con demasiadas partes ausentes: gasterópodos, sciópodos, blénidos. La perfección natura [de la modernidad] es una medida media y lo que sobrepasa los límites es 'imperfecto' y monstruoso; pero imperfecto y monstruoso es también lo que sobrepasa los confines de aquella medida media que distingue la otra perfección, la espiritual... De aquí el enigma del monstruo, pero también de su excedencia espiritual. Este último carácter hace del monstruo un ser no sólo anormal, sino generalmente negativo. Un ser para el cual el juicio de exceso físico o morfológico se transforma en juicio de excesos de valores espirituales. (Calabrese, 1987, p. 107)

El vestuario diseñado por Analía Seghezza para el personaje de María –personificado por la actriz Nora Oneto– utilizaba coturnos, por lo cual presentaba un cuerpo desproporcionado con relación al canon mimético/moderno del cuerpo femenino; por otro lado, la forma dificultosa de desplazarse con los coturnos generaba movimientos en la actriz que exaltaban aún más la idea de esperpento. La misma idea de esperpento aplica al caso del personaje de Manuela que fue interpretado por el actor Juan Bozzarelli. Otro signo de lo monstruoso se encuentra relacionado al vestuario y al maquillaje: sus vestidos negros con detalles en rojo contrastan con el maquillaje de tipo expresionista, tez blanca y ojeras negras. Estos son algunos de los signos plásticos que transforman a estos dos personajes en un otro extraño, pero sin perder la cualidad de lo verosímil, lo cual permite el proceso de identificación entre el espectador y el personaje. En cuanto a Tadeo, lo monstruoso se presenta en los personajes con rasgos desquiciados en una mezcla poética entre el cómic y el expresionismo. Al contrario de *Tragedia*, el vestuario de Tadeo es colorido y el maquillaje es predominantemente blanco con acentos de color rojo o azul. Otro signo

[11] Para Freud, lo siniestro –también traducido como lo *ominoso* o la *inquietante extrañeza*– es *aquella suerte de sensación de espanto que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás*. Lo siniestro sería algo con resonancias de lo familiar (heimlich) pero que, a la vez, nos es extraño (unheimlich), como una especie de *déjà-vu* que puede llegar a establecer una virtual conexión entre una *no primera vez* y una *primeravez*. Algo que acaso fue familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito, y que precisamente por esa razón nos perturba y nos angustia, porque recuerda algo que debiendo permanecer oculto, ha salido a la luz. (Hernández-Navarro, 2006)

de alusión al cómic es el afiche y programa de mano de la obra, ya que su diseño alude a una viñeta.

Entonces, en una primera aproximación, donde articular la experimentación con lo contemporáneo, aparecen operaciones intertextuales e hipertextuales como la reescritura, la apropiación, la edición de fragmentos, la exhibición del dispositivo teatral (sea en la puesta en escena como en el texto dramático) y el uso del tiempo lógico que abren camino hacia el collage como un procedimiento del teatro contemporáneo local.

En párrafos anteriores, se mencionaba que el teatro platense de la posdictadura se encontraba en una paradoja. La paradoja está dentro del concepto de experimentación, llega a este punto. Esta comprensión particular sobre la experimentación sostenía que el objetivo era la búsqueda de lo nuevo o lo original. Pese a que su exploración estaba orientada hacia lo original y se autodefinían como vanguardistas (sic), las operaciones en las que se apoyaban para investigar se encontraban inscritas dentro del repertorio de procedimientos contemporáneos. A la heterogeneidad de micropoéticas le corresponde la homogeneidad del modo de producción basado en el uso de la experimentación o investigación teatral.

Las diferentes obras que caracterizan al período de algún modo exponen el dispositivo teatral: la obra del grupo Devenir, m*isterio, dolor y muerte en la conquista de América* (1985), es una de las primeras obras en romper la cuarta pared e incluir a los espectadores haciéndolos partícipes de la acción. En *Vincent y los cuervos* (1983), al igual que *Maluco* (1993), se plantea una relación entre escena y sala de 180º abriendo así la frontalidad del teatro a la italiana. La ruptura del dispositivo en sus diferentes variables fue un planteo que la mayoría de los grupos utilizó como elemento poético. Otros ejemplos de búsqueda de lo original: *Una noche con el señor Magnus e hijos* (1984), de Ricardo Monti, grupo Teatro Tespis, dirección Nina Rapp, presenta nuevas técnicas de actuación basadas en el método de las acciones físicas de Raúl Serrano y espacialmente propone una escenografía basada en una serie de practicaladas en forma de rampas.[12] Otra muestra de dispositivo escenográfico no naturalista es el planteo que se hizo en *Del Mar Caspio* (1987), adaptación de *Diario de un loco* de Nicolás Gogol, a partir de un prisma construido por un elástico como dispositivo escenográfico y un único actor iba recreando los diferentes lugares por los cuales transcurren las acciones, proponiendo así un juego entre abstracción y referencia para construir un posible real; en tanto que el público se ubicaba a 360º con relación a la escena. Algunas obras propusieron una

[12] Con este término se hace referencia al conjunto de tarimas o practicables que posibilitan la articulación del escenario en diferentes alturas o desniveles.

exploración con el dispositivo desde la construcción de la dramaturgia: *Laureles* (1993) del grupo Rambla presenta en su estructura narrativa el primer acercamiento al teatro documental, contando la guerra de Malvinas a partir de documentos de archivo personal (cartas y fotografías) y radiofónicos (los comunicados que realizaba la Junta Militar).

Finalizando la reflexión sobre el repertorio de obras producida durante la posdictadura, se señala que casi todas las obras en menor o mayor medida funcionaron bajo el concepto que Omar Calabrese define como el detalle. En esta práctica conceptual, interesa resaltar la idea de un detalle que contiene los rasgos enunciativos de quienes produjeron la obra (director, actor o dramaturgo). Calabrese define que:

> "Hay casos en los que esto es obvio, como cuando asistimos al cine o en la televisión al uso del 'zoom': la aparición de un espacio de enunciación y de un sujeto manifestado por una 'mirada' en proceso de acercamiento es evidente; otro tanto ocurre cuando siempre en el cine o en la televisión se utiliza la cámara lenta: también aquí, de improviso, percibimos la existencia de un sujeto-mirada que disminuye la velocidad de la visión y además advertimos la existencia de un tiempo de la enunciación."(1987, p. 88)

El teatro independiente platense, durante los años ochenta, toma conciencia de sí mismo como práctica simbólica, esto implica que las posibilidades de flexibilizar los discursos en relación al género y al estilo son suplantados por la importancia de cómo son enunciados. Las obras son reconocidas por dichas particularidades enunciativas, por ejemplo, de un director: Quico García u Omar Sánchez. Esto anunció una etapa en donde los rasgos enunciativos comenzaron a cobrar mayor fuerza. Por otra parte, Calabrese expone que:

> "La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstruir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes o detalles que precedentemente no han resultado pertinentes a su descripción. Conste como prueba el que existen formas de exceso de detalle que transforman en sistema el detalle mismo: en este caso se han perdido las coordenadas del sistema de pertenencia al entero o incluso ha desaparecido el todo." (1987, p. 88)

Ahora bien, esta última cita de Calabrese permite pensar dos aspectos del campo teatral de la posdictadura. Por un lado, el detalle en la micropoética y, por otro lado, la suma de micropoéticas como suma de fragmentos que configuran el subsistema del teatro independiente platense.

Al incluir la idea de experimentación como modo de producción, se establece un paradigma teatral sostenido ideológica e históricamente, para nombrar lo que se está haciendo y que no está nombrado en los relatos canónicos/tradicionales. La idea de teatro independiente no significa estar al margen de los conflictos que genera la propia historia teatral o la construcción de la propia historia teatral. Cada micropoética debe pensarse a sí misma desde sus condiciones histórico-materiales de producción para establecer sus criterios operacionales e instrumentando reglas, no tanto para organizar sus procesos fundantes, sino más bien para organizar y visibilizar las pautas que puedan facilitar la interpretación, circulación y reflexión de la práctica teatral como bien simbólico.

2.3 Pasado, presente y un futuro que se acerca.

Con *Cuerpos A-banderados* se inaugura la estética de la presencia de lo real (Hernández-Navarro, 2006) en el teatro platense. El particular caso de *Cuerpos A-banderados,* de Beatriz Catani, plantea en la idea de retorno a lo real una tensión al límite del sistema, Catani expresa a propósito de la obra:

> "(...) el riesgo escénico, la intensidad de las actuaciones, el valor de la presencia de los cuerpos, el tipo de textualidad... pienso que también la preocupación por la "teatralidad" y la "realidad"... De hecho trabajaba con unas ratitas encerradas en una pecera que una de las actrices manipulaba... Una pregunta que me hacía en ese momento era cuánto tiempo podía cortar la historia de ficción, con elementos de absoluta realidad, sin que se cortaran los diversos hilos de la historia. Como la aparición de las ratas o la escena donde dos de las actrices se ponían a hacer pis. Todo esto generaba una cuestión de realidad. Cuando la actriz llora, para mí llora la actriz, no el personaje, pero la manera de recibir eso puede ser dudosa. Había una búsqueda de la realidad, que aparecía interrumpiendo la ficción. La gente veía una actriz haciendo pis, y al mismo tiempo la obra." (2007, p. 12)

Al incorporar un elemento novedoso dentro del sistema teatral platense, por ejemplo, a partir de las ratas vivas y las actrices orinando en escena, se presenta el debate entre la ficción y lo real en el campo teatral local. Esta exposición plantea un problema de orden conceptual vinculado a cuáles son los límites de la práctica artística. ¿Este límite se corre a partir del uso del objeto vivo en la escena?

Es en los noventa cuando la contemporaneidad emerge con mayor fuerza a partir del acto consciente de manipular y extremar los elementos que

componen el dispositivo teatral. Esto es, los objetos ya no son necesariamente objetos de utilería; el tiempo ya no es el tiempo ficcional, sino también puede ser el tiempo social o el tiempo lógico que tensionan al espectador a percibir como trascurre el tiempo. Es a partir de lo diegético y lo extradiegético que se licuan en escena; de la construcción de los relatos a partir del fragmento; de la repetición y de exponer el dispositivo teatral como un elemento estético que dan por finalizado la construcción de los grandes relatos teatrales locales anclados en el pasado escénico platense.

Los años noventa liberan al teatro de las reglas aristotélicas de las tres unidades y se consolida como un núcleo generador de poéticas que catalizan las tensiones entre moderno/contemporáneo y entre dramático/posdramático. La mayoría de los teatristas platenses le ponen un límite a la ficción teatral como un relato ilusionista/mimético de carácter moralizador y entienden que la práctica teatral, al tomar consciencia de sí misma, es un repertorio de elementos factibles de ser manipulados con el fin de armar un relato poético que construya sentido.

A partir del año 2010 y posteriores, se podría pensar un período de estabilización y dinamización del sistema teatral local, que provisoriamente podría ser llamado del nuevo teatro independiente platense, en donde se produce la emergencia y consolidación de lo contemporáneo y que da pie a una nueva generación de dramaturgos y directores teatrales locales como Roxana Aramburu; Blas Arrese Igor; Nelson Mallach; Diego Biancotto; Carolina Donnantuoni; Victoria Hernández; Alicia Duran; Jerónimo Búfalo; Julián Ponceta; Juan Pablo Thomas; Alejandro Santucci; María Fernanda Pintos; Diego de Miguel y Gustavo Radice, entre otros más.

En una primera propuesta de recorte de producciones teatrales podría pensar:

Período del Nuevo Teatro Independiente (2010-¿?[13])

- *La bestia que habita en la noche* (2010) dramaturgia y dirección Diego de Miguel.
- *(Entre)* (2010), dramaturgia Guillermina Mongan, dirección Gustavo Radice.
- *Si es amor de verdad (me dirás cuánto entonces)* (2011), sobre *Antonio y*

[13] Los signos de pregunta intentan explicitar la imposibilidad, por el momento, de poner un cierre a este período y una categoría que pueda describir la dinamización que ocurre a partir del año 2010. Quizás se podría pensar como un primer acercamiento de transición o de hiato el año en que llego la pandemia del Covid-19.

Cleopatra de W. Shakespeare; dramaturgia y dirección Quico García y Beatriz Catani.

- *Para no morir* (2010), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *La resiliencia* (2010), dramaturgia y dirección Febe Chavez.
- *Hasta el final de los tiempos* (2010) dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *Mirapampa* (2011), dramaturgia y dirección Diego de Miguel.
- *Tiempo atrás ellas también habían tropezado* (2011), dramaturgia y dirección Susana Tale
- *Tira de prueba* (2011), dramaturgia y dirección carolina Donnantuoni.
- *El Fracaso* (2011), dramaturgia y dirección Blas Arrese Igor.
- *M-Medea* (2011), dramaturgia y dirección Diego Biancotto.
- *Intersticios* (2011), dramaturgia y dirección Carolina Donnantuoni.
- *Un tren lejos* (2012), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *Casa/niña/jabalí* (2012), dramaturgia y dirección Blas Arrese Igor.
- *La memoria de los cuerpos* (2012), dramaturgia y dirección Gustavo Radice.
- *Acaba* (2012), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *El espacio indecible* (2013), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *Atando tabas* (2013), dramaturgia y dirección Diego Biancotto.
- *Transportate* (2013), dramaturgia y dirección Jazmín García Sathiqc.
- *Canción cantada* (2013), dramaturgia y dirección Carolina Donnantuoni.
- *El país de los muertos* (2013), dramaturgia y dirección Diego de Miguel.
- *Ecce homo/construcción Almafuerte* (2014), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *Una mujercita vestida de negro* (2014), dramaturgia y dirección Susana Tale.

- *El arte de la fuga / Los nombres* (2015), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *Acromata* (2015), dramaturgia y dirección Jerónimo Buffalo.
- *La guerra en la sangre* (2016), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *La Revoluta* (2016), dramaturgia y dirección Diego de Miguel.
- *Bajo un sol de sílice* (2016), dramaturgia y dirección Julián Ponceta.
- *Una cajita dentro de un cuaderno* (2017), sobre textos de Humberto Constantini, dramaturgia y dirección Alicia Durán.
- *Proyecto Cero* (2017), dramaturgia y dirección Julián Ponceta.
- *Fondo patriótico* (2018), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *El éxito* (o lo que queda de El Fracaso) (2018), dramaturgia y dirección Blas Arrese Igor.
- *Triste campero* (2018), dramaturgia y dirección Nelson Mallach.
- *Con el cuchillo entre los dientes* (2018), dramaturgia y dirección Diego de Miguel.
- *Inhumanas soplan mujeres* (2019), dramaturgia y dirección Gustavo Radice.
- *Alma y nervio* (2020), dramaturgia y dirección María Fernanda Pintos.

3. La historia continua

La construcción de una historia teatral local establece no solo la posibilidad de generar estatutos nominales sobre las prácticas escénicas, sino también generar referencias históricas que permitan reflexionar, analizar y comprender los diferentes procedimientos teatrales, lo cual redunda en la posibilidad de categorizar las micropoéticas que emergen dentro del campo teatral local.

Fue al interior del debate entre dramático/posdramático, moderno/contemporáneo y tradición/experimentación que se planteó y se puso en cuestionamiento las condiciones materiales e históricas del teatro local durante los años 80, así como también del uso de determinados procedimientos de legitimación, por lo menos hasta finales del siglo XX. En este punto, cabría introducir una nueva pregunta y es si el concepto de lo nuevo, tan en boga durante el teatro de las décadas del 80 y 90, no fue

trocado a partir del año 2010 por el de progreso, presentando así un nuevo régimen estético que muta la búsqueda de lo nuevo por la demanda de lo disruptivo. Entonces, el debate moderno/contemporáneo ya no sería el producto del espíritu de una época, sino el cumplimiento del objetivo de ser estéticamente disruptivo.

Si se toma la idea de retorno, planteada por Hal Foster (2001), se puede señalar que el paradigma sobre el que se ha erigido el teatro platense durante el período de la posdictadura produce una reversión hacia el pasado, en busca de procesos de autonomización basados en el proceso de experimentación teatral. La construcción del nuevo paradigma no desplaza al teatro de su lugar en relación con el pasado, sino que según Foster (2001, p. 10)

> (...) subraya que los marcos en que encerramos el pasado dependen de nuestras posiciones en el presente y que estas posiciones las definen esos marcos. También cambia los términos de estas definiciones de una lógica de la transgresión vanguardista hacia un modelo de (des)plazamiento deconstructivo, lo cual es mucho más adecuado para las prácticas contemporáneas.

Este movimiento energético de (des)plazamiento deconstructivo es paradójico, por lo menos en el período de la posdictadura del teatro local, en donde el tiempo cronológico se convierte en un tiempo lógico. Así es que pasado, presente y futuro conviven. Si especulamos sobre esta etapa del teatro como un acontecimiento, se podría pensar que, para que un nuevo sentido sobre el teatro se produzca se necesitan por lo menos dos sucesos (pasado y presente) y un intervalo de tiempo entre ellos (dictadura cívico militar). Entonces se establece un tiempo que podría resumirse en la siguiente fórmula: pasado – dictadura cívico militar – período de la posdictadura. Las diferentes representaciones sobre lo teatral que abarcan los tres sucesos terminan por configurar un acontecimiento, o sea al subsistema de teatro independiente. Estas ideas sobre el tiempo es lo que puede hacer surgir nuevas posibilidades de sentidos que pondrían en relación la permanencia y el cambio[14] como procesos de historización continuo.

[14] Sobre las formas de definir al suceso, al acontecimiento y el tiempo lógico se tomaron conceptos traídos del psicoanálisis, desarrollados por Norma Delucca en *Hacia una reformulación crítica del criterio evolutivo en Psicología*.

Referencias

Baourriaud, N. (2009). *Postproducción.* Ana Hidalgo.

Bourdieu, P. (2010). *El sentido social del gusto: elementos para una sociología de la cultura*. Siglo Veintiuno.

Calabrese, O. (1984). *La era neobarroca.* Cátedra.

Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real: textos y escenarios.* Artes del Sur.

Delucca, N. (2021). Hacia una reformulación crítica del criterio evolutivo en Psicología. En A. Martínez y A, Mirc (Comps.), Hacia una deconstrucción de la Psicología Evolutiva. Aportes teórico-políticos (13-21). EDULP. https://doi.org/10.35537/10915/122945

Dubatti, J. (2011) El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010). Época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo, (11-12)*, 71-80. https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3677493

Foster, H. (2001). *Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.

Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado.* Taurus.

Hernández-Navarro, M. (2006) El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. *Revista Observaciones Filosóficas, 3*. https://www.observacionesfilosoficas.net/elartecontemporaneo.html

Martínez, A.y Mirc A. (Ed) *Hacia una deconstrucción de la Psicología Evolutiva. Aportes teórico-políticos* (13-22). http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/122945

Radice, G. (2017). *Cartografía de la fragmentación: teatro posdramático platense.* Malisia.

Radice, G. (2 de mayo, 2019). *Entrevista a Nina Rapp y Omar Musa.* Plataforma de teatro performático. https://plataformadeteatroperformatico.wordpress.com/2019/05/02/entrevista-a-nina-rapp-y-omar-musa/

Radice, G. (16 de junio, 2021). Entrevista a Omar Sánchez sobre "Tragedia de una familia Guaranga". [Archivo de video] https://www.youtube.com/watch?v=czWbx9Hh3Hg

Sánchez Distasio, Alicia (2005). La Plata. En Pellettieri, O. (Ed.). *Historia del Teatro Argentino en la Provincia* (Vol. I). Galerna – Instituto Nacional del Teatro.

Sánchez Distasio, A. y Radice, G. (2007). La Plata (1956-1976). En Pellettieri, O. (Ed.). *Historia del Teatro Argentino en la Provincias* (Vol. II). Galerna – Instituto Nacional del Teatro.

Incidencias de violaciones de derechos humanos en la dramaturgia reciente latina de Estados Unidos

Beatriz J. Rizk

Colombiana-Estadounidense, es una profesora, crítica, promotora e investigadora de los teatros latinoamericano y latina/o en Estados Unidos. Ha publicado un centenar de artículos en revistas especializadas de las Américas y Europa. Entre sus libros publicados figuran: *Latin American Popular Theatre: The First Five Centuries* (1993), *Posmodernismo y teatro en América Latina: Teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (2001), *El legado de Enrique Buenaventura* (2008), *Imaginando un Continente: Utopía, democracia y neoliberalismo en el teatro latinoamericano,* 2 tomos (2010) y *A History of Latinx Performing Arts in the U.S.,* 2 tomos (2024). Es un Latino Senior Fellow del Smithsonian Institute, dirige el Programa Educativo del Festival Internacional de Teatro Hispano de Miami y es miembro de Teatro Avante.

Incidencias de violaciones de derechos humanos en la dramaturgia reciente latina de Estados Unidos[1]

Beatriz J. Rizk

El propósito principal que alberga gran parte del arte y la literatura, incluido el teatro y el performance, producidos por el segmento méxico-americano/chicano que despunta durante y después del movimiento chicano es, y ha sido, el de "educar, unir y articular en términos formales y expresivos una identidad para los chicanos" ["to educate, to unite, and to articulate in formal and expressive terms an identity for Chicanos"] (Quirarte, 1983, p. 3).[2] Para reforzar su evidente propósito didáctico, uno de los tópicos más importantes en esta producción ha sido la historia, en especial la suya propia, que de hecho, se remonta a la época pre-colombina. No muy lejos de la narrativa chicana, que ha priorizado esta exploración temática a través de su ya extenso volumen de obras publicadas, la siguiente evaluación de Ramón Saldívar se hace extensiva al teatro:

> Chicano narrative, *history* is the subtext that we must recover because history itself is the subject of its discourse. History cannot be conceived as the mere "background" or "context" for this literature, rather, history turns out to be the decisive determinant of the form and content of the literature. (1990, p. 5; énfasis original)
>
> [*historia* es el subtexto de la narrativa chicana que debemos recuperar porque la historia en sí es el sujeto de este discurso. La historia no puede ser concebida como un mero "telón de fondo" o "contexto" de esta literatura sino más bien el determinante decisivo de la forma y el contenido de la misma.]

Asimismo, la conexión entre la narrativa chicana y la historia ha sido percibida por críticos desde afuera como es el caso de la investigadora mexicana Olimpia Guevara Reyes, quien comentó que "el tiempo narrativo de la literatura chicana quiere ser memoria viva de la historia, quiere

[1] Una versión de este ensayo, en inglés, apareció originalmente en Rizk, B. (2024). *A History of Latinx Performing Arts in the U.S.* Vol. I. Routledge.

[2] Las traducciones al español son mías, a menos que se indique lo contrario.

que la historia sea el objeto narrativo de sus textos de ficción. Pero también propone que la literatura encauce a la historia. Por esto recogerá los mitos, las leyendas, las utopías" (énfasis original) (Guevara, 1993).

Por consiguiente, varios eventos clave históricos que jugaron un papel importante en la formación de la comunidad siguen informando la producción de este sector, ya sea en el campo de la ficción o en el teatro. Nos referimos a sucesos como son la invasión del segmento anglo del suroeste americano, llamada Conquista del Oeste (1839-89); la Revolución Mexicana (1910-20); la depresión causada por la caída de la bolsa en 1929 (de la cual la comunidad fue, de hecho, directamente culpada por el presidente Herbert Hoover lo que generó una deportación masiva de méxico-americanos, no pocos entre ellos ciudadanos americanos), las dos guerras mundiales (1914-28 / 1939-45); los convulsos años 60 y 70 y el advenimiento de la posmodernidad en los años 80 y 90. Dentro de este esquema, la llegada al poder de Ronald Reagan, al iniciarse la década de los 80, y la subsecuente intervención norteamericana en Centroamérica se convirtió en uno de los temas más destacados de esta dramaturgia. Varios de los autores que se enfocaron en esta época elevaron la narración histórica a un primer plano para estimular el respaldo comunitario a los conflictos representados en sus obras.

> Dentro de esta corriente se inserta la obra *Psst... I Have Something to Tell you, Mi Amor* [*Psst... tengo algo que decirte, mi amor*] (2003) de la poeta, dramaturga, académica y activista chicana, nacida en Chicago, Ana Castillo.[3] La obra dirigida por Henry Godinez se estrenó en el Goodman Theater de esta ciudad, en julio de 2003. Siguiendo de cerca el testimonio que dejara la monja ursulina, nacida en Colorado, Dianna Ortiz en *The Blindfold's Eyes: My Journey from Torture to Truth* [*Con los ojos vendados: Mi viaje desde la tortura a la verdad*] (2002), la obra de Castillo gira alrededor de las atrocidades que sufrió la religiosa en Guatemala en donde fue secuestrada, torturada y violada durante varios días por agentes militares supuestamente bajo la supervisión de un asesor americano en1989.
>
> Para comprender plenamente la presencia de la hermana Dianna en la nación centroamericana en esa época se hace de rigor contextualizar la situación geopolítica de la región a razón de la posición estratégica que adoptó la administración de Reagan-Bush (1980-91). No solo iniciaron su

[3] Aunque la obra *Psst... I Have Something to Tell you, Mi Amor* se publicó en 2005, las citas vienen de un manuscrito con fecha de diciembre 2002 que recibí por internet.

> mandato cortando fondos para programas domésticos, lo que fue altamente perjudicial para la comunidad al ampliar los márgenes de pobreza para los desprivilegiados económicos, sino que escaló el presupuesto de gastos militares a niveles no previstos. En el nombre de la *democracia* con el fin de preservar *our backyard* (*nuestro patio de atrás*) del comunismo, dado el triunfo de los sandinistas en Nicaragua en 1979, se instauró una ofensiva militar llevada a cabo por los llamados *Contras* operando desde Honduras que duró hasta 1990. Es de notar que las operaciones militares norteamericanas en Centroamérica no solo se extendieron a una buena parte del istmo, sino emplearon también a un número elevado de latinas/os en las maniobras (Newsweek, 1982).

En Guatemala, los militares tomaron el poder manteniendo al país en un estado de guerra desde los años 60, exacerbándose desde 1975 durante casi una década en la que se produjeron numerosas masacres para suprimir cualquier conato de disidencia. Especialmente perseguidos fueron los campesinos mayas de las zonas altas; se estima que más de 200 000 guatemaltecos fueron asesinados durante este período. Por supuesto las reminiscencias que nos dejara Rigoberta Menchú sobre estos brutales incidentes siguen vivas en la memoria (Burgos, 1985). Dentro del contexto latinoamericano, estos hechos se han relacionado con la *guerra sucia* que llevaran a cabo los militares, por esa misma época, en el Cono Sur debido a los esfuerzos por aniquilar y perseguir sistemáticamente a cualquier dudoso simpatizante de la izquierda; sin embargo, el objetivo de eliminar a toda una población indígena no tenía precedencia en Latinoamérica desde principios del siglo XIX.[4] Como sucedió en otros países centroamericanos, Estados Unidos estuvo involucrado activamente en el abastecimiento de armas y entrenamiento del personal militar guatemalteco además de suministrar fondos e inclusive establecer un "lugar seguro" dentro del palacio presidencial para el uso de los agentes de seguridad guatemaltecos y sus contactos norteamericanos.[5] De hecho, tal como lo sugiere

[4] Ver Julieta Carla Rostica, J. (2015). "Las dictaduras militares en Guatemala (1982-85) y Argentina (1976-83) en la lucha contra la subversión", *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos 60*, mayo 2015, 13-52, sciencedirect.com. Llamada La campaña de Salsipuedes, en 1831, el ejército del entonces presidente uruguayo Fructuoso Rivera exterminó prácticamente a los remanentes de la población charrúa. Los cuatro sobrevivientes que quedaron fueron llevados a Europa, para ser estudiados por la comunidad científica, en donde murieron. Ver Arce, D. "La historia de los Charrúas llevados a París en 1833", *Enlaces Uruguayos* (enlacesuruguayos.com), y su libro Arce, D. (2018). *L'Uruguay, une nation d'extrême-occident au miroir de son histoire indienne.* L'Harmattan. Este implacable episodio fue llevado a las tablas por el dramaturgo uruguayo Alberto Restuccia en *Salsipuedes, el exterminio de los Charrúas*. Co-dirigido por Luis Cerminara, la obra se presentó en la Alianza Francesa en Montevideo en 1985.

[5] Farah, D. (1999) Papers Show U.S. Role in Guatemalan Abuses. *Washington Post Foreign Service*, 11 March 1999, A-26, washingtonpost.com

el historiador Juan González, no hay duda de que hay una correlación directa entre los ciclos de violencia que Estados Unidos incansablemente contribuyó a fomentar en las naciones centroamericanas y las imparables olas de refugiados que desde esa época empezaron a llegar caminando al país (2011, p. xvii).

Otro hecho fundamental sucedió en los años 80 con el resurgimiento del cristianismo primitivo fomentado por la teología de la liberación. De ser los más férreos defensores de las clases dirigentes latinoamericanas, algunos segmentos de la Iglesia católica bajo la influencia del pensamiento dialéctico marxista pasaron a canalizar las diferencias sociales, raciales, y aun étnicas, a través de sus principios volviendo a las enseñanzas cristianas originales desde la *perspectiva de los pobres*.[6] El proceso de *concientización* en el que muchos latinoamericanos y latinas/os de Estados Unidos se embarcaron representó una nueva experiencia en el campo de la expansión de ideas revolucionarias y utopías progresistas ya contenidas en la religiosidad popular.[7] No bien los clamores rebeldes que surgieron durante las décadas de los 60 y 70, a raíz del movimiento chicano y la directa movilización contra la guerra de Vietnam, parecieron mitigarse, que un buen número de ciudadanos de los sectores liberales "reconociendo las atrocidades de la intervención norteamericana en Centroamérica" (Castillo, 1994, p. 22), se sintió llamado a atenuar los sufrimientos de las víctimas. Misioneros religiosos y no pocos partidarios, apoyándose en la teología de la liberación con su opción preferencial por los pobres, viajaron a la región a hacer trabajo catequista entre los más necesitados. Como podría ser absolutamente predecible, no bien hicieron acto de presencia que los esbirros anti-comunistas en el poder los acusaron de ser agitadores izquierdistas. Durante los primeros años de la década, por lo menos 20 sacerdotes fueron asesinados o desaparecidos en Guatemala.[8] Por lo tanto, la presencia de la hermana Dianna en el país no era una novedad; hubo otros miembros de comunidades religiosas antes y después de ella. ¿Por qué se convirtió en blanco de los militares? Un agente norteamericano llamado *Alejandro* quien la *rescató* de los torturadores y supuestamente la estaba conduciendo a

[6] Las bases teóricas del movimiento estuvieron influenciadas por los principios pedagógicos del filósofo y educador brasileño Paulo Freire y fueron elaboradas principalmente por el teólogo peruano Gustavo Gutiérrez en Gutiérrez, G. (1971). *Teología de la liberación-perspectivas.* Centro de Estudios y Publicaciones. Otros prelados que contribuyeron ideológicamente a la misma fueron el sacerdote colombiano Camilo Torres y el obispo salvadoreño Oscar Romero. Ver Freire, P. (1985). Cultural Action and Conscientization. *The Politics of Education: Culture, Power, and Liberation* Bergin & Garvey, 67-96, y Juan Carlos Scannone. J. (1979) Theology, Popular Culture, and Discernment. Gibellini, R. (Ed.) *Frontiers of Theology in Latin America,* (Orbis Boos, pp. 213-239).

[7] Ver Lernoux P. (1982). *Cry of the People.* Penguin Books.

[8] Entre los sacerdotes asesinados, el padre Stantley Rother de Oklahoma, baleado en Santiago Atitlán, fue declarado mártir el 2 de diciembre de 2016 por el Papa Francisco, abriendo el camino a su beatificación.

un lugar seguro, le dijo que fue un caso de identidad equivocada. Sin embargo, la monja, quien saltó fuera del carro para escabullirse al parar ante un semáforo en una atestada esquina de la capital, no le creyó.

Desde el principio de su estadía en el país, la hermana Dianna empezó a recibir amenazas contra su vida por llevar a cabo *actividades subversivas*, lo que la hizo regresar brevemente a su país natal solo para volver casi de inmediato cuando decidió que alfabetizar a los niños mayas en Huehuetenango era más importante que su bienestar personal. A mitad de camino entre un relato de la memoria, y un testimonio, la obra de Castillo abre con la protagonista en una unidad de cuidados paliativos donde se está recuperando de su terrible experiencia. Su estado de ánimo presenta una constante recaída de la que aparentemente no puede salir debido a las pesadillas, alucinaciones y visiones que la atormentan a menudo. El otro personaje con quien comparte el espacio escénico, literalmente limitado por las cuatro paredes, fuera de Helen, la terapista, quien la está tratando, es una Amiga imaginaria, una indígena guatemalteca. Esta es su confidente, una amistad que nació en la cámara de tortura en la que también estaba siendo violentada y finalmente asesinada brutalmente por los agentes militares.

Asimismo, José, un conserje encargado de la limpieza, quien recibió asilo recientemente en el país del norte después de una década de servicio en las fuerzas armadas de Guatemala, entra de vez en cuando a su cuarto. El resto de los personajes consiste en sus familiares inmediatos que la visitan y algunas monjas que también estaban haciendo labores misioneras en la nación centroamericana.

El caso de cuatro religiosas americanas (Maura Clarke, Ita Ford, Dorothy Kazel y Jean Donovan) quienes fueron violadas y asesinadas en El Salvador en diciembre de 1980, viene al caso aquí. El brutal episodio tuvo lugar durante la guerra civil salvadoreña entre el gobierno militar, auspiciado por Estados Unidos, y el FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional), que dejó un saldo de 75 000 víctimas. El asalto, como salió a la luz pública, lo realizó un escuadrón de la muerte enviado por el gobierno. En un giro por demás irónico de los acontecimientos, quien fuera el jefe de la Guardia Civil salvadoreña implicado en encubrir la masacre, terminó viviendo en Estados Unidos solo para ser eventualmente deportado por el presidente Barack Obama.[9] No es difícil atar cabos entre estos dos terribles eventos e identificar a José con el perpetrador principal quien secuestró a la hermana Dianna apuntándola con una pistola, cuando estaba en el jardín de la Posada de Belén, un convento de retiro en Antigua.

[9] Ver Bonner, R. (2016). The Diplomat and the Killer. *The Atlantic Daily*, 16 de febrero de 2016. (theatlantic.com)

Tal como ocurrió, le vendaron los ojos y la transportaron en un carro patrulla a la Politécnica, una instalación militar en la capital, en donde su espantosa odisea tuvo lugar. Recibió más de cien quemaduras de cigarrillos en su espalda mientras la interrogaban; fue atacada por un perro aterrador, fuera de ser repetidamente violada por los agentes en el cuarto de torturas. En un momento dado, la arrojaron a un hoyo lleno de cadáveres, y allí la obligaron a apuñalar a una mujer agónica que estaba también siendo torturada. La presencia de un norteamericano al que los torturadores llamaban "jefe," quien la monja insistió que estaba a cargo, ciertamente trae a la memoria las prácticas de tortura con las que el público se ha familiarizado en las que agentes de la CIA han estado involucrados, como fueron los abusos cometidos en la prisión Abu-Ghraib en Iraq que irrumpieron en los medios de comunicación en 2003. De hecho, la abogada y activista de los derechos humanos Jennifer Harbury ha trazado un paralelo entre el calvario que sufrió la religiosa estadounidense y las técnicas de tortura que se emplearon en algunas instancias en Iraq y Afganistán. La hermana Dianna también denunció los esfuerzos de la embajada norteamericana en Guatemala por negar la presencia de un agente norteamericano, bajo el pretexto de que ella estaba mentalmente inestable a pesar de que, como Harbury insistió, "una fotografía de un agente de la CIA presente en Guatemala en ese momento coincidía con su descripción" (2018, p. 154). Las autoridades guatemaltecas, por su lado, descartaron la tortura y las cien quemaduras de los cigarrillos alegando que fueron autoinfligidas, el resultado de una querella con una amante lesbiana (Ortiz, 2002). Como la Amiga reclama en la obra, "así reportó el ministro de Defensa a la prensa, transmitido en todo el país. '¡Estoy tan cansado de que estas monjas lesbianas invadan nuestro país!'" (p. 20).

En este sentido, no solo la víctima está ocupando una posición desempoderada en relación con los hombres, físicamente subyugada y humillada al ser violada acertando la autoridad suprema de estos sobre su cuerpo, pero también está siendo deliberadamente minorizada al ser relegada al lugar del *otro* sexual con una larga historia de opresión. Según la investigadora Ariana Vigil, el caso de la hermana Dianna ilustra "cómo la violencia contra la mujer en tiempos de guerra se extiende y refleja la relación entre las mujeres y el poder estatal patriarcal durante los tiempos de paz" (2014, p. 69).

Con el fin de evitar la presencia retórica de las otras víctimas de tortura enunciadas en el testimonio de la religiosa, Castillo las coloca en escena apelando a una manifiesta polivocalidad usando los pronombres *nosotros* y *nuestro* para darles voz a través de la Amiga (Vigil, 2014), quien desempeña varias funciones en la obra. Como ella todavía tiene *asuntos pendientes con el exsoldado*, uno de sus objetivos es interrogar a José para cuestionar su rol en la escalada de violencia de la cual

fueron víctimas aun cuando, tanto el aludido como ella, vienen del mismo país y posiblemente de la misma comunidad. La respuesta de José es escueta, aunque habla volúmenes sobre su situación: "Convertirme en soldado puso comida en la boca de mis hijos. E imponía respeto" (p. 113). La Amiga también está allí con la hermana Dianna, al igual que Helen, para hacer realidad una comunidad de mujeres que la respalde para enfrentar al torturador, haciéndolo responsable por sus actos, a través de un simulacro de juicio que ocupa una buena parte de la obra. En su defensa, José evoca el papel que Estados Unidos ejerció en los conflictos internos de su país:

> José: She thinks because she is an American that they are going to believe her sooner or later! Pinches gringos –they were the ones financing the war! How would we have even gotten a couple of bullets when we couldn't even get enough maiz to feed ourselves much less load up a whole army! (14)
>
> [José: ¡Ella cree que porque es americana le van a creer tarde o temprano! ¡Pinches gringos –Ellos fueron los que financiaron la guerra! ¡Cómo hubiéramos podido adquirir ni un par de balas cuando no teníamos ni maíz suficiente para alimentarnos y muchísimo menos para equipar a todo un ejército!]

No hay duda, tal como menciona Araceli Esparza, que Castillo está recurriendo a un "más localizado y comprensible modelo feminista de justicia que requiere reconstruir el caso y permitir respuestas comunitarias para subsanar la injuria a través de la acción colectiva." (Esparza, 2013)

La hermana Dianna tuvo un largo y penoso proceso de recuperación, que incluyó no solo la terminación de un embarazo que resultó de las violaciones a las que fue sometida, lo que añadió un sentimiento de culpa a su sobrecargado estado de ánimo, sino también el enfrentarse a la recuperación de la memoria. "Pedazos de vocabulario se fueron con la memoria" (Ortiz, 2002, p. 61), reflexiona la monja en sus memorias.

> El trauma hace eso algunas veces… El lenguaje de la palabra, en el que algunas cosas son inofensivas, en el que palabras se usan para conectar a las personas, para la comunicación, no para la degradación, ese lenguaje se convirtió no solo en ajeno sino en nuevo (Ortiz, 2002, p. 61).[10]

[11] El texto original reza así: "Chunks of my vocabulary went with it. Trauma does this sometimes… The language of the word, in which some things are harmless, in which words are used to connect one person to another, for communication, not for degradation, this language was foreign and new."

Aun cuando le tocaba revivir su traumática experiencia cada vez que hablaba sobre la misma, con el fin de ser reconocida como víctima de violencia de género, se convirtió en una poderosa defensora de las personas afectadas por torturas y tráfico humano. Fundó en 1998 una asociación, la International Torture Abolition and Survivors Support Coalition - TASSC [Coalición Internacional para la Abolición de la Tortura y de Apoyo a los Sobrevivientes], después de ventilar su caso en las cortes, primero bajo el Torture Victim Protection Act [Acta de Protección de Víctimas de Tortura] en 1992 y luego ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en 1997. Ganó en ambas instancias a pesar de los esfuerzos previos tanto de las autoridades norteamericanas como de las guatemaltecas para desacreditarla y encubrir el suplicio del que fue objeto.[11]

Vamos a dirigir nuestra atención ahora hacia otra región, la frontera sur de Estados Unidos, como espacio discursivo que ha generado un sinfín de estudios y publicaciones de todo tipo; desde las más académicas hasta las más personales, la bibliografía es inmensa. En el campo teatral, y siguiendo con el segmento méxico-americano/chicano, podríamos decir que su cosmovisión y las teorías sobre la frontera convergieron a partir de los años 90, a razón del arte performático que emanaba de la región. Fue un proceso que se vino desarrollando gradualmente desde las décadas anteriores sobre todo a través de los performances de artistas como David Ávalos y Guillermo Gómez-Peña, que se propusieron aumentar la conciencia fronteriza, para también darle entrada al "pensamiento fronterizo" en la crítica y la filosofía, por mencionar tan solo dos campos en los que ha tenido señalada influencia. Cruzar la frontera devino una metáfora sobre la transgresión de límites de todo tipo, real o imaginarios, impuestos o autoinfligidos, en ámbitos de erudición incluyendo colonialismo, estudios de género, sexualidad, étnico, racial, y otros dominios específicos culturales. Al mismo tiempo, la población que cruza la frontera se convirtió en objeto de escrutinio, de evaluación, de atención por parte de los medios de comunicación, y bajo otras ópticas diferentes. Como el historiador Vicente Rafael nos recuerda:

> La categoría del inmigrante –en tránsito, atrapado entre dos estados, inestable y potencialmente extraño– nos da una pausa, forzándonos a preguntar sobre la posibilidad de una erudición que no es ni colonial ni liberal

[12] Para más información sobre el caso de la hermana Dianna, ver Berger, R. y Polter, J. (2005). Sister Dianna Ortiz: Death's Dance Broken. Wallis, J. y Hollyday, J. (Eds.) *Cloud of Witnesses*. Orbis Books.

> ni nativa, sin embargo, está constantemente enredada en todos estos campos. (Rafael, 1994, p. 107)

Sin embargo, en el contexto norteamericano lo primero que viene a la mente cuando el término "frontera" es mencionado es la física, las casi 2 000 millas que han demarcado los límites de Estados Unidos y México desde 1848 cuando el primero salió victorioso de la guerra mexicano-estadounidense (1846-48) que le costó al segundo la pérdida de más de la mitad de su territorio. La frontera que se extiende desde las ciudades de San Diego y Tijuana del litoral del Pacífico, hasta Brownsville y Matamoros en el golfo de México, de hecho, separa a una de las naciones más ricas del mundo de un país que, aunque su economía está clasificada como la número once del mundo, continúa en la lista de los países en vías de desarrollo.[12] Y, sí, algunas de las áreas más pobres del país latinoamericano están localizadas precisamente en el territorio del norte al lado de la frontera con Estados Unidos. De hecho, durante las últimas décadas se ha convertido en una enorme reserva de mano de obra, ahora en su mayoría desempleada después del práctico desmantelamiento del Border Industrialization Program [Programa de Industrialización de la Frontera, llamado también el programa de las maquiladoras] que empezara en los años 60. A esto se unió el fiasco que representó el North American Free Trade Agreement [Tratado de Libre Comercio, NAFTA] firmado en 1993, lo que ha causado un vacío imposible de llenar. El primer programa fue diseñado para atraer industrias norteamericanas a la región fronteriza cuyo resultado durante las primeras décadas fue por demás positivo para las economías de la región de ambos lados (Fernández, 1977). Sin embargo, a pesar del aumento de las maquilas cuando NAFTA entró en vigencia en 1994, casi inmediatamente después ambas, la línea de ensamblaje en las fábricas incrementada por el programa como la expansión de las mismas maquilas, se hicieron humo ante la apertura de la fuerza laboral barata en la China. Como directa consecuencia, olas masivas de inmigrantes mexicanos cruzaron la frontera a los Estados Unidos. De acuerdo con el economista y analista político mexicano Macario Schettino, más del 4% de la población del país emigró al norte después de 1995 (2007, p. 498). En el lado de la frontera norteamericana, la presencia de trabajadores indocumentados en busca de trabajo, como resultado del fallo del NAFTA, se estimó en unos 8.8 millones en 2000 y en 10.3 millones en 2004 (Chávez, 2008, p. 36).[13] No sin

[13] List of Countries by Projected GDP. *Statistics Times*, mayo 2018, statisticstimes.com

[14] Ver también Passel, J. (2005). *Unauthorized Migrants: Numbers and Characteristics.* Pew

razón, el investigador Raúl Fernández define la frontera como "una zona en donde los problemas se esparcen, no donde se resuelven" (1989, p. 132).

En este sentido, hace tiempo se viene afirmando que la falta de recursos del gobierno mexicano para contrarrestar este vacío ha sido una de las razones principales detrás del aumento de la emigración en el país a lo largo de las últimas décadas. En el lado de la frontera estadounidense, a su vez, esta insuficiencia de medios se ha extendido a toda la zona hasta el punto de que algunos estudiosos han señalado que el estancamiento socioeconómico de la población "hispana" en la región, al sur de Texas, se debe "al continuo flujo de inmigrantes pobres a través de la frontera" (Richardson, 1999, p. 10). No es de sorprendernos tampoco, como varios observadores han propuesto, que no hay una sola zona fronteriza sino "un conjunto de distintivas zonas fronterizas separadas" (Fernández, 1989, p. 37).

Este es el panorama general en el que se encuentra Ciudad Juárez, la ciudad que nos ocupa aquí, en donde una buena parte de la población, estimada en dos millones de habitantes cuya mayoría es del interior del país, está en tránsito o esperando una oportunidad para cruzar la frontera. Por lo general son mujeres simplemente porque son ellas las que suministran la mayor cantidad de personal a las maquilas (es una inmigración que se ha llevado a cabo en fases, primero salieron los hombres dejando múltiples pueblos en manos de las mujeres y ahora son las mujeres las que salen). No solo proporcionan mano de obra más barata que los hombres, sino que también son menos propensas a quejarse, no son inclinadas a unirse a los sindicatos y por lo tanto más fáciles de ser explotadas (Young, 1987, pp. 105-127). Se han publicado varios estudios que revelan las condiciones desfavorables que han soportado las mujeres en las maquilas. Se sabe, por ejemplo, que las fábricas siguen una estricta división estratificada de acuerdo con el sexo del personal, según la cual "generalmente una fuerza de operadores exclusivamente femenina es supervisada por un contingente exclusivamente masculino de gerentes de producción." Dado este sistema de control patriarcal, no es sorprendente que los supervisores "usen varias formas de acoso sexual y sexista para manipular la fuerza laboral" (Peña, 1987, p. 140). De esta manera, el escenario ha sido preparado para el abuso femenino sistemático, tal como lo predijo Helen Safa en 1981, indicando que "la integración de la mujer en el proceso de desarrollo a través del trabajo de las líneas de montaje [assembly work] aumentaba su vulnerabilidad a la explotación no solo en las fábricas sino también en la sociedad en general." (Safa, 1981, p. 110)

Hispanic Center.

A la trata de personas se sumó el tráfico de la droga en lo que ha devenido una zona de guerra. A pesar de la fuerte militarización de la región, no ha sido extraño el oír durante las últimas décadas, en las noticias diarias, descripciones de macabros eventos, hallazgos de víctimas decapitadas, tumbas comunes con cuerpos que muestran evidencia de tortura, en ciudades aledañas a la frontera con especial énfasis en Ciudad Juárez. Una sistemática campaña de violencia dirigida a las mujeres ha sido implacablemente llevada a cabo en esa ciudad dejando una multitud de víctimas, los llamados *feminicidios*, mientras el mundo asombrado contempla la ineptitud e incapacidad de las autoridades para resolver la mayoría de los casos.[14] Durante las últimas tres décadas, se estima que más de mil mujeres, entre las edades de quince a treinta y cinco años, han sido asesinadas, o desaparecidas, desde que el primer homicidio tuvo lugar en 1993. La impunidad es la principal característica que parece acompañar cada nuevo caso que sale a la luz. Organizaciones nacionales e internacionales y activistas desde varios frentes, incluyendo escritores y dramaturgos, han usado sus producciones como instancias denunciatorias, presionando a las autoridades a buscar una solución para poner fin a tan siniestras eventualidades.

Uno de los primeros informes que llamó la atención sobre lo que estaba sucediendo en la ciudad fue el documental *Señorita Extraviada / Missing Young Woman* (2001) a cargo de la cineasta Lourdes Portillo. Ella no solo subrayó el horror de los asesinatos sino también expuso el miedo y el valor de las familias cuyas hijas/hermanas/esposas habían sido aniquiladas.[15] El documental fue seguido de cerca por la periodista Diana Washington Valdez, quien publicó una serie de artículos bajo el título "Death Stalks the Border" [La muerte acecha la frontera] en *El Paso Times* en 2002. Los artículos fueron recogidos y aumentados en su libro *Cosecha de mujeres: Safari en el desierto mexicano* [Women Harvest: Safari in the Mexican

[15] Basadas en diferentes aportes legales al tema, Paulina García-Del Moral y Pamela Neumann, han interpretado los términos *femicidio* y *feminicidio* señalando las diversas implicaciones legales que acarrean. El primer término "se entiende generalmente como el asesinato de mujeres por hombres por misoginia," mientras que el segundo, tal como lo empleamos aquí, "se extiende para abarcar la complicidad del estado en perpetuar las violencias contra las mujeres y su impunidad." (2019, p. 452).

[16] Ver el artículo de Driver, A. (2012). Feminicide and the Desintegration of the Family Fabric in Ciudad Juarez: An Interview with Lourdes Portillo. *Studies in Latin American Popular Culture 30*, pp. 215-225; así como su libro de 2015 *More or Less Dead: Feminicide, Haunting, and the Ethics of Representation in Mexico*. University of Arizona Press.

Desert] (2005).[16] A través del análisis de más de cuatrocientos casos en el lapso de 12 años, la colección denuncia lo que ya era *vox populi* en México: el alto nivel de corrupción relacionado con los homicidios de las mujeres, implicando a un cartel de la droga y a la complicidad de funcionarios del gobierno.

En el campo de las artes escénicas, del otro lado de la frontera, Enrique Mijares publicó una colección de once obras bajo el título *Hotel Juárez* (2008), tomando el nombre de una de las obras escritas por Víctor Hugo Rascón Banda. Las preguntas que parecen estar en la base de la mayoría de las piezas son: ¿Qué hace que una mujer se convierta en una víctima, y por qué en Ciudad Juárez? Una de las obras, *Los trazos del viento* de Alan Aguilar, señala los registros de las maquilas como el medio por el cual las víctimas son escogidas. De acuerdo con la investigadora Victoria Martínez, existe "la teoría de que los asesinos seleccionan a las víctimas a través de las fotos de identificación tomadas de las maquilas" (2008, p. 28). Otra pieza, *Las mujeres de Ciudad Juárez* de Cristina Michaus, llama la atención sobre la popular *canción norteña* como el sitio en donde se recogieron datos sobre las mujeres fallecidas. Algunas de las obras que examinan la perspectiva masculina son *Jauría* de Mijares, que pone bajo la mirilla a los posibles perpetradores de los crímenes y *Tlatoani (Las muertas de Juárez)* de Juan Tovar, en la que la culpa se extiende también a individuos quienes a pesar de proceder de una posición de poder y no estar directamente implicados en los asesinatos, por su aquiescencia, se vuelven cómplices de los mismos. Estas obras denuncian el círculo vicioso de pobreza endémica en el que las víctimas parecen estar atrapadas desde siempre, además de poner el foco en la desventaja total en una sociedad en la que el valor de los géneros es abrumadoramente desigual. Las preguntas quedaron sin respuesta.

En efecto, tanto en las obras como en el mundo real al que se refieren, hay distinciones jerárquicas claramente discernibles, según las cuales los hombres son los que tienen los medios, los usan, y abusan como ellos desean. Las instancias de socialización que están abiertas a las mujeres, por el contrario, son limitadas y están sujetas a los caprichos o a la necesidad biológica de los hombres que requieren sus servicios. Como indica la socióloga mexicana Estella Serret: "la femineidad organiza el conjunto de imaginarios a ella referidos, incluyendo la identidad de las mujeres, a partir de

[17] Washington Valdez, D. (2005) *Cosecha de mujeres: Safari en el desierto mexicano*. Océano. El libro se publicó en inglés más tarde en 2006 en la editorial Peace at The Border con el título *The Killing Fields: Harvest of Women*.

ese complejo asociativo: otredad-atracción-peligro-subordinación" (1999, p. 247), lo que hace que una mujer sea vulnerable en alto grado no solo de ser abusada sino, al final, de ser descartada.

Este es el trasfondo contextual de la elogiada obra *The Ghosts of Lote Bravo* [*Los fantasmas de Lote Bravo*] (2016) de la méxico-americana Hillary Bettis, contando con un estreno nacional auspiciado por la National New Play Network con la participación del Unicorn Theatre en Kansas City, Missouri; el Cleveland Public en Cleveland, Ohio, y el Borderlands Theater en Tucson, Arizona, en donde abrió bajo la dirección de Barclay Goldsmith y Mary Davis, en abril de 2016. La acción, que tiene lugar en Ciudad Juárez, además de reflejar las circunstancias descritas antes se le añade los esfuerzos desesperados de las potenciales víctimas por escapar de su devastadora situación cruzando la frontera a Estados Unidos. El título de la obra se refiere a un lote desierto cerca de Ciudad Juárez, donde se hallaron los cuerpos sepultados de varias mujeres asesinadas. La pieza abre con la visión del cuerpo de Raquel Cantú, una niña de quince años quien trabajaba en las maquilas, tendido en el terreno rocoso. Esta es la descripción de este:

> La sombra de varias cruces rosadas cubre sus despojos. Sus ojos están amoratados. Hay sangre seca en su nariz y dientes. Descalza. Una cuerda ata sus muñecas. Su ropa, una falda corta a cuadros y una blusa roja, han sido rasgados y desgarrados para el brutal placer de algunos. (Bettis, 2016, p. 48).

Raquel comienza a musitar la letra de la canción *El reloj*, un bolero mexicano en el que el intérprete pide que se detenga el tiempo y la noche se haga eterna. La canción, recurrente a través de la obra, es sintomática del tratamiento del tiempo en la misma en cuanto a que, a la vez que seguimos de cerca los detalles da la vida de Raquel, regresamos siempre al tiempo del comienzo: la noche del asesinato.

Es evidente que Bettis está lidiando con una de las tareas más difíciles al "escribir sobre la violencia" tratando de plasmar una representación realista de un contexto en el que masacres, torturas, violaciones, y otras formas de agresividad despiadada ocurren diariamente, sin espantar ni a los menos entusiastas espectadores. Una manera de mitigar esta tensión se logra al introducir el personaje de La Santa Muerte, una deidad fantasmagórica convertida en santa popular basada en supersticiones y

creencias arraigadas en el imaginario de la gente de la región desde la época prehispánica. Asociada con la celebración del Día de los Muertos, esta personificación femenina de un esqueleto cubierta por un velo ha recibido cada vez más atención desde que en 2011 una creyente llamada Enriqueta Romero abriera un templo en su honor en Ciudad México.[17] En abierta competencia con la virgen María, en la obra, ella exige intercambios recíprocos con sus devotos, incluyendo rituales que involucran ofertas como son tragos de tequila de vez en cuando. A su debido tiempo, ella supera a la primera al representar una verdadera compañía, aplicando la lógica que parece descalificar toda devoción a la tradicional imagen de la cristiana madre de Jesús en este medio, ¿"qué puede saber una virgen sobre sufrimiento o sacrificio cuando se es tan pura?" (Bettis, 2016, p. 54). La Santa Muerte está en la obra para hacer más llevaderos los últimos momentos de Raquel, pero también está presente para guiar a Juanda, la desesperada madre de la occisa, en su incansable sondeo recorriendo los pasos de su hija que culminaron con su ignominiosa muerte. Personajes vivos y muertos se cruzan constantemente, yendo y viniendo en el tiempo de la obra, en el que se desarrolla la vida de Raquel. El aspecto sombrío del escenario ya sea representando, entre otros recintos interiores, el rancho destartalado en el que vive la familia de Raquel o el cuarto de atrás de una cantina, en donde se acumula la basura y las ratas corren a su albedrío, en el que ella pasa la mayor parte de su tiempo libre, está acompañado por los típicos ruidos de la ciudad, una mezcla de sirenas de carros de policía y de perros callejeros ladrando. Todo ese ruido se interrumpe cada vez que aparece La Santa Muerte, anunciada por una ráfaga de viento que apaga las velas colocadas en un altar en la casa de Juanda, al tiempo que un foco de luz azul brilla sobre su manto rojo. Sus pasos también están estilizados, dando el efecto de que se desliza por el escenario. Los otros personajes de la obra son emblemáticos de las circunstancias que rodean los tantos casos de feminicidios en Ciudad Juárez. Los agentes policiacos, Pedro y Roberto, a los que Juanda acude cuando descubre la desaparición de su hija, por lo general, son presencias obligatorias. Su indiferencia ante un nuevo crimen va a la par con su molestia ante la disyuntiva de encontrar presuntos culpables. "Hay asuntos que la policía no debe indagar," aduce Roberto (Bettis, 2016, p. 53). Ante la insistencia de Juanda, no duda en advertirle: "la gente desaparece todos los días. Los que valoran sus vidas y su familia, mantienen la boca bien cerrada" (Bettis, 2016, p. 59).

La violencia fue parte de la vida cotidiana de Raquel desde niña siendo

[18] Ver Alma Guillermoprieto, "Vatican in a Bind About Santa Muerte," *National Geographic News*, 14 May 2013. (news.nationalgeographic.com)

maltratada a menudo tanto por la madre como por el padre, quien golpeaba a la primera "todos los días" (Bettis, 2016, p. 52).

Como era la mayor de los hermanos, fue testigo de los abusos físicos que soportaba la madre, quien, según ella misma, "aguantó sus puños porque era lo que él necesitaba para sentirse un hombre. Y necesitaba sentirse un hombre para poder encontrar trabajo y alimentar a nuestros hijos..." (Bettis, 2016, p. 58). A pesar de su crianza desoladora, Raquel creció fuerte, imaginando a veces que era un toro y como tal, podría soportar cualquier dolor. Cuando su padre murió asesinado, Raquel tuvo que encontrar empleo en las maquilas y, siguiendo los mandatos de la madre, suplementar su infeliz salario con otro trabajo para alimentar a la familia. Sin mayor dilación ni convicción, fue a la cantina a solicitar un puesto vestida con una atractiva blusa roja que su madre le compró para que despertara el deseo de los hombres.

> Que las madres traicionan a las hijas, participando de lleno en la vigente ideología machista, como se hace evidente aquí, incluso forzándolas a someterse a la esclavitud sexual patriarcal, parece lamentablemente más común en el contexto descrito en la obra (Jay, 1996, p. 95).

La odisea de Raquel representa también uno de los problemas más acuciosos que las mujeres bajo sus mismas circunstancias experimentan en la región. El consenso general de que los hombres son el principal sostén de la familia ha hecho que el trabajo de las mujeres, quienes ganan el salario mínimo (incluyendo el de las maquilas) sea considerado incidental y en cualquier caso complementario, lo que, de acuerdo con los especialistas sobre este tema, "obscurece el sufrimiento que el desempleo y el subempleo causa en las mujeres que deben trabajar para mantener a sus familias" (Tiano, 1987, p. 20). Fuera de no haber sido preparadas o entrenadas debido a impedimentos culturales, y aun sometidas, a razón de los roles sexuales prescritos, a la degradación crónica de su potencialidad, las adversas circunstancias familiares obligan a las mujeres a no tener otra opción que depender del sector *informal*. Esto es lo que El reloj, un sicario de apenas diecisiete años, le dice a Raquel cuando ella va a buscar trabajo a la cantina:

> El reloj: A job is a job is a job. You know how many bitches beg for a maquiladora job?

Raquel: I see them lined up every single day.

El reloj: A female, she should be grateful for what she gets in the world. (Bettis, 2016, p.51)

[El reloj: Un trabajo es un trabajo es un trabajo. ¿Tú sabes cuantas perras suplican por tener un trabajo en las maquilas?

Raquel: Las veo todos los días haciendo cola.

El reloj: Una mujer, debe estar bastante agradecida por lo que puede tener en este mundo.]

Como era de esperarse, el único trabajo que consiguió fue como prostituta. El reloj y Raquel después de un mal comienzo se embarcan en una relación. Son jóvenes tratando de ser adultos escarmentados comportándose a veces como si fueran gánsteres. El descenso de Raquel al inframundo no puede ser más patético, como subraya La Santa Muerte, quien no tiene reparos en mostrarle a Juanda, a través de visiones, el destino al que ella la empujó.

El reloj y Raquel sueñan con estar en Nueva York y trabajar en un café juntos, mientras yacen desnudos en un colchón sucio en donde ella lleva a cabo sus actividades, en el cuarto trasero del tugurio, al que él contribuye cada vez que pasa tiempo con ella. Uno de los momentos más conmovedores de la obra es cuando ella le pide que le trace la imagen de un toro en su espalda con una navaja. Las dolorosas incisiones cutáneas parecen darle la sensación de compartir una identidad colectiva ya que El reloj también luce un tatuaje de La Santa Muerte en su cuerpo. Ella aguanta los pinchazos en silencio, amortiguando sus gritos con la almohada. Esta escena sirve, por un lado, como contraste del uso que ella está obligada a hacer de su propio cuerpo, como si lo estuviera purificando a través del dolor y, por el otro, como instancia fraternal con el legado de mujeres a las que les han "enseñado que al dolor no se le da voz" (Brown-Guillory, 1996, p. 6).

Con el fin de escapar de su situación y cruzar a nado el Río Bravo hacia el otro lado, los jóvenes planean liquidar a Aztec Wolf God, el capo mafioso dueño del bar de mala muerte, así como de sus *trabajadores*. El Hombre del Sombrero Negro, un siniestro personaje, quien es el despiadado guar-

daespaldas del jefe, descubre su plan. Él le da el chance a Raquel de defender su libertad cuchillo en mano, como un toro en un ruedo, lo que ella hace arrancándole un ojo. De manera previsible, a una orden del sabueso, sus esbirros disponen de ella, golpeándola y violándola, mientras El reloj es obligado a presenciar la escena. Jadeando moribunda, la dejan en los brazos de El reloj, quien la lleva a su padre en busca de ayuda. Pero su padre quien no es otro que Pedro, el policía, ya ha recibido, antes de que su distanciado hijo llegara, una orden terminante de la mafia. La traición en cualquier caso se castiga con la muerte, así que tendría que obligar a su hijo a liquidar a Raquel y luego matarlo, antes de que amaneciera, si no quería que le pasara lo mismo a su mujer y a sus otros hijos. Los cuerpos fueron arrojados en Lote Bravo, donde la obra y esta historia comienza. En la última escena, Raquel se reúne con su madre, quien finalmente halla los restos de los adolescentes, guiada por La Santa Muerte, y les da sepultura. Al final, encuentra las agallas para cruzar la frontera con sus otros dos hijos pequeños, como le dice a su hija muerta: "vivieron una vida muy larga porque un toro bravo y fuerte se sacrificó ante el matador para que otros toros pudieran escaparse del ruedo. Así es como termina esta historia." Las palabras finales de Raquel no son menos evasivas: "el toro lo volvería a hacer. Por el resto de la eternidad… el Toro lo haría otra vez, mamá" (Bettis, 2016, p. 64).

El dramaturgo Isaac Gómez, nacido en El Paso y radicado en Chicago, sintió asimismo la necesidad de escribir una obra sobre los feminicidios de Ciudad Juárez titulada *The Way She Spoke* [*Así habló ella*]. Producida por la compañía Audible Theater, la obra estrenó en el Minetta Lane Theatre del Off-Broadway neoyorquino en julio de 2019. El espectáculo unipersonal, interpretado por la actriz mexicana Kate del Castillo, se basa en la investigación que Gómez llevara a cabo en la ciudad de la frontera de México. Allí no solo visitó y entrevistó a las familias de las víctimas sino también a un conductor de bus que cubría la ruta entre el centro de la ciudad y las maquilas, y hasta contactó a varios acusados de los crímenes. Los resultados de su gestión mencionan los mismos círculos viciosos de violencia referidos antes; los asesinatos fueron atribuidos a conflictos entre pandillas activas, policía corrupta, traficantes de droga y ordinarios individuos antisociales buscando lo que parecían presas fáciles.

La obra empieza cuando Del Castillo, representándose a sí misma, sube al escenario para una supuesta audición sin tener conocimiento sobre el tema que trataría la obra. Ante su aparente sorpresa, encontró sobre una

mesa dispuesta en frente de su silla, el resultado del reportaje de Gómez. Es durante la lectura del mismo, mientras espera, que ella pasa a interpretar tanto al autor como a los demás personajes caracterizados en el documento. Algunos detalles cubren aspectos ya conocidos, como la pobreza endémica en la que vive la mayoría de las familias hacinadas en ranchos de adobe, que consisten en tres pequeños cubículos separados por cortinas. Se destaca también la presencia de numerosas imágenes de plástico y cuadros de la Virgen de Guadalupe en sus hogares, quien, al parecer, solo escucha a las madres porque ella también, después de todo, fue madre, así como las cruces rosadas que marcan los sitios en donde han sido hallados los restos de mujeres asesinadas. Asimismo, menciona los cuantiosos afiches con imágenes de las mujeres desaparecidas desplegados en las calles de la ciudad.

La interpretación-lectura de Del Casillo comienza y termina concentrándose en el mismo sitio: un campo algodonero, el lugar en donde los cuerpos de ocho mujeres fueron encontrados, dando detalles del horrendo estado en que los hallaron. Al final, Gómez amplía el tema incluyendo la lista actual de las más de mil mujeres asesinadas, cuya lectura la actriz se sintió emocionalmente incapaz de concluir. En este sentido, debemos agregar que es en parte debido a su reconocido poder de estrella internacional que hace que este espantoso y necesario recordatorio de lo que todavía sigue aconteciendo en la región atraiga a un público desprevenido. De paso, para concluir, debemos afirmar que la importancia y limitaciones en la cobertura de los feminicidios en Ciudad Juárez sigue siendo una preocupación para críticos e investigadores, tal como demuestra un reciente libro titulado *Cultural Representations of Feminicides at the U.S.-Mexico Border*, de Nuala Finnegan (2019), en el que se enfatiza el uso del arte y la ficción para modificar las narraciones oficiales de los homicidios que han sacudido a la región.

Referencias

Bettis, H. (2018). *The Ghosts of Lote Bravo.* American Theatre.

Brown-Guillory, E. (Ed.). (1996). *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature.* University of Texas Press.

Burgos, E. (1985). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació mi conciencia.* Siglo XXI Editores.

Castillo, A. (1994). *Massacre of the Dreamers: Essays on Xicanisma.* Penguin Books.

Castillo, A. (2002). *I Have Something to Tell you, Mi Amor.* Manuscrito.

Castillo, A. (2005). *I Have Something to Tell you, Mi Amor.* Wing Press.

Chávez, L. (2008). *The Latino Threat: Constructing Immigrants, Citizens, and the Nation.* Stanford University Press.

Esparza, A. (2013). Toward a Feminist Theory of Justice for the Disappeared: Ana Castillo's Creative Writing in the case of Sister Dianna Ortiz. *Feminist Formations 25*(3).

Fernández, R. (1977). *The United States-Mexico Border: A Politic Economic Profile.* University of Notre Dame Press.

Fernández, R. (1989). *The Mexican-American Border Region: Issues and Trends.* University of Notre Dame Press.

Finnegan, N. (2019). *Cultural Representations of Feminicides at the U.S.-Mexico Border.* Routledge.

García-Del Moral, P. y Neumann, P. (2019). The Making and Unmaking of Feminicidio/Femicidio Laws in Mexico and Nicaragua. *Law & Society Review 53*(2).

González, J. (2011). *Harvest of Empire: A History of Latinos in America.* Penguin.

Guevara, O. (1993). Literatura Chicana: El sentido de una respuesta histórica. *Revista Plural,* pp. 46-49.

Harbury, J. (2018). Everardo and the CIA's Long-Term Torture Practices. Moore, A. y Swanson, E. (Eds.), *Witnessing Torture: Perspectives of Torture Survivors and Human Rights Workers.* Palgrave Macmillan.

Jay, J. (1996). (Re)claiming the Race of the Mother: Cherrie Moraga's Shadow of a Man, Giving up the Ghost, and Heroes and Saints. Brown-Guillory, E. (Ed.), *Women of Color: Mother-Daughter Relationships in 20th Century Literature*. University of Texas Press.

Martínez, V. (2008). La vida vale: Once obras acerca de los asesinatos de mujeres. Mijares, E. (Ed.), *Hotel Juárez: Teatro de Frontera 22/23*. Siglo XXI / Union College, 5-18.

Mijares, E. (Ed). (2008). *Hotel Juárez: Teatro de Frontera 22/23.* Siglo XXI / Unión College.

Newsweek. (1982). America's Secret War: Target Nicaragua. *Newsweek*, 8 de noviembre, 1982.

Ortiz, D. (2002). *The Blindfold's Eyes: My Journey from Torture to Truth.* Orbis Books.

Peña, D. (1987) Tortuosidad: Shop Floor Struggles of Female Maquiladora Workers. Ruiz, V. y Tiano, S. (Eds.), *Women on the U.S.-Mexico Border: Response to Change.* Allen & Unwin.

Quirarte, J. (1983). Origins of the Hispanic American Aesthetic in the Southwest and the Great Lakes Region. *Hispanic American Aesthetic: Origins, Manifestations and Significance.* University of Texas Press.

Rafael, V. (1994). The Cultures of Area Studies in the United States. *Social Text 44*.

Richardson, C. (1999). *Batos, Bolillos, Pochos and Pelados: Class and Culture on the South Texas Border.* University of Texas Press.

Safa, H. (1981). Runaway Shops and Female Employment. *Signs 7*(2).

Saldívar, R. (1990). *Chicano Narrative: The Dialectics of Difference.* University of Wisconsin Press.

Schettino, M. (2007). *Cien años de confusión: México en el siglo XX*. Santillana.

Serret, E. (1999). Identidad de género e identidad nacional en México. Béjar, R. y Rosales, H. (Eds.), *La identidad nacional mexicana como problema político y cultural*. Siglo XXI.

Tiano, S. (1987). Women's Work and Unemployment in Northern Mexico. Ruiz, V. y Tiano, S. (Eds.), *Women on the U.S.-Mexico Border: Response to Change.* Allen & Unwin.

Vigil, A. (2014) "I Have Something to Tell You": Polyvocality, Theater, and the Performance of Solidarity in U.S. Latina Narratives of the Guatemalan Civil War. *War Echoes: Gender and Militarization in U.S. Latina/o Cultural Production.* Rutgers University Press.

Young, G. (1987). Gender Identification and Working Class Solidarity among Maquila Workers in Ciudad Juarez: Stereotypes and Realities. Ruiz, V. y Tiano, S. (Eds.), *Women on the U.S.-Mexico Border: Response to Change.* Allen & Unwin.

Teatro nicaragüense: lugar de memorias de las disidencias sexuales de los años 60 y 70

David J. Rocha Cortez

Académico y crítico teatral. Catedrático del Dpto. de Comunicaciones y Cultura de la Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas" (San Salvador, El Salvador), coordinador de la Escuela de Espectadores del Teatro Luis Poma (San Salvador, El Salvador). Especialista en teatro, estudios culturales urbanos, sexualidades, memorias. Tiene seis libros publicados, destacan: *Crónicas de la ciudad* (SOMA, 2019), *Convergencias: una mirada a la poética teatral de Roberto Salomón* (Índole, 2021) y *Cartografía de espacios en fuga. Managua 1968-1975* (Anamá, 2022). Coeditor de dos libros sobre diversidad sexual en Centroamérica (CLACSO, 2022 y 2023).

Teatro nicaragüense: lugar de memorias de las disidencias sexuales de los años 60 y 70

David J. Rocha Cortez
Universidad Centroamericana "José Simeón Cañas"/El Salvador

Yo era un joven de 18 años cuando llegué a La Habana. El viaje fue emocionante, nunca había subido a un avión, nunca había salido de Managua (mi ciudad natal), no conocía casi nada de Cuba. No tenía mayores expectativas. En ese entonces yo era parte del Teatro de Títeres Guachipilín y era un novel titiritero que estaba ávido de conocimientos y nuevas experiencias. Mi compromiso con la agrupación hizo que mis maestros, Gonzalo Cuéllar y Zoa Meza, me seleccionaran para una beca. Llegué a La Habana para estudiar teatrología en el Instituto Superior de Arte (ISA) y fue un cambio radical en mi vida como artista de la escena y como homosexual.

Viví cinco años en La Habana y experimenté diversas formas artísticas. Por supuesto que el teatro era mi pan de cada día. Las salas de la ciudad ofrecían espectáculos de las más variadas estéticas y de diferentes calidades. Yo trataba de ver todo lo que podía. Las aulas de clase se complementaban con esa experiencia de presenciar, de ver, de estar ahí con los artistas en convivio. Poco a poco empezó a emerger la posibilidad de pensar y comprender la presencia de artistas homosexuales en la escena cubana presente y pasada. Tuve el privilegio de ser alumno de críticos investigadores que pusieron en relevancia toda una generación de homosexuales que fue barrada por la Revolución durante los años 60, en aquel terrible episodio histórico nombrado el *Quinquenio gris* o *la parametración*. No solo eso, también pude escuchar de viva voz los relatos de memorias de sobrevivientes de aquella época. También compartí muchas experiencias con artistas que volvieron a poner en escena esos nombres aparentemente olvidados y sus formas de hacer teatro.

Sin duda la idea de conectar teatralidades y homosexualidades me marcó profundamente, pero también me marcó la ida y vuelta entre investigación, crítica y escena. Esto fue fundamental para que empezara a cuestionarme sobre el pasado homosexual de Nicaragua. Al comprender que nosotros no solo ocupábamos espacios marginalizados, al comprender que la letra/el arte también constituye una forma de poder, al comprender que es necesario mirar el pasado y encontrar referentes para traerlos al

presente, empecé a cuestionarme y a indagar sobre sujetos homosexuales de la escena teatral nicaragüense. Surgieron propuestas escénicas en el seno del Guachipilín, pero también en Xtra Teatro, una agrupación que fundamos en el ISA junto a Zoa Cuéllar y Rafael Triana; también empecé a contar historias del pasado a través de la narración oral escénica. En muchos de mis textos, daba voz a las experiencias personales y compartidas de mis amigos *cochones*[1]. Así, construí una serie de artefactos de memoria en los que la literatura y la escena eran fundamentales. Fui armando de pedacitos un recorrido, una cartografía que suturaba nombres, poéticas, formas de vida, historias íntimas. A continuación, comparto algunas reflexiones que parten de otros textos de mi autoría. Reflexiones que proponen una posibilidad para pensar un archivo de la disidencia sexual nicaragüense desde un teatro que no era abiertamente homosexual pero que al ser revisado con mirada oblicua devela los secretos de sus autores. En este análisis, me centro en la producción artística de tres artistas homosexuales: Enrique Fernández Morales, Roland Steiner y Alberto Ycaza. Los tres son figuras cimeras de la alta cultura nicaragüense, ocupan lugares de relevancia en el canon nacional. Utilizo el discurso del deseo cochón como eje central de mi estudio, adoptando una lectura a contrapelo. Para este análisis, retomo el concepto de ciudad letrada de Ángel Rama, al cual le otorgo una dimensión sexualizada. Este concepto me permite visibilizar los signos del homoerotismo y la otredad sexual que fueron cooptados por el discurso estético-político de la elite intelectual que marcó el inicio del siglo XX en Nicaragua.

Ciudad letrada y cochona ciudad letrada: invención de un canon/nación, discursos disruptivos

Juan Pablo Gómez (2015), en su obra *Autoridad/Cuerpo/Nación. Batallas Culturales en Nicaragua (1930-1943)*, profundiza en la génesis de la figura política del *hombre fuerte* y su relación con la cultura y la sociedad nicaragüense. Gómez examina el surgimiento de esta figura desde el año constitutivo de la dictadura somocista en 1933, centrándose en el grupo de intelectuales conocido como *Los Reaccionarios* o *Grupo Vanguardista*. Este grupo, según Gómez, se caracterizó por adoptar una postura política específica y por enarbolar usos del pasado que sustentaron su propuesta de autoridad, entre los cuales destaca la idea de una nación indohispánica.
La nación indohispánica, según la visión de *Los Vanguardistas*, se constituía como el proyecto nacional de Nicaragua, basado en la adopción de la conquista española como génesis y en el rechazo de la república

[1] Forma en la que se nombra al homosexual afeminado en Nicaragua.

decimonónica. Esta concepción unía la masculinidad con la colonialidad, materializándose en figuras masculinas que se erigían como voces autorizadas para representar a otros hombres. Esta idea, que entrelaza la masculinidad con el sistema cultural colonialista, ayuda a comprender las ideas teatrales promovidas por Los Vanguardistas y el discurso del Estado somocista, que criminalizaba al sujeto homosexual.

Los Vanguardistas promovieron una visión teatral logocéntrica que valoraba el pasado ibérico como elemento enriquecedor del arte teatral. Desde su manifiesto de 1931, el teatro tuvo un lugar destacado en el movimiento intelectual nicaragüense, con figuras como Pablo Antonio Cuadra, quien exaltó los valores mestizos de la obra *El Güegüense* en un contexto en el que se menospreciaba su validez literaria. Esta valoración del pasado ibérico sobre la cultura nativa refleja la imposición colonial de la cultura europea sobre la prehispánica.

La obra más destacada de Cuadra, *Por los caminos van los campesinos,* junto con *La Chinfonía burguesa* de José Coronel Urtecho y Joaquín Pasos, marcaron un quiebre en la tradición dramatúrgica nicaragüense. Mientras que la primera obra mantuvo referentes coloniales y políticos de *Los Reaccionarios,* la segunda se destacó por ser un ejercicio experimental del lenguaje, vinculado al teatro del absurdo y crítico de la clase burguesa a la que pertenecían los escritores. Estas dos obras marcaron el fin de la cultura teatral letrada decimonónica y el inicio de un teatro más moderno en Nicaragua.

En 1931 en la ciudad de Granada se funda el grupo literario de mayor incidencia en el siglo XX nicaragüense: *Los Vanguardistas*. Este grupo de escritores intelectuales tuvo como triada líder a José Coronel Urtecho, Pablo Antonio Cuadra y Joaquín Pasos. Para el escritor e investigador Julio Valle Castillo (1989, p. 28), el trabajo de este grupo quedó definido así:

> encontraban la poesía donde no existía, trasmutaban lo prosaico en poético precisamente por prosaico; desconocían a León, la antigua metrópoli universitaria y liberal, como asiento de la poesía e inusitadamente, un centro comercial y puerto deshabilitado, Granada, era proclamado cuartel y púlpito de la poesía moderna. Su ideología nacionalista de derecha los hizo buscar inicialmente cómo fundar una expresión nicaragüense, claro está, que, desde su perspectiva, reconociendo en el folklore, en nuestra cultura popular, la sobrevivencia de lo hispánico, el predominante elemento español que civilizaba y redimía lo americano, la posible barbarie indígena.

Este fragmento de Valle Castillo resalta la importancia del grupo al proponer un nuevo paradigma para el arte nicaragüense, rompiendo y reinventando el pasado literario y estético nacional. Se alejaron del modernismo dariano y buscaron un lenguaje coloquial, desafiaron la estructura parnasiana y fundaron el anti-parnaso y la antiacademia. Algunos experimentaron con los estilos de las vanguardias europeas, como Manolo Cuadra y su novela *Almidón*. *Los Vanguardistas* se consolidaron como una agrupación que experimentaba constantemente con las imágenes de lo rural y lo urbano como expresión poética. Además, reorganizaron geográficamente la producción escritural, ubicándola en su ciudad, y crearon plataformas de difusión de su pensamiento, como los *Cuadernos del Taller San Lucas*, mientras utilizaban la letra colonial y su herencia como base para la creación. Según Valle Castillo, "ellos fundaron el pasado literario de Nicaragua y trazaron para el futuro originales directrices, otras vías, por las cuales ha discurrido quizá hasta la actualidad el quehacer poético nicaragüense" (1989, p. 29).

Un aspecto fundamental de este grupo es la relación entre la invención del canon estético y su ideología política. Los escritores vanguardistas se autodenominaron *Los Reaccionarios* y desempeñaron un papel vital en la ascensión, consolidación y perdurabilidad en el tiempo de la dictadura somocista y sus ideas en Nicaragua. Juan Pablo Gómez (2015), analiza el posicionamiento político de *Los Vanguardistas*, destacando los usos del pasado que enarbolaron y los mecanismos de colonialidad que dieron forma a su propuesta de autoridad. Uno de estos mecanismos es la nación indohispánica, que se convirtió en su proyecto nacional al adoptar la conquista española como génesis y al rechazar la república decimonónica. En este proyecto, la masculinidad y la colonialidad se entrelazan, ya que ambos conceptos se materializan en la figura de los hombres que se convierten en las voces autorizadas para nombrar a otros hombres. Gómez identifica a los cuerpos católicos y militares como territorios sobre los cuales se sedimentó el modelo de autoridad propuesto por *Los Reaccionarios*. En los cuerpos católicos, encuentra la producción de una élite que sustentaría el nuevo proyecto nacional, mientras que en los cuerpos militares se formó la noción de un nuevo modelo de hombre que sensualizaba al soldado, convirtiendo a la cultura militar en un eje vital de la nación.

Al leer, desde la perspectiva de Ángel Rama, la obra de *Los Vanguardistas* y su opuesto *Los Reaccionarios,* encuentro que conformaron los fundamentos de la ciudad letrada nicaragüense en el siglo XX. Este grupo de intelectuales

fue crucial en la configuración del poder durante casi medio siglo, y muchos de sus postulados siguen presentes en la cultura actual del país. Desde una lectura ramiana, entiendo la obra de estos escritores como un espacio donde se entrelazan lenguaje y poder para producir un proyecto modernizador con estructuras colonialistas. La reinvención estética y las tensiones discursivas con el pasado nacional propiciaron una gramática del arte, las formas de gobernar y las ciudadanías.

Si Rama propone una lectura del residuo colonial en la construcción de la ciudad letrada, yo propongo la búsqueda del residuo del homoerotismo o deseo cochón como un entramado discursivo que logra habitar y transformarse dentro del canon de la dominancia. En este sentido, la obra de Juan Pablo Sutherland (2010) y su trabajo *Nación Marica* resulta relevante. Sutherland explora una serie de archivos culturales para construir una cartografía que vincula escrituras minoritarias de la nación, activismos críticos y prácticas culturales producidas en resistencia a las dictaduras militares del Cono Sur sudamericano a finales de los años 80 e inicios de los 90. Otro autor que contribuye a esta lectura es el intelectual nicaragüense Erick Blandón Guevara (2003), con su obra *Barroco descalzo/Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua*, donde explora la heterogeneidad de los discursos de la nación nicaragüense desde la otredad sexual, étnica y cultural, haciendo énfasis en la cultura popular y sus mecanismos de resistencia frente al poder colonial. En mi análisis, exploro los espacios de fuga del deseo cochón dentro de la dominancia cultural.

Escenificar el deseo/escenificar la culpa: Enrique Fernández Morales.

Enrique Fernández Morales (Granada, 1918-1982) fue un artista que transitó por la escritura, la pintura y la gestión. Destaca su obra poética y narrativa. Además, se le reconoce como el impulsor de una renovación intelectual al propiciar encuentros, tertulias, un fluir del conocimiento entre jóvenes escritores e intelectuales de las décadas de los 50, 60 y 70. Muchos grandes artistas nicaragüenses recuerdan la casa de Quico, como lo llamaban, como un espacio de aprendizaje, de debate, de acercamiento al conocimiento profundo del arte. En cuanto a su obra dramatúrgica, Fernández Morales se dedicó a reescribir mitos del teatro colonial nicaragüense y aporta un texto fundamental para la dramaturgia nacional: *Judas*, monólogo que fue llevado a escena a finales de los años 70.

Aunque su obra sigue estando dominada por el canon clásico nicaragüense, podemos leer algunos puntos de fuga que arrojan otras posibilidades interpretativas. Por ejemplo, en el prólogo del libro *Y aunque es de noche* (1994), antología poética de Fernández Morales, Julio Valle-Castillo analiza la estética religiosa del autor y propone una lectura a contrapelo que evidencia, para la mirada oblicua, algunos signos del mundo homosexual de la primera mitad del siglo XX. Una de las cosas que llama mi atención es la relevancia de la noche que Valle-Castillo hace. En el texto dice: "es la imagen de la culpa, símbolo, sinónimo de oscuridad, de mal y por tanto noche oscura del alma –angustia, ansiedad, zozobra– y noche oscura del cuerpo –deseos insaciables, instintos, impulsos–." (p. 23) Y es que, en la obra del poeta granadino, la culpa y el deseo serán dos constantes que irán siempre juntas, sobre todo en sus poemas más homoeróticos. Aunque en mucha de su poesía está esa latencia del deseo entre hombres, los textos que tienen a ángeles como protagonistas son en los que se evidencia mucho más. Hay una recurrencia a esta figura lírica para dotarlo de un sentido sexual culposo. Para Valle-Castillo, el poeta "llama Ángel a un mandato interior, a un imperativo, una fuerza incontenible, o sea, a la fatalidad, instinto o destino que lo lleva y trae y obliga a actuar a gusto y disgusto" (p. 27).

Esta idea del ángel como signo homoerótico se va a desplazar al personaje de Judas en el monólogo homónimo escrito por Fernández Morales. Esta es la obra de teatro más importante del autor y fue llevada a escena a finales de los 70 por la Comedia Nacional de Nicaragua. *Judas*, monólogo o poema dramático, deja ver la amargura de un personaje en dos vías: hacia él mismo y hacia las circunstancias que lo envuelven. Desde un punto de vista homoerótico, se pueden identificar varios elementos en la narrativa. Para explicar esto, retomaré algunas ideas planteadas por el académico Erick Blandón (2015) en su texto *"Judas" de Enrique Fernández Morales. La fatal atracción homoerótica hacia el Hijo del Hombre*. Propone que en el texto hay un buen ejemplo de cómo el erotismo se manifiesta bajo discursos religiosos o míticos. Apunta que este erotismo trasciende las representaciones sexuales y puede evidenciarse en voces líricas femeninas, homoeróticas o andróginas. Una de las primeras ideas que llama mi atención es que Blandón dice: "el tono sombrío de Fernández Morales no es propiamente una celebración de la sexualidad potencialmente no reproductiva; al contrario, la pulsión y el deseo de Judas por otros de su mismo sexo están en el centro del sentimiento de culpa" (p. 13). Y es que este tono está en estrecha relación con lo que autores como Héctor

Domínguez Ruvalcaba (2001) y Alberto Mira Nouselles (1994) han analizado sobre escritores homosexuales de la primera mitad del siglo XX. Tanto en la poesía como en el teatro, los autores coinciden en que hay una forma particular de enunciación que está permeada por la idea de rechazo a sí mismo y la culpa por el deseo. Además, los autores coinciden en que los sujetos homosexuales de la época juegan estéticamente con el canon heterosexual para producir discursividades subterráneas. Y esto se evidencia en el Judas de Fernández Morales en tanto que hay una tensión entre erotismo y religión, que para Blandón se mueve en el registro de la poesía mística, en la idea de lo sexual como éxtasis, como culpa, como deseo sexual divino que se convierte en un dolor gozoso.

Enrique Fernández Morales, a través de su obra poética y dramática, ofrece una visión compleja y profunda sobre el deseo y la culpa, especialmente desde una perspectiva homoerótica. Su poesía, marcada por una estética religiosa y mítica, revela una constante tensión entre el placer y la culpa asociados al amor entendido como pecado, uno de los discursos fundantes entorno al amor entre hombres.

Homoeróticas del teatro nicaragüense: cartografía mínima de Rolando Steiner

Rolando Steiner (Managua, 1936 - 1987) fue uno de los dramaturgos nicaragüenses más importantes del siglo pasado. Hijo de la poetisa María Teresa Sánchez y Pablo Steiner, por tanto, desde muy joven se vinculó al movimiento literario que giraba en torno a la editorial *Nuevos Horizontes* que dirigía su madre. Su obra abarca la poesía, la crítica teatral y cinematográfica, el periodismo cultural, la edición y corrección de textos, la gestión cultural y la promoción del teatro entre 1955 y 1979. La dramaturgia de Steiner rompe con la tradición teatral fundada por los poetas *Vanguardistas* a inicios del siglo XX, reinterpreta los elementos del universo hegemónico nacional a partir de la relación entre lo real y lo simbólico. El sujeto social/sujeto homosexual que es barrado por el Estado adquiere agencia y logra criticar el sistema somocista dominante a través del desdoblamiento y el travestismo.

En primera instancia, anoto los presupuestos estéticos de los que se vale Steiner. Al analizar su Trilogía del Matrimonio[2] compuesta por las obras

[2] Quiero señalar que en este trabajo las obras estarán referidas desde el boletín de Bibliografía y documentación del BCN. Sin embargo, fueron publicadas con anterioridad: *Judit.* Ediciones Academia Nicaragüense de la Lengua, Managua, 1958. *Un Drama Corriente.* Ed. Nuevos Horizontes. Managua, 1963. El primer acto de esta obra salió publicado en la Revista "El Pez y la

Judit (1958), *Un Drama Corriente* (1963) y *La Puerta* (1966) encuentro una influencia del teatro psicologista norteamericano, sobre todo de los dramas de Tenessee Williams en los que priman la crisis del sujeto y de la identidad. En *Judit* (1957) hay una incorporación del lenguaje visual cinematográfico al romper la perspectiva frontal del escenario teatral. Steiner propone una visualidad que opera en diferentes planos y que proporciona al espectador ópticas distintas de las relaciones de los personajes. Aflora en este texto el mundo surrealista al tener como eje central la fractura entre la realidad y el sueño. Es decir, el dramaturgo construye un mundo liminal entre ambas realidades hasta confundirlas y proponer un final funesto. Julián y Judit conforman un matrimonio que vive una relación sedentaria y monótona. Julián se escapa en sueños con una joven amante. Al darse cuenta de la imposibilidad de la relación decide matarla en el mundo onírico. Al despertarse a quien está asfixiando es a su esposa Judit. Algo que me llama enormemente la atención en los textos de la trilogía es la puesta en escena de la crisis del sistema de género impuesto por la dictadura somocista. Los personajes de Steiner se convierten en enunciados performativos que critican la performatividad de género heterosexual tomando como eje simbólico el matrimonio. Para el sistema heterosexual el matrimonio es un enunciado performativo de constitución ciudadana. Según Judith Butler (2002) "el lugar central que ocupa la ceremonia nupcial… sugiere la heterosexualización del vínculo social es el paradigma de aquellos actos lingüísticos que llevan a cabo o realizan aquello que enuncian." (p. 55) Es importante señalar que la dramaturgia de Steiner nace vinculada a uno de los grupos teatrales más importante del siglo pasado en Nicaragua, el Teatro Experimental de Managua, compuesto en su mayoría por mujeres de la oligarquía nacional. Tomando en cuenta este contexto de producción dramatúrgica Rolando logró poner en escena un "drama" en clave femenino. Al mismo tiempo, subvierte la performatividad de género al escenificar la crisis de los afectos heterosexuales. En esta Trilogía del Matrimonio hay una metáfora del fracaso del sistema heteronormativo.

Otros trabajos académicos de mi autoría (2022) me han llevado a las memorias del mundo homosexual durante las últimas décadas del somocismo. En ellos apunto que la dictadura somocista construyó un discurso que criminalizaba los espacios de homosocialización y al sujeto/usuario para mantener sus ciudadanías puras y sustentar su sistema de autoridad. Te-

Serpiente" núm. 1. Managua, 1961. *La Puerta.* Revista "El Pez y la Serpiente" núm. 7. Managua, mayo 1965 - marzo 1966.

niendo sus puntos más altos durante las décadas del 50, 60 y 70. Como política de control y saneamiento social, el cuerpo masculino feminizado fue rechazado en las esferas públicas por parte del Estado nicaragüense. La dictadura somocista creó mecanismos de devaluación del cuerpo del sujeto y del espacio. Utilizó medios de comunicación escrita y grupos de control como la Guardia Nacional para "sanear" los cuerpos viciosos. El Estado tuvo políticas de regulación social para los espacios de homosocialización y los sujetos/usuarios.

En el diario *Novedades*, por ejemplo, se tejió un relato que nombra y criminaliza al espacio homosocial y a los sujetos usuarios, al nombrarlos lugar/espacio/ciudad del vicio y payasos/tipos de costumbres raras/perversos. Sumado a esto hay reportajes publicados sobre las diversas redadas que ejecutaba la Guardia Nacional en estos espacios, redadas que concluían con el cierre temporal de los espacios y la captura, castigo y escarnio público de las personas. El cuerpo del sujeto cochón aparece criminalizado porque subvierte la performatividad de género. Al ser un cuerpo feminizado y travestido pone en crisis la relación entre decir y hacer, entre el deber ser del género y la performatividad de la sexualidad.

En este contexto que barraba al sujeto homosexual, Rolando Steiner desarrolló su trabajo como dramaturgo e intelectual en los más importantes círculos letrados del país. Para poder resistir tuvo que desdoblar su voz en los personajes de la ficción teatral que él construía. Sujeto real y sujeto simbólico se funden en un efecto de distanciamiento que enrarece el discurso. Para Héctor Domínguez Ruvalcaba el desdoblamiento es "un recurso de distanciamiento por el que la voz poética delega en otra voz la enunciación" (2001, p. 119).

A través de la escenificación de la crisis del matrimonio, Steiner no solo criticaba al sistema heterosexual, sino que también hacia visible su drama cotidiano. En el texto *La ira del cordero* de Erick Blandón (2014) encuentro algunas pistas que me llevan a esta hipótesis. En este relato Blandón toma como personaje la figura de Rolando e hilvana una narración que parte de los relatos de memorias propiciados por la cercana amistad entre ambos. En uno de los pasajes del texto leo: "A mi mamá le preocupaban mis maneras afeminadas y mi falta de interés por las mujeres. Sus amigos le dijeron que con el matrimonio se me quitaría lo raro" (p. 81). Luego se cuenta con detalles todo el proceso que termina en la concreción del matrimonio entre Steiner y Margarita.

Al leer la obra *Un Drama Corriente* (1989), encuentro la escenificación desdoblada del sujeto homosexual que ha sido barrado socialmente. La obra nos lleva a la relación entre Alfredo Salas y Laura, el primero es un empresario y la segunda una ama de casa amante del arte y los lujos. La obra empieza *in medias res,* pues un primer conflicto es lanzado: ambos están cansados de la relación. Ella está harta del abandono y él está harto de los reclamos. La trama se complejiza con la visita inesperada del Desconocido que no es más que un doble de Alfredo pero más joven, es el Alfredo Salas soñador del que Laura se enamoró. Al final del texto se fusiona el mundo surreal y el mundo real de los personajes. Alfredo queda solo en la casa mientras Laura huye con el Alfredo joven. La voz de Laura (personaje de ficción) es la que relaciono con el drama de Rolando (sujeto barrado) en ella encuentro esa profunda soledad existencialista que devela la farsa matrimonial en la que fue metido Steiner. En una de las escenas más tensas del texto Laura exclama: "todos estamos locos! ¡Tú con tu egoísmo, Alfredo con su realidad absurda y yo con mi vacío!... ¡Estamos locos! ¡locos! ¡locos!" (p. 30).

Por otro lado, en *Judit* (1958) lo que mantiene unidos a Julián y Judit es la hija de ambos, misma razón que mantenía la unión entre Rolando y su esposa. En *La Puerta* (1966) leo una metáfora del closet. En esta, la relación entre los personajes Ella y Él es imposibilitada por una puerta cerrada. Él está afuera y Ella está dentro. Él intenta sacarla desesperadamente pero no puede, Ella está aterrorizada por la puerta cerrada y le es imposible salir. La dicotomía femenino/masculino y un momento de tensión que leo como *punto queer* de relacionamiento construyen esta metáfora del encierro.

La dramaturgia de Rolando Steiner es un espacio de cruces discursivos, es una zona de pluralidad, una escritura heterogénea en la que emergen diversas formas dentro de una misma enunciación. Sus textos constituyen un punto cimero en los lenguajes teatrales nicaragüenses y también una pieza clave de la cultura letrada homosexual. Sus textos no solo fracturan las dinámicas estilísticas de la dramaturgia de la época, también escenifican una crítica que da agencia a las mujeres y a los homosexuales en el contexto autoritario de la dictadura somocista. Hábilmente Steiner logró travestir estas críticas y se inserta en las dinámicas de la alta cultura nicaragüense. Una elevada teatralidad logra encriptar los discursos que problematizan los enunciados propuestos por el somocismo.

Barroco y teatralidad: Alberto Ycaza

José Lezama Lima (2010, p. 24) al referirse al estilo barroco en América apunta tres elementos a precisar: "primero, hay una tensión en el barroco; segundo, un plutonismo, fuego originario que rompe los fragmentos y los unifica; tercero, no es un estilo degenerescente, sino plenario." El autor plantea estos puntos en su texto *La curiosidad barroca* y toma como archivos la producción lírica, arquitectónica, urbanística y escultórica producida en Latinoamérica a fines del siglo XVII y a lo largo del XVIII. La tensión barroca va a estar dada por la idea de un arte de "contraconquista", por el uso de la estética como contrapoder que pone en el mismo escenario los lenguajes del conquistador y el subalterno; entonces se produce el "plutónico" formalismo que es capaz de construir imágenes heterogéneas, romper y fragmentar lo uniforme para recomponerlo a partir del discurso de lo "lleno", que se opone al formalismo cartesiano y la racionalidad purista. En las catedrales barrocas, en esos frontis escultóricos elaborados por manos nativas, el espectador utiliza la mirada zigzagueante que devela, a partir de una lectura a contrapelo, la fragmentación de un discurso de contrapoder; lo plenario estará dado en los diferentes anclajes donde encontramos el lenguaje barroco, unidos siempre por la impronta política de configurar un nuevo lenguaje que visibiliza los signos de los oprimidos.

Estas ideas de Lezama Lima me sirven para analizar la obra de Alberto Ycaza Vargas (León, Nicaragua, 1945 - San José, Costa Rica, 2002). Pintor, esteta, actor, dramaturgo y director teatral, su más importante producción escénica se inscribe entre los años 60 y 70 del pasado siglo. Nacido en León, radicado en Managua y luego migrante en San José, Costa Rica; Ycaza es uno de los artistas más importantes del teatro y la plástica nicaragüense, incluso es considerado impulsor de la modernidad visual de las artes plásticas costarricenses. La obra de Ycaza se mueve siempre en una dualidad pictórica y escénica que logra, en algunos momentos, romper los límites de sentido entre ambos campos de producción. Para leer su obra, parto de la idea de que en nuestras geografías el barroco es un lenguaje estético de contraconquista, de contrapoder, que los nativos utilizaron en respuesta a la colonialidad.

Si la obra de Ycaza es neobarroca entonces habilita agencia y escenarios para materializar los discursos locales de sujetos marginados en contextos determinados. Me detendré en dos de sus más grandes aportes al teatro nicaragüense: *Asesinato Frustrado* escrita y dirigida por él y su montaje

de *El Güegüense*. En ambos archivos observo el uso del barroco en distintas dimensiones. En la primera postulo las ideas de una grafía homoerótica entendida esta como la construcción escritural que deja ver signos de un deseo que se escapa del mundo heteronormativo. En la segunda observo la construcción de un cuerpo barroco, entendido este como la construcción sígnica del cuerpo travestido y enrarecido que produce sensualización.

Asesinato Frustrado fue estrenada en 1968 con el grupo de teatro de la UNAN-León y obtuvo el premio a mejor obra en el Primer Festival Centroamericano de Teatro Universitario, celebrado en el mismo año en San José, Costa Rica. La obra cuenta una historia aparentemente sencilla: en un bar, las trabajadoras sexuales, los meseros y el cantinero representan una "farsa" en la que enjuician a una mujer por asesinar a su esposo. La culpan de asesinato frustrado. El dramaturgo utiliza el recurso del meta teatro y complejiza los niveles estructurales del texto. Podemos leer primero el mundo del bar y sus personajes, después el mundo de los personajes de la representación movidos por el personaje de El Escritor. La obra muestra una crítica al sistema judicial somocista, presenta a un juez completamente absurdo y a una corte totalmente desajustada. Por otro lado, Ycaza devela una crítica al sistema teatral que se debate en la pugna entre el autor del texto y el director de escena. A primera vista, estas son algunas ideas que subyacen en el texto de Alberto, no obstante, yo hago otra lectura que devela otros significados.

Retomando las ideas de criminalización de la dictadura somocista hacia los sujetos homosexuales que tienen un repunte entre los años 1965 y 1968, al leer la obra de Ycaza deconstruyo la metáfora del asesinato como esa muerte social evidenciada en el cotidiano de homosexuales y lesbianas en aquella época. Por otro lado, me llama la atención que el personaje de El Escritor está constantemente luchando por escribir o decir la verdad en su teatro. Apunto el desdoblamiento entre este personaje y el mismo Ycaza quien, al ser barrado socialmente, busca metáforas teatrales que abonen al discurso que dinamiza los cambios sociales y que funciona como denuncia escenificada. Este recurso no es singular de la obra de Ycaza, por ejemplo, en el mundo teatral latinoamericano el dramaturgo homosexual Virgilio Piñera después de sufrir los campos de concentración cubanos denominados UMAP, en medio de la revolución cubana, escribió su obra *Dos Viejos Pánicos* que tiene como eje principal el temor a una fuerza que es capaz de destruir al sujeto. Por otro lado, la poesía de

inicios de siglo del mexicano Salvador Novo también da cuenta de esta necesidad de enunciar en el personaje de ficción lo que el sujeto social no puede decir públicamente. Sumado a esto me llama la atención la visibilización del mundo abyecto. Estos personajes de Ycaza se apartan de la tradición teatral fundada por *Los Vanguardistas,* ni siquiera se asemeja a los personajes de sus contemporáneos. Alberto pone a esos sujetos abyectos y criminalizados a dialogar en el escenario. Esta obra se convierte en la escenificación de las metáforas del mundo marginado por la dictadura somocista.

A mediados de los años 70 y financiada por el Banco Central de Nicaragua Alberto Ycaza dirigió la puesta en escena de *El Güegüense* con el grupo Teatro de Experimentación de Niquinohomo. Es importante señalar que es la primera vez en la historiografía teatral nicaragüense que este espectáculo abandona el escenario callejero y pasa al escenario de la sala de teatro. Aquí observo el primer aporte de esta puesta en escena. Alberto rompe la concepción mestizo colonialista que de esta obra se tuvo en la primera mitad del siglo XX y logra poner a dialogar los valores prehispánicos propios de la obra con las ideas europeas del teatro contemporáneo. Subraya los primeros y deja los segundos como sutilezas escénicas.

Al ver el espectáculo salta a mi vista la sensualización del cuerpo del indio relacionada con los valores pictóricos de inicios del siglo XX en América latina. No olvidemos que Ycaza transita entre la escena y la pintura. En los cuerpos de los actores veo los postulados orientalistas que se imbrican con el exotismo de la pintura de Alberto. Para mí esto produce una composición corporal barroca en tanto que el vestuario me remite a la grandilocuencia de los vestidos antiguos indígenas, pero también a la escena *Drag* que necesita subrayar los símbolos corporales para existir, necesita construir una ficción kinésica que borra el cuerpo cotidiano y lo convierte en objeto de deseo. La mirada barroca será uno de los signos estéticos utilizados por la mayoría de los artistas homosexuales latinoamericanos durante el siglo XX, dan cuenta de ello las obras de Novo, Lezama Lima, Manuel Puig, Néstor Perlongher y Pedro Lemebel. El barroco como sistema sígnico que tiene la necesidad de lo lleno como eje central propicia el travestimiento de otros signos. Desde mi lectura, ahí radica la aprehensión de este lenguaje estético por parte de los sujetos marginados. Recordemos que, durante la Conquista, el barroco operó como sistema híbrido que encubría la voz del nativo. Este sistema sígnico será retomado por las voces homosexuales para constituirse en entramado de contrapoder.

Volver la mirada sobre el pasado

Volver la mirada al pasado homosexual nicaragüense es un acto político. En el teatro se nos develan formas pretéritas de representaciones, relacionamientos; se nos revela un locus subyacente. Volver la mirada sobre el teatro nicaragüense de los 60 y 70 es comprender un parteaguas en las vidas y en las obras artísticas de quienes fueron protagonistas de dichas épocas. Leer desde la mirada homosexual el teatro de Enrique Fernández Morales, Rolando Steiner y Alberto Ycaza resulta incómodo y escandaloso para los clásicos ilustrados de la academia nicaragüense. Sin embargo, es necesaria esta lectura para entender los mecanismos de silenciamiento, las formas de autorrepresentación, los puntos de fuga, los legados marginalizados de estos autores. Es importante esta vuelta al pasado para comprender cómo estas escrituras, cómo estas puestas en escena pudieron dialogar con ciertos sujetos en un contexto de criminalización, de castigo, de profundo estigma. Es entender las estrategias micropolíticas que expandieron el horizonte de libertades. Por otro lado, es importante volver sobre un arte que no es evidentemente homosexual ya que alumbra otros caminos epistemológicos, otras luchas, otros aprendizajes.

Bibliografía

Blandón Guevara, E. (2003). *Barroco descalzo/Colonialidad, sexualidad, género y raza en la construcción de la hegemonía cultural en Nicaragua.* URACCAN

Blandón Guevara, E. (2014). La ira del cordero. *Narrativas 35*.

Blandón Guevara, E. (2015). "Judas" de Enrique Fernández Morales. La fatal atracción homoerótica hacia el Hijo del Hombre. *Istmo.*

https://web.archive.org/web/20231004023702/http://istmo.denison.edu/n29-30/articulos/14_blandon_erick_form.pdf

Butler, J. (2002). Críticamente subversiva. Méndez, R. *Sexualidades Transgresoras. Una antología de estudios queer,* Icaria.

Domínguez Ruvalcaba, H. (2001). *La modernidad abyecta: formación del discurso homosexual en Hispanoamérica.* Universidad Veracruzana.

Fernández Morales, E. (1994). *Y aunque es de noche.* Editorial Nueva Nicaragua

Gómez, J. P. (2015). *Autoridad/Cuerpo/Nación. Batallas culturales en Nicaragua (1930-1943).* Instituto de Historia de Nicaragua y Centroamérica.

Mira Nouselles, Alberto (1994). *¿Alguien se atreve a decir su nombre? Enunciación homosexual y la estructura del armario en el teatro dramático*. Universitat de València.

Lezama Lima, J. (2010). *La expresión americana,* 2da ed. Letras cubanas.

Rocha Cortez, D. (2015). Homoeróticas del teatro nicaragüense: cartografía mínima de Rolando Steiner. https://www.alastorliterario.com/articulo/teatro-nicaragua-ensayo-rolando-steiner/

Rocha Cortez, D. (2019). La cochona ciudad letrada. Arte y discurso homoerótico en Nicaragua. *Identidades 15*. Ministerio de Cultura de El Salvador.

Rocha Cortez, D. (2022). *Cartografía de espacios en fuga. Managua 1968-1975*. Anamá Ediciones.

Sutherland, J. P. (2010). *La ciudad letrada marica.*
http://nacionmarica.blogspot.com/2010/12/ensayo-la-ciuda-letrada-marica-juan.html

Steiner Sánchez, R. (1989). Un Drama Corriente. *Boletín de Bibliografía y documentación del Banco Central de Nicaragua 61*.

Valle Castillo, J. (1989). *Ópera Parva*. Nueva Nicaragua.

Cruzar la calle. El gozo de construir desde el yo

Sonia Sánchez Fariña

Es doctoranda en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Investigación Literaria y Teatral por la UNED, Graduada en Literatura General y Comparada por la UCM y Licenciada en Filología Hispánica por la UNED.

Como dramaturga se ha formado con Eusebio Calonge, Marco Antonio de la Parra, Benito Escobar y José Sanchis Sinisterra. Como actriz se ha instruido con Eusebio Calonge, Gaspar Campuzano y Enrique Bustos (La Zaranda), Paloma Pedrero, Ricardo Iniesta y Pablo Messiez.

Es Coordinadora del Laboratorio de Técnicas Performativas de la UCM en el que también ha trabajado como actriz en diferentes montajes.

Es miembro del CoLaboratorio de Dramaturgia Actoral de José Sanchis Sinisterra y ayudante docente en el Curso de Dramaturgia que actualmente imparte el autor en La Abadía.

Cruzar la calle. El gozo de construir desde el yo

Sonia Sánchez Fariña
Universidad Complutense de Madrid/España

1. *La Abadía cruza la calle*: la mediación artística como motor de unión

¿Puede el teatro ser un motor social? ¿El teatro es capaz de subvertir las dinámicas aislacionistas que cada vez se imponen más en nuestra sociedad? ¿Podemos encontrar en el teatro un espacio para el reconocimiento del otro? Estas son algunas de las cuestiones que pueden plantearse en relación con el papel del teatro y la sociedad, en un momento en el que se hace necesario devolver al hecho teatral su naturaleza de encuentro. Un teatro abierto y conectado con su entorno es un excelente motor de unión entre la creación artística y los sujetos de una comunidad. Así, *La Abadía cruza la calle* nace como un proyecto de mediación artística auspiciado por la Fundación Teatro de La Abadía con la intención de establecer un diálogo creativo y enriquecedor con la sociedad. La aspiración de un teatro como elemento de transformación social sustenta el trabajo que se desarrolla en el proyecto, el cual da cabida a diferentes realidades existentes a través de las artes escénicas y se convierte en *herramienta de integración solidaridad y desarrollo* en el madrileño distrito de Chamberí[1].

La Fundación Teatro de La Abadía nace hace casi 30 años en Madrid con claros objetivos de investigación y creación, con más de 70 producciones propias, lo que la ha convertido en una de las instituciones más prestigiosas de Europa. Fundada por José Luis Gómez y Rosario Ruiz, actualmente bajo la dirección artística de Juan Mayorga, La Abadía es un ejemplo de institución integradora de investigación y exhibición con una cartelera teatral que es punto de referencia en el teatro europeo. De especial relevancia ha sido el área de formación en el centro La Abadía desde sus inicios, que ahora se ha visto enriquecida y acrecentada con el proyecto de mediación artística *La Abadía cruza la calle*, creado y dirigido por Rosario Ruiz. Co-fundadora del teatro La Abadía, Rosario posee una sólida trayectoria como directora teatral, con puestas en escena de los más diversos autores como *La noche antes de los bosques* de B. M. Koltés, *Entremeses* de Miguel de Cervantes o *El Señor Puntilla y su criado Matti* de Bertold Brecht

[1] Para una consulta sobre la Fundación Teatro La Abadía y del proyecto https://www.teatroabadia.com/formacion/la-abadia-cruza-la-calle/

entre otros muchos montajes por los que ha recibido numerosos galardones. Actualmente, la directora colombiana centra su línea de trabajo en posibilitar un discurso escénico que hable de Latinoamérica en España, como demuestra su último montaje *Ofrenda a Cupido (una infancia soldada)* en el que aborda el drama de la infancia inmersa en el conflicto colombiano.

Al frente del proyecto de mediación artística, Rosario Ruiz ha concitado los esfuerzos de diferentes instituciones para que aborden los problemas sociales desde sus diferentes esferas de actuación. En concreto la labor de *La Abadía cruza la calle* con la salud mental se ve apoyado por el Centro de Día Chamberí INTRESS y, esta temporada 2023-2024, por la Universidad Complutense de Madrid, los cuales ponen en contacto a usuarios, docentes y profesionales de las artes escénicas. El aporte que realiza la UCM llega a través del Laboratorio de Técnicas Performativas[2] de la Facultad de Filología dirigido por la profesora Nieves Martínez de Olcoz y coordinado por mí. Como afirma su directora:

> El laboratorio escénico de técnicas performativas como proyecto de investigación basada en las artes, permite la elaboración empírica de herramientas pragmáticas de aprendizaje, estudio e investigación de la creación escénica, desde una estructura multidisciplinar. Consiste en un taller experimental sobre la representación escénica que explora de forma pragmática y proxémica los fundamentos retóricos y poéticos de la imagen como pensamiento y acontecimiento en el hecho dramático, entendido en sí mismo y postulado como hipervínculo en la comunicación de las artes. (Martínez de Olcoz, 2021, 1188-1189)

A ello se une la clara vocación del Laboratorio de acercar los hallazgos y las investigaciones teatrales al conjunto de la ciudadanía a través de una modalidad de aprendizaje y servicio en la que los avances teóricos y académicos sean trasladados al teatro en una dimensión social transformadora. Por ello, los miembros del Laboratorio establecemos vínculos con las entidades sociales y las ONG que establezcan el teatro como herramienta de mejora social, tal y como ya ha sucedido con la Fundación Caídos del Cielo, dirigida por Paloma Pedrero, en su reciente montaje de *Isla*[3].

[2] El Laboratorio de Técnicas Performativas realiza diversas actividades relacionadas con la investigación y creación teatrales. Todo ello puede consultarse en el siguiente enlace https://www.ucm.es/labperformativo/

[3] Una consulta sobre este espectáculo puede realizarse en https://www.caidosdelcielo.org/ong/espectaculo-isla/

Por su parte, el Centro de Día Chamberí INTRESS acoge a personas con trastornos mentales graves y duraderos en un Programa de Continuidad de Cuidados para lograr la recuperación a través de un proceso de tratamiento y de rehabilitación psicosocial. Ellas son las beneficiarias del proyecto *La Abadía cruza la calle,* por estar involucradas en el proceso de investigación y creación teatral que se desarrolla en el taller junto con familiares de enfermos y vecinos del barrio. El grupo de participantes heterogéneo, pero cohesionado en sus lazos con la salud mental, trabaja unido en la investigación y propuestas teatrales para alcanzar de manera conjunta un resultado artístico que pueda ser ofrecido al conjunto de la ciudadanía.

2. Teatro y sanación

La facultad sanadora del teatro se manifestó desde antiguo, ya Aristóteles en el siglo IV a.C. en su *Poética* señaló la catarsis como uno de los efectos reseñables que se producía en el público. Sin embargo, hay que esperar hasta el siglo XVIII, con las primeras aproximaciones de Philipe Pinel, para que la función curativa de lo teatral fuese tenida en cuenta sobre los propios operantes escénicos, en concreto en lo que atañe a los problemas de salud mental. Pinel estableció las bases del diagnóstico psiquiátrico actual y revolucionó las instituciones al considerar a los enfermos como personas recuperables. Así lo señalan Hernández y Collete al decir:

> Philipe Pinel, llamado padre de la psiquiatría moderna, en el siglo XVIII prefiguró al loco como un enfermo recuperable. En su tratado médico-filosófico de la alienación mental, dio gran importancia a la organización del asilo e incluyó el trabajo y algunas actividades como la música o el teatro como instrumentos terapéuticos. (Hernández y Collete, 2003, p. 18)

Con el paso del tiempo una nueva concepción del ser humano y de su psique se fueron imponiendo. Los hallazgos del psicoanálisis de Sigmund Freud, el inconsciente colectivo aportado por Carl Jung y las concepciones de la antroposofía de Rudolf Steiner arrojaron una visión del hombre como un ser complejo, habitado por luces y oscuridades que van más allá de la supuesta racionalidad y atención a la norma social impuesta.

A la par que se revisaban los conceptos humanistas, el teatro se interesaba por su dimensión psíquica y catártica. Así, Konstantin Stanislavski buscó la psicología del personaje y del actor, Luigi Pirandello se dejó influir por el teatro del absurdo y Antonin Artaud en su teatro de la crueldad exaltó las propiedades transformadoras del teatro para el individuo y la sociedad:

> El teatro, como la peste, es una crisis que se resuelve en la muerte o en la curación... [El teatro] Invita a un delirio que exalta sus energías; puede advertirse en fin que desde un punto de vista humano la acción del teatro, como la de la peste, es beneficiosa, pues al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara, descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo, sacude la inercia asfixiante de la materia que invade hasta los testimonios más claros de sentidos; y revelando a las comunidades su oscuro poder, su fuerza oculta, las invita a tomar, frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca habrían alcanzado de otra manera. (Artaud, 2011, p. 39)

La profunda vocación catártica del teatro señalada por Artaud fue una de las influencias más notorias para el *psicodrama*, forma de psicoterapia ideada por Jacob Levy Moreno por los años 30 del pasado siglo, que se inspira en el teatro de improvisación y que se concibe como una práctica terapéutica grupal que se ejerce sobre los actores-pacientes. Sin embargo, los avances del *psicodrama* y la *dramaterapia* no se dirigían a una dimensión artística, sino terapéutica en la que el teatro era una herramienta con la que alcanzar una mejora clínica.

La búsqueda artística de teatro y locura ha tenido múltiples representaciones desde la presencia de personajes locos en la dramaturgia hasta el acercamiento que los propios autores hacen del hecho teatral mediado por su interés por lo psiquiátrico. A este respecto destaca el interés mostrado por José Sanchis Sinisterra, una de las figuras más relevantes de la dramaturgia hispanoamericana, en su concepción de la teatralidad y los estudios psiquiátricos en cuanto alumbradores del comportamiento de la mente humana. Sus aportaciones sobre el papel de la dramaturgia, el actor y la configuración de palabra y mente en escena han fructificado en una serie de obras, así como en el magisterio que sigue ejerciendo sobre generaciones de actores y dramaturgos desde la creación del Nuevo Teatro Fronterizo y su continuación en la actualidad del PostLaboratorio Actoral.

3. Del actor creador a la dramaturgia

Si hay algo que pueda definir la extensa obra dramática de José Sanchis Sinisterra es la profunda investigación que lleva a cabo sobre los límites de la teatralidad, su génesis y el papel de lo dramático en escena[4].

[4] Para un mayor conocimiento de algunas de las claves de la dramaturgia de Sanchis Sinisterra son especialmente esclarecedores los trabajos de Eduardo Pérez-Rasilla y Virtudes Serrano: Pérez-Rasilla, E. (2011). Introducción a *¡Ay, Carmela! El lector por horas*. Austral. Serrano, V. (1996). Introducción a *Trilogía americana*. Cátedra.

Su escritura se nutre de los más diversos campos, de la pragmática lingüística a la física cuántica, pasando por la teoría de sistemas o la historia. Así, el autor señala que:

> En mi actividad particular he explorado la física cuántica, la teoría del caos, la teoría general de los sistemas... Son aventuras intelectuales de las que saco poco fruto porque mi capacidad no da para mucho en esos campos. Pero, por lo menos, nutro esta preocupación por sistematizar los conceptos y las modalidades dramatúrgicas. (Sanchis Sinisterra, 2009, p. 17)

Dentro de estos campos de estudio destaca con especial énfasis el de la construcción psíquica del ser humano y las enfermedades mentales. Entre las teorías de cabecera del autor valenciano figuran los postulados de Paul Watzlavick, Oliver Sacks o Ronald David Laing, por su aproximación a la definición de salud mental y los complejos mecanismos que operan en todo ser humano al margen de los cánones establecidos por los estándares sociales al uso. La idea de Watzlavick al advertirnos del peligro que subyace en creer que solo existe una realidad —cuando en realidad existen innumerables versiones, y que todas ellas son el resultado de la comunicación y no de realidades absolutas—, conduce a la mesiánica misión de sentirse en la obligación de explicar y organizar el mundo de acuerdo con ella, sin que importe que el mundo lo quiera o no (Watzlavick, 1981, pp. 7-9), lo que ha procurado al dramaturgo una fructífera vía en la que la escritura dramática debe siempre de huir de una visión monolítica de lo real. De ese modo, la dramaturgia se fragmenta en múltiples faceta reinterpretadas desde diferentes puntos de vista, sin una visión única de lo acontecido.

Por otra parte, el interés del psiquiatra británico Oliver Sacks por las enfermedades y las personas llegando a considerarse a sí mismo un teórico y un dramaturgo ha influido en la escritura de Sanchis Sinisterra hasta el punto de iniciar una investigación con patologías ligadas a la memoria. Dice Sacks que: "Un hombre no solo es memoria. Tiene también sentimientos, voluntad, sensibilidad, y moral. Y es ahí, más allá del campo de una psicología impersonal, donde puede usted hallar medios de conmoverlo y de cambiarlo" (Sacks, 2002, p. 57).

El dramaturgo valenciano recoge esa preocupación por la construcción de la identidad y la memoria, especialmente en los jóvenes, en su obra *Flechas del ángel del olvido* donde expresa lo siguiente:

> Al parecer, la amnesia juvenil, más extendida de lo que revelan las estadísticas, requiere un tratamiento individualizado y aislante. Oficialmente llamada "naufragio identitario", dicha amnesia es un daño colateral de la frenética oferta de novedades, modas y modelos sobre la que el Sistema basa su crecimiento ilimitado, condición *sine qua non* de su supervivencia. Y son los jóvenes, naturalmente, el objetivo principal de las campañas destinadas a estimular el consumo exacerbado de lo nuevo, el abandono inmediato de lo pasado, del pasado. (Sanchis Sinisterra, 2004, pp. 66-67)

Las patologías mentales, la construcción del yo en función de los otros que nos performan, tan defendida por Ronald David Laing, padre de la antipsiquiatría (2013), entre otros muchos teóricos y psiquiatras han llevado a Sanchis Sinisterra a investigar la fractura del personaje, de su acontecer escénico y de su palabra dramática en obras como la ya citada *Flechas del ángel del olvido, Sangre lunar*, *La máquina de abrazar* y tantas otras que se dirigen hacia el espinoso campo de la salud mental.

La fractura del yo, de la realidad, de la concepción del personaje y de la dramaturgia como algo lineal ha conducido a Sanchis Sinisterra a plantear un tipo de dramaturgia en el que la escritura nazca del actor y de su encuentro en el escenario, para que a partir de las consignas recibidas y de la investigación del propio intérprete surja una propuesta escénica que contenga una poética dramática, la llamada *dramaturgia actoral*. Así la define el autor:

> Por medio de los ejercicios de dramaturgia actoral, el intérprete (nuestro delegado en el laboratorio del Arte) explora esta dialéctica entre el determinismo y la aleatoriedad, entre la necesidad y el azar, entre los sistemas que nos sustentan y constriñen, y la libertad que podemos y debemos conquistar, descubrir, inventar. De este proceso investigativo y creativo puede surgir, quizás, una estética teatral, una poética dramática y escénica y (¿por qué no?) una ética que nos conduzca a mostrar lo sensible como inteligible, la sustancia turbulenta y enigmática de la existencia humana como algo que reclama, una y otra vez, traducirse en formas comunicables, en experiencias compartidas[5].

Situar al intérprete en el centro de la creación, deja que sea su exploración lo que haga surgir la poética de lo sensible y que se pueda comunicar como

[5] Son conocidas estas afirmaciones de José Sanchis Sinisterra en la presentación de su concepto de *dramaturgia actoral* que se viene desarrollando desde hace años, el cual comenzó con el Nuevo Teatro Fronterizo y en la actualidad continúa en la investigación llevada a cabo en el PostLaboratorio Actoral que dirige.

experiencia es uno de los elementos fundamentales en los que se basa la investigación que este año estamos realizando en *La Abadía cruza la calle*.

4. El gozo de crear: la dramaturgia como poética del sentido

Desde el año 2018, Rosario Ruiz ha iniciado un proyecto de mediación artística por el que el Teatro de La Abadía abre sus puertas a la comunidad, a los vecinos del barrio, a participar en la esencia de lo teatral y establecer una dinámica creadora que sitúe al teatro como herramienta de transformación social. El proyecto diferencia dos colectivos poblacionales con los que trabajar (infantil y adulto), atendiendo a las necesidades y génesis de cada grupo. Así el grupo de adultos está formado por los usuarios del Centro de Día Chamberí INTRESS, personas con diversas patologías que comportan trastornos mentales graves, familiares de pacientes y vecinos del barrio. La heterogeneidad del grupo ha procurado una fuerte cohesión interna que se ha convertido en uno de los motores de la tan ansiada integración.

Ya en anteriores ediciones, el grupo ha trabajo siempre de manera horizontal, atendiendo a las propuestas lanzadas por la conductora de las sesiones, profesional de las artes escénicas, que nutre y modula los ejercicios entorno a dinámicas artísticas. Desde sus inicios, el proyecto *La Abadía cruza la calle* ha tenido el firme deseo de otorgar el protagonismo a las personas con diversidad intelectual que forman el grupo. Como afirman Martínez Lorca y Viladés Coll:

> Las personas con diversidad intelectual tienen derecho a gozar de las artes escénicas no solo como espectadores, sino también como creadores. Atrás queda la idea exclusiva de los primeros intentos de su uso solo terapéutico o la idea más vanguardista de su planteamiento como instrumento de inclusión social. (Martínez Lorca y Viladés Coll, 2020, p. 72)

La persona con diversidad intelectual como auténtica creadora de arte ha llevado a que la investigación de este 2023-2024 se centre en la poética teatral del propio desarrollo de los participantes en el espacio escénico. Alejadas del psicodrama, que persigue lograr una terapia en la profundización de la herida psíquica, las dinámicas del proyecto buscan poner en contacto a los participantes con el acto creativo como ejercicio de liberación y de gozo. Ello nos ha supuesto plantearnos cuál es el papel de la dramaturgia en esto y qué puede aportar en este tipo de creación escénica, que no violente su naturaleza libre e impulsiva. Las sesiones se estruc-

turan previamente consensuando los objetivos de investigación, que son presentados como propuestas lúdicas y escénicas a los participantes, con un gran margen de libertad, para que sean ellos mismos los que investiguen y conozcan sus propios límites. Los ejercicios, dirigidos por Sara Velasco, actriz y pedagoga que ha participado en temporadas anteriores, son analizados y depurados en una iteración que siempre adquiere un matiz novedoso. De este modo, lejos de la repetición del ensayo teatral al uso, la propuesta investigada es nueva cada vez, ya que se incorporan hallazgos que surgen en el nuevo paso por la experiencia escénica.

El empoderamiento del intérprete en el acto creador genera una dinámica liberadora que le permite participar del hecho escénico desde su percepción constituyendo, de este modo, una auténtica autopoiesis jubilosa que le conduce a indagar en sus propias habilidades creativas. Esta propuesta fragmentaria compone la base de la dramaturgia, la cual debe contener a todas sin violentar la libertad que las caracteriza, pero también convertir la experiencia sensible de los participantes en algo comunicable. De este modo, mi papel como dramaturga consiste en enmarcar y contener una poética dramática; que, nacida de la experiencia sensible del encuentro de los actores con lo escénico, se convierta en acto comunicable y experiencia compartida otorgándole la performatividad que le es propia. Por tanto, el radical protagonismo de los hallazgos de los actores debe ser a la par resaltado y contenido en un todo, que permita traspasar el recuerdo o experiencia individual a un público que recibe actos íntimos e incomunicables, como puede ser un delirio, un recuerdo o un sueño, y que pueda participar de ello haciéndolo un acto vivencial. Es decir, se trata de resaltar el teatro como acontecimiento, al modo que define Dubatti en *El convivio teatral* (2003) para que todos cuantos participan queden afectados por el hecho escénico.

Los presupuestos de Sanchis Sinisterra y su *dramaturgia actoral* nutren el enfoque con el construir la escritura dramática de una propuesta como esta que nos ocupa, ya que el centro de la creación surge de la investigación que el propio intérprete ofrece. El intérprete, en la medida en que su psique camina por unos márgenes diferentes a los socialmente impuestos, descubre unos hallazgos lúcidos y gozosos que procuran una inmensa cantidad de material teatral que debe ser reconducido y depurado para lograr una poética dramática[6].

[6] A propósito de las relaciones entre trastorno mental y poética dramática se puede consultar mi trabajo sobre *La tragedia del lenguaje* de Marco Antonio de la Parra (2018).

La investigación que estamos realizando este año aspira a indagar entre los lazos de la memoria individual y la colectiva como elementos constituyentes del ser humano y de la sociedad. La indagación en la memoria supone un elemento de especial calado entre la población con problemas de salud mental, por lo que toda exploración debe ser dirigida al empoderamiento y la potenciación de la inalienable valía de cada ser humano. La memoria individual, en tanto que depositaria de la memoria de los que nos precedieron y generadora de una continuidad en los que nos seguirán, se configura como el eslabón que une la conciencia del individuo y la identidad de un colectivo.

Nuestro objetivo es lograr una creación artística total, que supere las intenciones terapéuticas y que pueda convertirse en elemento transformador de la sociedad al acercar la capacidad artística de las personas con diversidad intelectual al público general. El proceso, aún en marcha, está en una fase de investigación y desarrollo en el que se conjugan todos los elementos escénicos, no solo la palabra y acción dramáticas, sino las diferentes esferas teatrales como son escenografía, iluminación, sonido, música, etc. Cuando el proceso haya finalizado, estaremos en condiciones de ofrecer una muestra del trabajo llevado a cabo en esta temporada 2023-2024.

Para concluir, solo queda resaltar que *La Abadía cruza la calle* se configura como un proyecto artístico solidario, inclusivo y con una alta vocación de servicio a la sociedad, convirtiendo el teatro en una herramienta transformadora, no solo para ciertos colectivos desfavorecidos, sino para la creación de una sociedad más fraterna y humana.

Referencias

Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Edhasa.

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral. Teoría y práctica del Teatro Comparado*. Atuel.

Hernández, H. y Collette, N. (2003). 1as Jornadas de Arte, Terapia y Educación: la creación como proceso de transformación individual y colectiva, 17-19 diciembre de 2001. Universidad Politécnica de Valencia, Facultad de Bellas Artes de San Carlos, Departamento de Pintura: Grupo de Investigación Retórica, Arte, Ecosistemas, Valencia.

Laing, R. D. (2013). *El yo y los otros*. Fondo de Cultura Económica.

Martínez de Olcoz, N. (2021). Técnicas performativas para la investigación y didáctica de la Teoría General de las Artes: el ejercicio Pygmalión. Olivero, S. (Coord.), *El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural*. Dykinson.

Martínez Lorca, J. y Viladés Coll, E. (2020). *Transformando entre bambalinas*. Editorial Fundamentos.

Sánchez Fariña, S. (2018). Tres escenarios de la tragedia del lenguaje. De la Parra, M. *La tragedia del lenguaje*. Libros de la resistencia

Sanchis Sinisterra, J. (2004). *Flechas del ángel del olvido*. Ñaque.

Sanchis Sinisterra, J. (2009). Entrevista de José Sanchis Sinisterra realizada por Juan Antonio Ríos Carratalé. Sanchis Sinisterra, J. *La máquina de abrazar*. Huerga y Fierro.

Sacks, O. (2002). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Anagrama.

Watzlavick, P. (1981). *¿Es real la realidad?* Herder.

Freddy Romero: un bailarín entre mundos

Dulcinea Segura Rattagan

Licenciada en Artes (UBA) y maestranda en Danza Movimiento Terapia (UNA). Coordina el Área de Danza del Instituto de Artes del Espectáculo (UBA), investiga al grupo El Descueve, dirige "Danza, memoria y procesos de subjetivación" y organiza desde el 2021 el Encuentro de Prácticas Somáticas.

Coordina la sección Danza de la Revista Llegás, obtuvo una beca del Fondo Metropolitano para la desgrabación de los ciclos de entrevistas sobre danza en pandemia.

Su proyecto Pájaro negro que danzas, biografía de Freddy Romero, recibió una beca del Fondo Nacional de las Artes y el apoyo de Mecenazgo.

Freddy Romero: un bailarín entre mundos[1]

Dulcinea Segura Rattagan
Instituto de Artes del Espectáculo
Universidad de Buenos Aires/Argentina

En las páginas siguientes compartiremos una parte del proyecto de investigación titulado *Pájaro negro que danzas: biografía de Freddy Romero*, que recorre la vida y obra del bailarín, coreógrafo y, sobre todo, maestro de danza moderna, Freddy Apolonio Herrera, más conocido como Freddy Romero. Su historia nos habla de un venezolano de procedencia humilde que dejó muy joven su país natal para poder desarrollar una carrera profesional como artista del movimiento, dedicando toda su vida a la danza. Primero, nos detendremos en consideraciones teóricas en las que reflexionamos sobre la carrera del artista en el marco de una posible historia de la danza espectacular occidental. A continuación, tomaremos una primera contribución a la biografía de Freddy Romero correspondiente a los años de su desarrollo profesional en México durante la década de 1960, para concluir con su despedida desde los medios en Argentina, país en el que vivió, bailó y enseñó por más de treinta años.

El arte es un objeto fugaz que se escurre entre los pensamientos cuando se intenta definir. Desde la generalidad de ser una habilidad humana hasta la filosófica definición de ser la manifestación sensible de una idea, varios son los siglos dedicados a su estudio y por más que no haya una definición precisa y cerrada (ni el propio arte lo es), el ser humano crea materialidades e inmaterialidades artísticas que le dan alivio a la existencia y expresan aquello inenarrable de la vida, sea el horror o la belleza (otro concepto problemático en su definición).

[1] Este trabajo fue realizado a partir de una investigación que comenzó en el año 2010 con algunas entrevistas a familiares, colegas y alumnos de Argentina, para luego de una pausa retomar el rumbo en el año 2019 con una beca a la creación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes. A partir de allí, a las entrevistas iniciales se le sumaron las carpetas con notas de prensa, escritos, folletos y fotos que Romero había guardado a lo largo del tiempo y que su hija Victoria Herrera donó, y un valioso material de archivo del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (CENIDI-Danza) José Limón, de la Ciudad de México, al que pudimos acceder en un viaje que también permitió llegar a colegas de la danza mexicana durante los años de juventud de Romero en ese país.

Para finalizar, basta agregar que la biografía se encuentra en la fase final gracias al impulso del Programa Mecenazgo –categoría Publicaciones, del Ministerio de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, otorgado en el año 2023.

Lo cierto es que el estudio del arte ha desbordado los espacios académicos para plantear la producción de conocimiento desde su propio hacer. Investigaciones realizadas desde una epistemología compleja que entiende que quien investiga es parte insoslayable de lo investigado.

Tomamos los estudios aplicados a las ciencias del arte para pensar que en la investigación las figuras más cercanas al objeto artístico quizás son las del artista-investigador, del investigador asociado o del investigador participativo (Dubatti, 2014). En todo caso, estas son figuras que entran en contacto estrecho con la praxis teatral, que se embarran y mezclan con su objeto para intentar entenderlo mejor. En el campo de la danza, puede suceder que quien investiga también tenga una práctica corporal, y aunque no haya desarrollado profesionalmente la disciplina, conozca distintos elementos, recursos, herramientas del movimiento, del cuerpo y de la danza, debido a la situación de experiencia corporal, que lo pone en sintonía con el material a investigar.

Para este artículo, pensamos que la figura del investigador participativo que "trabaja adentro mismo del campo teatral, ya sea espectador, periodista, investigador de campo" (Dubatti, 2014, p. 83), que nos compete, se entrecruza con una figura de asociación en la que el investigador se mezcla con la producción del artista que asoma desde sus escritos personales, las entrevistas dadas a diferentes medios en las que expresa su pensamiento en relación al arte, a la danza y a la vida; y los relatos de colegas y alumnos que contribuyen a esclarecer su filosofía artística. Esta colaboración se forja como si se tratara de una asociación indirecta o diferida en la que el conocimiento que produce el evento artístico surge de una vinculación tan estrecha con el material, que el investigador parece sentirla en la musculatura y las fascias del cuerpo.

Como introducción en el material y a modo de nota de color, agregamos que el título del proyecto tiene dos fuentes de inspiración relacionadas con Freddy Romero. Por un lado, y de forma más directa, encontramos un artículo publicado en el año 1983 en el diario *Estado de Minas* (Brasil), firmado por la periodista Iolanda Pignataro, quien lo tituló de la siguiente manera: "Pássaro negro que dancas: teu nome é Freddy Romero". En la nota, realizada con motivo de la llegada de Romero para dar clases y montar su coreografía *Terra* con bailarines locales, la periodista hace una descripción de Romero con opinión personal en la que detalla algunos de sus rasgos físicos. Se refiere al bailarín como alguien de "estatura media,

cuerpo negro, perfecto y musculoso, ojos grandes y expresivos, gestos largos y naturales", agrega también "de raciocinio rápido e inteligente" (Pignataro, 1983). El texto cuenta además con una síntesis bastante completa de lo mejor de su recorrido profesional.

Lo curioso del artículo es que, con relación a la danza, la periodista se refiere a los movimientos de Romero caracterizándolo como un felino "siempre rápido y listo para un salto grandioso" (Pignataro, 1983), pero elije un ave para el título. Suponemos que el bailarín se sintió muy identificado con esa denominación, ya que amplificó y plastificó la nota, incluida en el material que su hija donó para el proyecto.

Posteriormente, encontramos que la alusión a un pájaro negro podía tener otras resonancias. El cantante de ópera Iván García, sobrino de Romero, relata para este trabajo (2024) una experiencia que lo vincula con unos pájaros negros de la familia de los buitres americanos llamados zamuros en Venezuela. García recuerda que a los quince años integraba un coro juvenil en el que cantaba este madrigal: "El aire se ha dormido entre la fronda inclinada / hacia el sur y sobre el suelo. / Un zamuro volando se ha dormido, / parece que no vuela casi nada, / parece un roto en el azul del cielo"[2]. García explica que si bien el zamuro es un ave de rapiña también percibe que tiene mucho "coraje y fuerza" y que es un pájaro que "prefiere la descomposición, limpia la podredumbre y tiene a la muerte como hambre" (García, 2024). El cantante indica que, metafóricamente hablando, puede señalar a aquellas personas que logran una movilidad desde la ausencia de posibilidades hacia el cumplimiento de los sueños que se anhelan, como puede ser el caso de Romero cuya ambición en la danza lo impulsó a moverse de su lugar de origen, donde el sentía que no tenía mucha perspectiva de crecimiento, hacia otros horizontes para convertirse en un gran bailarín.

A todo esto, García añade una anécdota refiriéndose a la descendencia afro de ambos: "soy de familia de negros, como mi tío Freddy. Cuenta mi madre que cuando yo nací era blanco. Entonces mi abuela Carmen me vio y exclamó: ¡ese es zamuro!" (García, 2024). Dicho esto, nos aclara que los polluelos del zamuro nacen de color blanco y que recién durante el crecimiento le van saliendo las plumas negras.

[2] Poesía: Fernando Paz Castillo - Música: Antonio Lauro

Identificados ambos con su pertenencia étnica y cultural, no es de extrañar que el tema del pájaro negro llegara al corazón de Freddy Romero. Su origen humilde, su procedencia afro y su pasión por la danza lo impulsaron a una existencia de sacrificios que lo llevó de la pobreza en su Caracas natal a formarse en las complejas técnicas que adoptó (es sabido que la danza clásica y la danza Graham tienen una gran exigencia física) para convertirse en un gran bailarín y maestro, sobrevolando el cielo de un país a otro con su arte.

A pesar de que su vida de novela nos llevó a contar su biografía con tintes de color, están documentados los pasos de su tránsito profesional en el ámbito de la danza moderna que formaron parte de la historia de la danza mexicana y de una fracción de la danza moderna argentina.

Primeros pasos en la danza

Freddy Romero nació en 1939 en Caracas, Venezuela, donde comenzó su formación en danza cuando era adolescente, si bien en una entrevista refiere que ya bailaba en la escuela primaria cuando lo llamaban para representar una danza folclórica en un festival anual (Pignataro, 1983).

En cuanto a la primera formación sostenida que tiene Romero en la danza, sabemos que es a través de los bailes folclóricos venezolanos con su inicio en el Retablo de las maravillas, espacio de formación fundado por Manuel Rodríguez Cárdenas, entonces director de Cultura y Bienestar Social de Venezuela. El grupo del Retablo hacía representaciones en espacios públicos en su política de acercarse a la población y Freddy los vio en una plaza. Parece ser que las danzas lo cautivaron de tal manera, que en ese momento se presentó para empezar a tomar clases.

Allí uno de sus primeros maestros fue Jacinto Jaramillo, quien le había asegurado que iba a convertirlo en un gran bailarín, pero pronto debió abandonar Venezuela y emigrar a otro país. En el Retablo de las maravillas, Romero se forma junto a Yolanda Moreno, llamada "la bailarina del pueblo" (Paolillo, 2017) y quien comienza el desarrollo de lo que sería Danzas Venezuela, una agrupación que nace con algunos miembros del Retablo (y continúa hasta el día de hoy) con la idea de darle técnica a los bailes nacionales para convertirlos en danzas más profesionales, pero accesibles a todo público. "Yolanda Moreno identifica su estilo como nacionalista, el cual define como una modalidad danzaria que toma los temas del pueblo y los enaltece mediante una técnica propia para convertirlos

en expresiones teatrales de alta calidad universal, sin perder identidad popular" (Monasterios, citado en Paolillo, 2021).

Junto a compañeros del Retablo de las maravillas van a tomar clases de danza clásica con el bailarín Getulio Pérez de la Rosa, quien fue su siguiente maestro y quien observó que Romero tenía cualidades para dedicarse profesionalmente a ese arte. Este maestro de danza había estudiado en Buenos Aires con Iris Scacchieri y fue uno de los primeros en acceder al ámbito profesional de la danza venezolana gracias a la Cátedra de Ballet del Liceo Andrés Bello creada en 1945.

Tulio (como es conocido Pérez de la Rosa) es quien impulsa a Freddy Romero a estudiar ambas formaciones: danza clásica y también moderna, con el objetivo de que aprendiera todas las técnicas. Pero este maestro y mentor tampoco permanece mucho tiempo en Venezuela, ya que debe emigrar tal como le sucedió a Jaramillo. Una vez instalado en México y luego de pedirle que le enviara *fotos en acción*, consigue una beca para que Romero pueda formarse en el Ballet Nacional de México (BNM), al que también se había incorporado Pérez de la Rosa al llegar.

La formación profesional de Romero comienza entonces poco tiempo después en el BNM bajo la dirección de la maestra Guillermina Bravo, fundadora y directora de la compañía, que tenía una visión nacionalista de la danza y las tradiciones mexicanas. Entendemos que el cruce entre la danza moderna y diversos rasgos folclóricos es algo que va en sintonía con la formación folclórica inicial de Freddy en el Retablo, porque significaba una vinculación con las raíces de su origen afrodescendiente, algo que lo acompañaría siempre.

De acuerdo con el mexicano Alberto Dallal (2006), Freddy Romero llegó en pleno auge de lo que el investigador de danza denomina movimiento mexicano de danza moderna y muy pronto realizó partes y estructuras enteras de obras que se convirtieron en paradigmas de la danza moderna de aquel país.

Dallal realiza un recorrido por algunas obras mexicanas en las que participó Romero. Entre ellas figuran *El paraíso de los ahogados* de Guillermina Bravo (1960), en la que desempeñó varios papeles "pero se le recuerda como uno de los 'perros' (junto con Valentina Castro) que conducen a los ahogados al paraíso del Tlalocan (BNM)" (Dallal, 2006); *La pastorela* de

Raúl Flores Canelo (1958), *Danzas de hechicería* de Bravo (1961), *Luzbel* de Flores Canelo (1963), *La portentosa vida de la muerte* de Bravo (1964), *Danzas primitivas* de Carlos Gaona (1964), *Los bailarines de la legua* de Bodyl Genkel (1964), *Ronda* de Flores Canelo (1965), *Cuatro en el foro* de Gaona (1965), *Juegos de playa* de Flores Canelo (ya en el Ballet Independiente), *Canciones* de John Fealy (1967) y "tomó arte en muchas obras de danza clásica" (Dallal, 2006). Además, apunta que se recuerda especialmente su participación en *El pájaro azul*, junto con Socorro Bastida, en *Cuarteto* de Nellie Happee, junto con Raúl Aguilar y Ruth Noriega, entre otros, y en *Encuentro* de Happee en dueto con Ruth Noriega. Dallal también señala que el bailarín poseía un cuerpo imponente cuya versatilidad muscular le permitía realizar, con pleno dominio, "la enorme gama de papeles que la versátil danza mexicana de la época ofrecía." (Dallal, 2006).

Mientras Romero se formaba en danzas clásicas y modernas, se desarrollaba la danza moderna local que pronto incorporaría la técnica Graham casi como columna vertebral de la formación, pero que va profundizándose desde la llegada de Xavier Francis al país. Como relata Dallal al respecto (2013)

> El paso hacia una tercera etapa de la danza mexicana lo marcan dialéctica y sucesivamente dos acontecimientos: la llegada a México de Xavier Francis (1950), que inicia a los bailarines mexicanos en una técnica más completa de danza moderna, y un viaje que realizan las compañías existentes por varios países de Europa Occidental, los países eurosocialistas y la República Popular China... Francis coadyuva a las enseñanzas esporádicas de algunos profesores visitantes como David Wood y otros. Asimismo complementa, y en algunos casos descubre, la técnica que algunos bailarines mexicanos van a desarrollar simultáneamente asistiendo a la escuela de Martha Graham en Nueva York. (p. 20)

El BNM se establece como una escuela dedicada a la formación de bailarines que, desde 1959 recibe maestros huéspedes provenientes de la escuela de Martha Graham en Nueva York y posteriormente decide adoptar esa técnica que difunden en las escuelas del país, hasta convertirla en la hegemónica (Dallal, 2013).

Descendiente de la escuela Denis-Shawn, que poseía características étnicas orientales y expresivas, Graham fundó su movimiento en el par de opuestos de contracción-release. Su técnica está basada en el acto de la respiración, entendido como proceso fisiológico, en el que destacaba la

importancia del centro del cuerpo, el abdomen y el tórax: "la región abdominal era considerada fuente de energía en cuanto zona de conexión de las dos fuerzas fundamentales creadoras de vida: el sexo y la respiración" (Tambutti, 2012). La formación de Graham, "la escuela más emblemática de la danza moderna" (Tambutti, 2012), sostenía un control de cada músculo del cuerpo. La técnica era formal más allá de que Graham entendía que la danza venía de "las profundidades de la naturaleza humana" (Graham, 1992, como se citó en Tambutti, 2012).

Freddy Romero es uno de los bailarines que se forma en aquel tiempo y es parte de esa tercera etapa en el desarrollo de la danza moderna mexicana, que tenía entre sus características de ese momento la intención de incorporar a la danza el tema mexicano y que, como dijimos anteriormente, asume como parte de su formación la técnica Graham. Dallal (2013) recuerda que desde que el BNM entra en contacto con la técnica de Martha Graham, su directora Guillermina Bravo la adoptó para sí y para el grupo, "una técnica que la obliga a transitar de lo local y regional, a lo mítico indígena y más tarde a una concepción universal de la creación coreográfica" (p. 21).

Posteriormente Romero es uno de los fundadores en 1966 del Ballet Independiente (BI) junto con Raúl Flores Canelo (pilar de la danza mexicana contemporánea del siglo XX), John Fealy y Gladiola Orozco. La creación del BI forma parte de la búsqueda de nuevos lenguajes y formas expresivas a través de coreografías vanguardistas que experimentaron diversos aspectos técnicos y conceptuales.

Llegando a la década de 1960, Romero es convocado por el coreógrafo y director Alvin Ailey para sumarse a su Compañía (que era la primera compañía afroamericana de repertorio) y realizar temporadas en Estados Unidos. Inmediatamente después, casi en paralelo a esta incorporación, viajaría a Buenos Aires para integrar junto a la bailarina Bettina Bellomo (esposa y madre de su hija mayor), el recién creado Ballet del Teatro San Martín, de la mano del maestro Óscar Araiz.

A grandes rasgos, podemos decir que en los más de diez años en los que vivió en México, Freddy Romero formó parte de la danza moderna mexicana en la que abrazó la técnica Graham con la expresividad de los elementos folclóricos propios de la idiosincrasia mexicana que además él tenía asumidos desde sus inicios en la danza en Venezuela, aunque posteriormente

se mezcló con la técnica Horton[3], que tenía incorporada el coreógrafo Alvin Ailey, su padrino artístico. El bailarín desarrolló un perfil en el que las técnicas duras de Graham y Horton, así como la exigencia física de la formación clásica, se combinaron con elementos folclóricos en tanto allí estaba la expresión de sus raíces afro y latinas.

Entendemos que con esas técnicas continuó su tarea docente sin ser demasiado permeable a los métodos que trajo la danza contemporánea, sin hacer aportes específicos ni haber realizado algún descubrimiento que desarrollara él personalmente en la técnica moderna. "Se mantuvo muy purista de alguna manera. Cuando aparecieron otras técnicas, la gente que buscaba conocer distintos materiales se fue a otros lugares a probar nuevos lenguajes... y entonces quedó como más cristalizado todo su material" (Binaghi, 2010), cuenta Norma Binaghi, directora del taller de danza contemporánea del San Martín, al referirse a las clases de Romero en una entrevista personal en el año 2010.

Observamos que poseía una visión bastante romántica de la danza en la que el sacrificio y la técnica debían acompañar y posibilitar la aparición de la expresión profunda del ser humano. Fue un bailarín para quien la técnica moderna constituyó la base con la que dar cauce a su expresión apasionada o su dolor, y cuya exigencia lo llevaría a dejar el escenario muy joven para dedicarse a hacer que otras personas amaran la danza como él. "Lograr hacer bailar a los alumnos y que se emocionaran era lo que lo hacía más feliz. Era muy visceral y tenía una gran conexión con la música", destaca Binaghi (2010), quien compartió coreografías con él cuando eran jóvenes, además de verlo en sus clases.

Respecto a su manera de enseñar, la directora señala que Romero era muy intuitivo, que en general no hablaba para dar indicaciones, sino que tocaba a los alumnos, a quienes les metía el dedo en el lugar para que desde ahí supieran lo que tenían que modificar. "No era *intelectualoide*, no hablaba mucho ni hacía análisis, iba directo. Para él la música era como la sangre, bailar era su pasión. Lograba que todos sus alumnos bailaran" (Binaghi, 2010).

3 Lester Horton, bailarín, maestro y coreógrafo norteamericano (EEUU, 1906-1953), que desarrolló una técnica de danza con una fuerte resistencia física en el cuerpo humano. "El torso en la técnica de Horton es considerado como el origen de todo movimiento. Esta idea es similar a los conceptos de Graham y de Humphrey-Weidman. Otros impulsos para iniciar el movimiento emanan del hombro, el esternón, el diafragma y la pelvis" (Bell, Cheryl, Forsythe, Ana Marie y Perces, Marjorie (1992) The Dance Technique of Lester Horton, Princeton Book Company, Publishers. Traducción de Nereyda Rey. Tomado de https://www.danzaballet.com/lester-horton/)

De esta manera enfatiza el lugar del maestro Romero como formador de bailarines en un espacio oficial (el taller de danza del Teatro San Martín) del que sabemos que cada año esperaba ansioso la confirmación de renovación de su contrato.

A continuación, compartimos un fragmento del libro para introducirnos en algunos relatos de su camino artístico.

Pájaro negro, una biografía que danza

Luego de este primer viaje a Venezuela[4], donde sueña con formar bailarines y transmitir todo su aprendizaje a los integrantes del grupo de Danzas Contemporáneas del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes (INCIBA)[5], regresa a la ciudad de México.

El recorrido en su formación continúa mientras sigue adquiriendo destrezas y creciendo profesionalmente. Su maestro Tulio Pérez de la Rosa, impulsor de su carrera, lo ve como un bailarín brillante, "un trabajador incansable y dedicado 100% a la danza" (Pérez de la Rosa, 2012).

Raúl Flores Canelo, que se encuentra al frente del Ballet Independiente, crea para él la coreografía *Luzbel y La Anunciación*, en donde Freddy hace el papel de arcángel. También es bailarín invitado del Ballet de Cámara y participa en la coreografía que crea Tulio de la Rosa para la ópera *Aída*, con mucho éxito. Es una época de bastante trabajo y como Freddy baila danza moderna y clásica, también es huésped del Ballet Clásico de México bajo la dirección de Michael Lland, un gran maestro del American Ballet Theatre; en este ballet, Freddy baila y, como dijimos, destaca en el *Pájaro Azul* de *La bella durmiente del bosque*, que Lland monta por primera vez completa en México, y también en *Tema y variación* de Balanchine, obras donde el bailarín se luce.

"El cuerpo de Romero es capaz de expresar toda la gama de sentimientos del ser humano, con un vigor, con una plástica, con tal belleza, que el público no tiene más que romper el silencio obligado por la admiración, y estallar en una cerrada ovación", dice la prensa de México que, además,

[4] Romero viaja varias veces a Venezuela en carácter de bailarín para realizar presentaciones y dar clases, y es ovacionado por la prensa. En 1965, concitó una consideración inédita hacia la danza escénica como sector.

[5] Creado en 1965, fue el primer organismo rector de políticas culturales públicas en Venezuela. Creó además las primeras instancias burocráticas oficiales dedicadas al tratamiento de la formación, estímulo a la creación y difusión de la danza artística venezolana. (Paolillo, 2021)

lo describe como un "bailarín ambicioso y nómada", (Henares, 1973). En esa misma nota, Romero se describe así:

> Soy muy ambicioso, quiero experimentar muchas cosas. Soy nómada por excelencia y me fui porque no estaba rindiendo lo que yo debía. En Nueva York encontré lo que siempre quise. En la compañía para la que bailo, hago cosas que realmente me gustan, que siento... la danza es más que una forma de expresarme, es mi pasión, mi forma y mi razón de vivir. (Henares, 1973).

Freddy Romero se perfecciona e intenta superarse a sí mismo. Como posee una técnica destacable, puede participar en repertorios de distintos estilos. En una temporada llega a bailar simultáneamente en el Ballet Nacional, en el Ballet Independiente, en el Ballet Clásico y en el Ballet Folklórico de Amalia Hernández, cuatro compañías diferentes. Terminaba las funciones con una y se iba volando a trabajar con la otra. "Eran cuatro compañías y decidí aceptar la invitación de las cuatro. Salía de casa a las siete de la mañana y volvía a las tres de la madrugada, y así fue durante un mes y medio, durante la temporada" (Pignataro, 1983).

En 1968, justamente Amalia Hernández del Ballet Folklórico, realiza dos proyectos. Uno de ellos, llamado el Ballet de las Américas, consiste en enviar coreógrafos mexicanos a diferentes países para aprender distintas técnicas. El otro es el Ballet de los cinco continentes, cuyo plan es llevar a México coreógrafos de todas partes del mundo. Como parte de este proyecto llega el coreógrafo afroamericano Alvin Ailey a montar su obra *Revelations*. Freddy, que apenas conocía al coreógrafo, participa bailando en la pieza. "Las danzas, cuya intensa ritmicidad, fuerza y colorido constituyen una sola unidad plástica al través de todo su desarrollo escénico, son imágenes poéticas basadas sobre las memorias antiguas de los negros como un recuerdo expresivo de su vida en África y en el sur de los Estados Unidos" (Olimpíada cultural, 1968). Una publicación del momento describe así el trabajo coreográfico de Alvin Ailey, donde destaca la figura de Freddy Romero como uno de los intérpretes que "particularmente sobresalieron" en la obra[6].

A veces no es suficiente tener talento o esforzarse, hace falta un golpe de suerte. Durante las funciones en el Teatro del Bosque, Alvin se fija en Freddy. Al finalizar, se acerca al camarín a expresarle cuánto le había gustado su manera de bailar. En realidad, está con la boca abierta, impresionado

[6] Recorte sin firma, archivo cedido por la familia.

con la técnica y la fuerza que expresan sus movimientos, esa potencia en escena parece haberlo embelesado. Romero tiene una gran presencia en el escenario. Entonces, Alvin lo invita a tomar un café para conversar con él. "Freddy, te quiero para mi compañía, le dice el coreógrafo, el lunes que viene te necesito en Nueva York" (Romero, 1992). Estas palabras dejan helado al bailarín, que aseguró fue la única vez que se puso blanco en su vida.

Formar parte de esa compañía internacional de danza significa un gran salto en la carrera de Romero, pero él no lo sabe aún. "Yo le dije que tenía contrato con el ballet hasta finalizar y él me contestó que cuando terminara, al día siguiente, fuera a Nueva York, que en julio hacíamos temporada" (Romero, 1992).

Cuando finaliza la temporada, Freddy se va a emprender el recorrido internacional que significó formar parte de esa compañía. Su pasión es bailar y su exigencia interna lo empuja a superarse. Ahora forma parte de un grupo profesional internacional, con base en Nueva York (cuna de la danza moderna occidental) y con un sello propio muy característico que formará escuela. "La compañía Ailey representa una nueva tendencia en la danza, un enfoque vibrante, libre y fácil de un arte antiguo que se parece más a un renacer o un renacimiento que cualquier otra cosa" (Bordelon, S/F).

Y la exigencia se hace notar. Un día están en un ensayo de la obra *Credos*, toda la compañía tras bambalinas, y Alvin le pide a Freddy que marque la coreografía. Él pasa y la marca con posiciones, pero sin bailarla. Los bailarines lo miraban hacer. Cuando termina, Alvin le pregunta si quiere pasarla otra vez y Freddy accede, recuerda ese momento en una entrevista muchos años después:

> Los bailarines estaban furiosos, Alvin sabía lo que yo hacía. Llega la hora de la función y bailo la primera parte, llega Credo y todos me dicen 'good luck'. Bajan el telón y yo estaba con las rodillas temblando. Pensé 'yo tengo que demostrar lo que soy' y empecé a bailar, no me falló nada, bailé desde adentro. Bajan el telón y voy a los camerinos donde todos me felicitan, todos. A partir de ahí me invitaron a una mesa, antes comía solo, separado, y a partir de ahí me gané el respeto de toda la compañía. (Romero, 1992)

En ese párrafo se observan los esfuerzos no solo físicos que debe hacer Romero para poder tener un lugar y seguir creciendo profesionalmente

en la compañía. Posteriormente, en una carta que le escribe en 1971 desde Chicago a su amiga y colega Valentina Castro, relata el trabajo intenso con la compañía de Ailey y el esfuerzo que tiene que hacer para aprenderse otras coreografías para seguir subiendo y no *dormirse en los laureles* como otros:

> Alvin me montará un ballet especialmente, creo que es un solo, lo cual me da mucho gusto pero por otra parte sé que me echaré encima de todos los que son mis amigos ahora, y que me quieren, pues todos aspiran a que Alvin les monte un ballet para ellos; yo tengo la oportunidad ahora, la cual no pienso desaprovechar. Te diré que hay que trabajar muy duro pues la montará en una semana que es el único tiempo que nos queda antes de la temporada en Nueva York[7]. (Romero, 1971)

Formada en 1958 por Alvin Ailey, la Alvin Ailey American Dance Theater es una compañía que en un principio cuenta sólo con bailarines afroamericanos. Sus coreografías son una celebración de la cultura y el patrimonio de los afroamericanos, y la técnica de movimiento, atravesada por la Lester Horton Dance Theater (en donde Ailey había bailado), es muy intensa. Graham, Ailey y Horton. Tres técnicas que confluyen en Freddy y que le darían ese particular modo de bailar y de enseñar, que guiarían toda su carrera. Una herencia con mucho peso, como expresa la prensa norteamericana de la época respecto a las obras que representan:

> La compañía es altamente profesional y ofrece actuaciones perfectas, demostrando todas las disciplinas que deben observarse en la danza contemporánea. Pero más que esto, la Compañía Ailey tiene una calidad emocionante que hace que sus presentaciones sean más que solo técnicamente buenas. Tienen un estilo que parece atraer al público y, a menudo, hace que incluso los espectadores más sofisticados se sienten a través de una secuencia de baile con sus mandíbulas dignas caídas mientras se concentran en la acción. (Bordelon, S/F)

Además de los elementos elegantes de la técnica clásica, la compañía incorpora aspectos del teatro, las danzas étnicas (baile latino y baile africano) y el jazz. La temática social que desarrolla su obra intenta rescatar la memoria del pueblo africano constituyendo la primera compañía afroamericana de repertorio. Se vinculan con los músicos de jazz y colaboran con Duke Ellington. La pieza más reconocida es *Revelations*, de

[7] Carta compartida por Valentina Castro a la autora en comunicación personal (México, 2019)

1960, basada en los espirituales negros de Estados Unidos, obras que continúa haciendo y donde Freddy vuelve a interpretar el solo *I want to be ready*, entre otras coreografías.

> *Revelations* explora la motivación y las emociones de la música religiosa de los negros americanos en una docena de secuencias que "sacuden mi alma", para tomar prestado el título de uno de los números. Su primera sección se abre con un tierno *pas de deux* llamado *Fix me Jesus* en el que la confianza de la mujer en su pareja refleja una confianza en Jesús. Linda Kent y Freddy Romero bailan conmovedoramente. (Lachetta, 1973)

La compañía tiene mucho éxito por ese tiempo y tiene un costo de mantenimiento de US$ 12 000 semanales, lo que obliga a realizar funciones todas las semanas y viajar constantemente. Romero es consciente de esto y lo expresa al escribirle a su colega y amiga:

> Creo que jamás he estado en una compañía como ésta. Internamente es muy difícil pues todos se creen estrellas y tienes que demostrar que tú eres más estrella que ellos o si no te vas al bote de la basura, así que hay que demostrarlo en el escenario, y más cuando se tiene el sueldo que yo tengo. Pero poco a poco, como las hormigas, me he hecho respetar, pues en esta compañía tienes que demostrar que eres bueno para merecer el respeto de todos. Muchos de los que eran mis amigos y compañeros ya no lo son, pues yo he estado subiendo poco a poco y tengo papeles mucho más importantes que ellos que han estado más tiempo en la compañía. (Romero, 1971)

Freddy crece por su calidad y técnica en la compañía, pero eso le cuesta sufrimiento y soledad. Sin embargo, decide endurecerse para continuar su crecimiento como bailarín, pues ese es su sueño. "De otra forma tendría que refugiarme en los brazos de mi madre para que me apapachara y me sintiera bien, hay días que me siento triste" (Romero, 1971).

Con la Alvin Ailey American Dance Theatre, participa en la realización de un homenaje muy emotivo a Kennedy, con música de Leonard Berstein, en el Kennedy Center durante 1971. También va de gira por casi todo Estados Unidos, parte de Europa, la U.R.S.S. e Irán, donde baila en el teatro más importante de Teherán, llamado Talar Roodaki y donde su interpretación en escena es increíble. Allí les hacen una entrevista a los bailarines de la compañía en la que declaran que la danza es un arma política. Judith Jamison, una de las bailarinas que cuenta en su haber el premio de danza

más importante de Estados Unidos, asegura que en el baile la diferencia entre bailar bien o bailar mal no tiene importancia. Convencida de que el artista no puede solo usar su técnica en el escenario sostiene que "lo único que importa es brillar en escena y dar todo de sí mismo, y para ello no existe distinción del color de piel" (Kilani, 1970). Junto a ella, Jan Parks, otra bailarina de raza negra y gran estado físico, asegura estar convencida de que el arte es un medio muy importante para el acercamiento entre culturas: "lamento que Abraham Lincoln no haya dado al arte la importancia que se merece. Yo puedo ayudar a las personas a mostrar la cultura de los negros mediante la danza. Nosotros podemos mostrar nuestra cultura a través del arte" (Kilani, 1970). Y Freddy Romero señalaba: "en el arte de la danza hay que separar la técnica del artista. El artista es el dueño de la técnica" (Kilani, 1970)[8].

Dueños de ese arte, los veinticinco bailarines de la compañía de Ailey son artistas de una técnica excepcional y todos brillan en el que, en ese entonces, es el grupo de baile más conocido de Estados Unidos. En sus obras se combina un diseño de arte tradicional africano con el clásico, que tiene un valor muy importante en la cultura. El propio Alvin reconoce el notable progreso de las personas de raza negra en el baile, la música y el canto. El grupo recibe en esa gira el premio más grande de danza contemporánea en Teherán.

Pero en ese momento, Freddy es un hombre casado y joven padre. Bettina Bellomo, su esposa, es una bailarina argentina formada en la escuela del Teatro Colón y perfeccionada en Cuba, junto a Alicia Alonso. Hay quienes suponen que se conocen tomando clases en el Ballet Clásico de México. Lo cierto es que ella tiene una formación clásica y Freddy está más orientado hacia la danza moderna. Según el maestro Federico Castro[9], amigo de Freddy del Ballet Nacional, ellos dos son *negro y blanco,* lo dice en referencia a los colores de piel pues Bellomo es una bailarina de piel nívea y a Romero lo apodaron *chocolate,* por su color oscuro. Aunque no sabemos si en esta comparación podría existir alguna alusión a los estilos de danza que los destacaban o las personalidades.

Bellomo es la madre de su primera hija, Mónica, que nace en 1966 fruto de su gran deseo de ser padre; pero, al mismo tiempo, tan difícil de sostener

[8] Entrevista de Freydun Kilani, periodista, crítico de arte y escritor de Teherán, periódico de Irán en la década de 1970, de gira con la Cia. de Alvin Ailey, traducida por un colaborador para los fines del libro.

[9] Entrevista personal con la autora (México, 2019)

con su presencia. Dos años después, Freddy Romero está de gira con la compañía de Alvin Ailey, mientras Bettina permanece bailando en México y ocupándose de su hija Mónica. Esta época se da su consolidación como bailarín profesional a nivel internacional, y a la vez, significa un momento de dura soledad y crudeza debidas a la tremenda competencia que reinaba entre los bailarines.

Este celo profesional de la compañía es algo que Romero siente como parte de la idiosincrasia del pueblo norteamericano y le parece un choque cultural con relación a la ética de las prácticas mexicana y venezolana que había conocido y a las que estaba acostumbrado, al menos en la danza. En esta etapa, crece el Black Power en EE. UU. y él es cuestionado por estar casado con una mujer blanca.

Pasados unos años del nacimiento de la niña, Bettina viaja a Argentina y Freddy va hacia allá cada vez que tiene vacaciones con la compañía. Esto a Alvin Ailey no le agrada porque teme que en cualquier momento Freddy se quede allí y se lo hace saber.

La inestabilidad política de esos años en Argentina, invitan a que Romero siga viajando a EE. UU. durante un tiempo más, pero llega un día que la premonición de Ailey efectivamente se cumple y Romero se instala permanentemente en Buenos Aires. “La danza me ha dado todo en la vida, inclusive mi esposa que es nacida en Argentina y fue el punto de partida de mi relación con este país, que conocí y aprendí a querer” (Romero, 1992).

El adiós al bailarín de ébano

Para finalizar este adelanto de la investigación, hemos decidido cerrar con lo que fue su despedida a través de los medios de Buenos Aires, y algunos de otros lugares del mundo que lo conocieron.

Luego de llevar más de tres décadas radicado en el país, con una intensa actividad como formador de bailarines y bailarinas, Freddy Romero fallece en Brasil en el verano de 2006, mientras visitaba a Mónica, su hija mayor.

Los medios de comunicación le dedicaron páginas llenas de despedidas de distintos profesionales de la danza que habían trabajado con él, haciendo un breve recorrido por su trayectoria.

En el diario Página 12, expresa Alina Mazzaferro (2006), a días de conocerse la noticia del fallecimiento del artista:

> Era el bailarín de bronce de aquel primer Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, por su imponente presencia, por su piel oscura. Fue el malvado Tybaldo de *Romeo y Julieta* y el cisne negro de *La reina de hielo* (ambas de Óscar Araiz), pura energía y vitalidad. Y también fue el gran maestro de la técnica Graham en Argentina, uno de los pocos que la continuaba trabajando con extremo rigor y fidelidad, aunque imprimiendo en ella su inconfundible marca. Ese era Freddy Romero, bailarín y maestro, que falleció el pasado viernes en Belo Horizonte (Brasil), a causa de una enfermedad pulmonar que sobrellevaba hace tiempo, cuando visitaba a su hija radicada en esa región del país vecino.

En 1969, cuando Romero y Bellomo ingresaron al recién constituido Ballet del Teatro San Martín, Freddy y sus compañeros del primer ballet del TSM, tuvieron la ardua tarea de formar esa primera compañía contemporánea argentina bajo el amparo de una institución oficial, con un lenguaje propio, a partir de una multiplicidad de técnicas y elementos que recibían del exterior. Años después, Bellomo se instala en Belo Horizonte, Brasil, sede del Grupo Corpo, una compañía de danza contemporánea fundada por Paulo Pederneiras en 1975 cuya primera creación *Maria Maria* tenía coreografía de Óscar Araiz, y en donde imparten clases ella y Romero en algunas oportunidades. El propio grupo recuerda que en sus inicios no había un desarrollo de maestros tan grande en Brasil, que tenían compañías como la del Teatro Municipal de Rio, dedicadas a repertorio, "pero no una movida de maestros o profesionales independientes dedicados a otras técnicas o a innovar. Óscar Araiz, Bettina Bellomo –de la compañía de Óscar, su esposo–, el bailarín Freddy Romero, nos ayudaron a montar este proyecto" (S/F, 2016).

Mazzaferro continúa con la historia del Ballet del San Martín:

> En 1971, "el presupuesto se lo dieron", dijo Óscar Araiz, hasta que seis años más tarde fue reabierta bajo la dirección de Ana María Stekelman (con el nombre de Grupo de Danza Contemporánea) y Romero fue convocado como maestro del nuevo Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín, creado para formar bailarines para la compañía, tarea que continuó desempeñando hasta 2005. Además, fue maestro invitado del Ballet

> Contemporáneo del TSM en múltiples oportunidades, convocado por directores, y ofreció clases abiertas a la comunidad a través de los cursos extracurriculares del IUNA. (2006)

En el artículo también se encuentra el testimonio del maestro Óscar Araiz, entrevistado para dedicar sus palabras de despedida y reconocimiento:

> Tenía una marca muy fuerte cuando bailaba, con el estilo de Ailey, con elementos fuertes que responden a la cultura negra americana. Las obras de Ailey tenían un contenido social muy fuerte, con música de jazz y blues y eso le quedó en el cuerpo... Él era una persona muy generosa y un apasionado laburante. No era un funcionario o empleado de la danza, era un artista neto. (Mazzaferro, 2006)

Y la periodista completa el relato:

> Cuatro décadas formando bailarines hicieron de Romero uno de los principales maestros de la danza contemporánea en Argentina y sus clases se convirtieron en un espacio de paso obligado para aquellos que eligieron la danza como camino. Como bailarín se lo sigue recordando por fuerza expresiva en *La consagración de la primavera, Romeo y Julieta, In-a-gadda-da-vida, La reina de hielo,* junto a Ana María Stekelman, y otras obras del repertorio de Araiz. (Mazzaferro, 2006)

En la nota que antecede observamos que la periodista se refiere a Romero como "uno de los principales maestros de la danza contemporánea en Argentina", y si bien es cierto que integró la compañía de danza contemporánea del San Martín, para hablar con precisión debemos señalar que el bailarín enseñaba técnica Graham, que es un estilo de danza moderna.

La danza moderna (o *modern dance*) es una corriente de danza que se desarrolla entre las décadas 1920 y 1940 en Nueva York. Desde la perspectiva histórica en un posible recorrido de la danza espectacular occidental (que se presenta en los estudios de danza de la Universidad de Buenos Aires), la danza moderna se propone en sus inicios como una danza diferenciada de la danza clásica, que no pretende una optimización técnica, sino que plantea formas de pensar el movimiento y el cuerpo de otra manera (Tambutti, 2012). El crítico John Martin la caracterizaba como un primer intento de "verdadera rebelión contra" el ballet al que señala como el "ámbito de la danza artística por excelencia" (Tambutti, 2012). Pero en los hechos,

la danza moderna termina estableciendo una partitura de movimientos propia de cada coreógrafo o coreógrafa para entrenar en clase, y que serán los mismos que conformarán las secuencias coreográficas.

"A pesar de que ambas técnicas (Graham y Humphrey) iban en búsqueda de criterio de génesis de movimiento y no querían fijar movimientos y relaciones, en la práctica se configuraron alrededor de estas personalidades 'escuelas', que mixturándose con la vieja tradición del ballet, dieron origen a nuevas tradiciones" (Tambutti, 2012). Martha Graham fue la gran madre de la danza moderna, siendo su técnica el primer vocabulario dentro de esta corriente, definiendo un nuevo código de movimiento expresivo además de un nuevo vocabulario técnico (Bentivoglio, 1985).

Esa es la técnica en la que Romero se mantuvo aferrado. Como señalaba Norma Binaghi más arriba, no se incorporó a las aperturas de movimiento que trajeron las técnicas contemporáneas de danza.

Lo que señalan la mayoría de los testimonios son las cualidades que lo destacaron como bailarín y maestro, siempre dentro de su estilo y con su impronta personal.

"Freddy fue un gran bailarín, bello, fuerte, técnicamente dotado y muy buen compañero", recuerda Mauricio Wainrot, su compañero de aquellas primeras épocas en el Ballet del San Martín (Falcoff, 2006), y en otro testimonio se puede leer a Cristina Barnils, también compañera del ballet, que resume:

> Para mí Freddy era, ante todo, un gran amigo. Y además un excelente bailarín y mi maestro de técnica Graham... Teníamos una relación de amistad, muy personal. En cuanto a lo artístico, era alguien talentoso, profundo, muy vistoso. Cuando venía de bailar con Alvin Ailey, volvía iluminado. Y también era un gran maestro, que dejó una marca. Muchísima gente pasó por sus manos y él era uno de los pocos que conservaba bastante puro el estilo de trabajo, el único que seguía dando prolijamente la técnica Graham... Deja un hueco muy grande en la danza argentina. (Mazzaferro, 2006)

Alejandro Cervera, coreógrafo y director del área de danza del Centro Cultural Ricardo Rojas, se sumó a las despedidas con estas palabras: "lo recuerdo como un extraordinario bailarín con una potencia expresiva e interpretativa muy grande y, últimamente, como un maestro muy importante.

Con él se pierde algo fundamental para la danza argentina", mientras que Mauricio Wainrot agregaba: "Freddy poseía, además de su espléndida técnica, una gran presencia y una especial belleza masculina. Creó algunos trabajos como coreógrafo, pero su destino terminaría siendo otro: ser uno de los mejores maestros de nuestro medio, muy querido por sus alumnos y colegas" (Mazzaferro, 2006).

En México, donde comenzó su carrera, el investigador Alberto Dallal (2006) se sumaba también a los recordatorios respecto a Romero: "con enorme pesar para el medio de la danza mexicana profesional, se recibió la noticia del fallecimiento del bailarín y maestro Freddy Romero", de esta manera se expresaba en una nota in memoriam para la revista del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, donde añadía:

> Era dueño, además, de un cuerpo imponente, de una brillante y lucidora piel negra, una versatilidad muscular para, con pleno dominio, realizar la enorme gama de papeles que la versátil danza mexicana de la época ofrecía. Además, Freddy poseía un natural don de gentes que, por las notas aparecidas en la prensa argentina, conservó hasta su muerte. Freddy Romero cumplió cabalmente, para coreógrafas y coreógrafos, partes y estructuras enteras de obras que, en aquel momento, se convirtieron en paradigmas de la danza moderna mexicana. (Dallal, 2006)

En Argentina, también Juana Lederer y Alfredo Gurquel (2006), en cuyo estudio Freddy había dado clases durante algunos años en sus inicios, le dedicaron su cariño:

> Al maestro Freddy Romero. Nuestro mayor y sincero recuerdo para uno de los más grandes bailarines, maestros y sobre todo, persona de estas dos últimas décadas. El mundo, la Argentina y los alumnos pierden a uno de los más grandes artistas de las últimas épocas y lo más bello de él: su personalidad, profesionalismo y alegría para transmitir su sabiduría.

Estas expresiones nos hablan de una persona que dejó cierta impronta, quizás a su manera, un poco en los márgenes de los cargos y lidiando con la economía diaria, así como sucede y ha sucedido con muchos artistas en la última etapa de sus vidas. Hubo tal cantidad de homenajes en su memoria que hasta la New Generation Dance Company ofreció una función el 4 de febrero del 2006 en Nueva York, EEUU.

Freddy Romero fue una figura particular en la historia de la danza moderna argentina. Parte de una generación en la que no se incluyó (el único libro sobre la danza moderna argentina no lo cuenta entre sus integrantes). Una especie de *sapo de otro pozo*, alguien que no pertenecía a ningún lado, que se desarrolló como intérprete sin aferrarse a ninguna de las compañías a las que perteneció y que tampoco llegó a alcanzar solidez con su propia compañía. Amaba profundamente a la danza y sólo se alineó a la etapa del estilo Graham con el que él se formó, como una técnica primordial de danza, como un trabajo profundo, casi espiritual.

Una persona cuya pasión por la danza impulsó y formó generaciones de bailarines. Romero, el bailarín de ébano, el faraón de la danza, más en soledad que solista. Un extranjero que no se adaptó a ser exitoso cuando lo fue y siempre dejó que la fortuna corriera río abajo. Un hombre que salió muy joven de su tierra y nunca llegó a echar realmente raíces, ni en una compañía ni en un país. Un pájaro negro de la danza que bailaba entre mundos hasta que la muerte lo llevó a descansar para siempre en aquella mañana de enero del 2006 en Brasil, la tierra más cercana a sus ancestros.

Referencias

Bentivoglio, L. (1985). *La danza contemporánea,* I Manual Longanesi y C. (trad. Tambutti, S. Apuntes de cátedra, 2012).

Binaghi, N. (2010). Entrevista a Norma Binaghi realizada por Dulcinea Segura (inédita).

Bordelon, A. (S/F). Ailey Dancers Exciting group. *New staff writer,* (recorte sin fecha ni más datos. Archivo cedido por la familia).

Dallal, A. (25/1/2006). Freddy Romero. In memoriam. *Imágenes Revista electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas,* UNAM.

https://www.esteticas.unam.mx/revista_imagenes/dearchivos/dearch_dallal06.html

Dallal, A. (2013). *La danza moderna en México*. UNAM

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del teatro III. El teatro de los muertos*. Atuel.

Falcoff; L. (8 de enero de 2006). Murió Freddy Romero. Fue un notable maestro y bailarín. *Suplemento Espectáculos del diario Clarín*.

García, I. (2024). Entrevista a Iván García realizada por Dulcinea Segura (inédita).

Gurquel, A. y Lederer, J. (2006). Freddy Romero: Homenajes. *Balletin Dance, La revista argentina de danzas*.

Henares, A. (marzo de 1973). Freddy Romero, bailarín ambicioso y nómada. *Diario El sol*.

Kilani, F. (1970). Periódico iraní (Traducción propia).

Lachetta, M. (10 de mayo de 1973). An exhilarating night with the Ailey Dancers. *Daily News*.

Mazzaferro, A. (13 de enero de 2006). El formador de bailarines. *Página 12*.

Olimpíada cultural. (3 de abril de 1968). Premio al Ballet que dirige el coreógrafo negro Alvin Ailey.

Paolillo, C. (2017). Los años cuarenta y cincuenta del siglo XX en la danza escénica venezolana. *Akademos 19*(1 y 2), pp. 9-36.

Paolillo, C. (15 de septiembre de 2021). El Inciba, inédita gestión. *El Nacional*. https://www.elnacional.com/opinion/el-inciba-inedita-gestion/

Pérez de la Rosa, G. (2012). Entrevista a Getulio Pérez de la Rosa realizada por Dulcinea Segura (inédita).

Pignataro, I. (1983). Pássaro negro que dancas: teu nome é Freddy Romero. *Estado de Minas*.

Revista Revol, girar las danzas. (8 de junio de 2016). Grupo Corpo llega a Buenos Aires con presentaciones y masterclasses. https://revistarevol.com/tag/alvin-ailey/

Romero, F. (1971). Carta a Valentina Castro desde Chicago.

Romero, F. (1992). Audio de entrevista a Freddy Romero, realizada en el marco de las Charlas de danza del CENIDI-Danza José Limón del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, D.F., 22 de enero de 1992 (cedida por el CENIDI).

Tambutti, S. (2012). Material de la cátedra Teoría general de la danza, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

De lo esencial a lo visible. El ser y el hacer en el teatro comunitario

Karen Andrea Vásquez Puerta

Colombiana. Actriz y gestora cultural del Teatro Cazamáscaras, con más de 20 años de trayectoria en procesos de creación, producción, formación e investigación artística, específicamente en el teatro comunitario. Licenciada en Filosofía y maestranda en Gestión de la Universidad de Antioquia. Especialista en Procesos de Intervención de la Universidad del Valle. Ha acompañado a distintas organizaciones en la formulación, planeación y ejecución de procesos artísticos y educativos dirigidos a la primera infancia, infancia y juventudes en los departamentos del Valle del Cauca, Cauca y Antioquia. Ganadora de la Beca de Investigación teatral del Ministerio de Cultura de Colombia, 2021.

De lo esencial a lo visible. El ser y el hacer en el teatro comunitario[1]

Karen Andrea Vásquez Puerta[2]
Universidad de Antioquia/Colombia

Quiero advertir que lo que aquí expuesto
no son más que mis intuiciones e inquietudes íntimas.

El teatro me parece fascinante desde el primer momento, desde que me descubrí siendo público por primera vez y aún la palabra *teatro* no estaba en mi vocabulario; encontrarme con él fue el descubrimiento de mi lugar en el mundo y de mi propósito de vida.

He considerado como un regalo y una oportunidad que, en un barrio como el mío, en la periferia urbana de Medellín, hubiese una sala de teatro y que desde ese momento se abriera un mundo nuevo ante mí, al que constantemente le hago muchas preguntas. Durante los últimos veinte años he estado vinculada a agrupaciones teatrales comunitarias en Medellín y el Valle del Cauca (Colombia), motivada por inquietudes alrededor de los procesos de formación, creación, investigación y divulgación del teatro comunitario en contextos urbanos y semiurbanos. Me pregunto por la función social del teatro comunitario; por sus metodologías de creación, formación e intervención; por sus dramaturgias como dispositivos que construyen espacio; por los procesos que favorecen el surgimiento de ciudadanías culturales; por cómo se movilizan las memorias e identidades colectivas, y por el cómo se han dado los procesos de transformación social y si efectivamente se producen dichas transformaciones.

Indagar por estas motivaciones anteriores me ha llevado por varios caminos y a otras preguntas: ¿qué es lo que hace comunitario al teatro comunitario? ¿qué significa que el teatro comunitario dé cuenta de lo social? ¿el teatro comunitario transforma? ¿qué es lo que transforma y cómo? ¿cuáles son los límites de nuestra práctica? ¿somos artistas o interventores sociales? Estas y otras preguntas me acompañan, no sólo como actriz y gestora de estos procesos, sino como investigadora.

---

[1] Este trabajo se presentó como ponencia en el V Congreso Iberoamericano de Teatro en Manizales en el mes de octubre de 2023.

[2] karen.vasquez@udea.edu.co

El teatro comunitario me ayudó a sobrevivir, a darme cuenta de que el mundo era más grande que mi casa, que mi escuela, mi barrio y que mi futuro no estaba tan determinado como yo creía. Pero también, la forma de hacer el teatro comunitario se me llevaba la vida.

Para finales de 2019 me descubrí pensando en lo agotada y frustrada que me sentía *haciendo teatro comunitario*, tras veinte años de ejercicio. Empecé a experimentar un deterioro notable en mi salud física y mental: advertí el hastío. A este ritmo ni a los 50 años llegaré, me dije. El teatro comunitario como lo conocía y lo había aprendido a hacer ya no me apasionaba. ¿Por qué? ¿Cómo enfrentar esta crisis en la que me encuentro? Mis preguntas y convicciones sobre el teatro y la paz sufren una ruptura, un antes y un después del año 2019. *¿Construir la paz afuera mientras me desmorono por dentro?*

El *antes* significó caminar el barrio, atravesar la montaña, viajar en chiva[3] por horas, gestar y producir festivales de teatro comunitario, crear agrupaciones rurales... llegar a donde nadie más llegaba. Me sentí una heroína. El recrudecimiento del conflicto armado en nuestras zonas de trabajo, antes de la pandemia, la crisis económica de nuestra agrupación y el cierre de nuestro espacio me detienen. Aparece el *después*, que es el *hoy* en el que me encuentro.

Esta referencia anecdótica es justamente la que apertura una etapa de mi vida, en la que me encuentro cuestionando lo que he sido y lo que quiero ser y hacer. El teatro que construye paz se pone en interrogación. ¿Cuáles son las paces que construimos?

> Me detengo, dejo mi anecdotario, respiremos.

Quiero decir que las formas en las que aprendí a hacer el teatro en contextos comunitarios se encuentra, para mí, en una (presunta) crisis interna debido a la relación dicotómica que se ha establecido entre el ser y el hacer, con una clara priorización de esto último, en el marco de las dinámicas internas de las organizaciones y/o agrupaciones teatrales comunitarias que conozco y de las que he hecho parte.

Esta crisis o *exceso de hacer*, se manifiesta de dos formas: por un lado, en el agotamiento de algunas de las y los artistas integrantes de los procesos,

[3] Término usado en Colombia que refiere al camión de carga que es adaptado de forma artesanal para el transporte de público rural, también conocido como "escalera".

quienes nos hemos sentido desgastados y poco valorados, lo que a su vez deriva en una crisis de principios y valores de las agrupaciones. Y, en segundo lugar, las intervenciones culturales, sus procesos y sus impactos no son lo suficientemente cuidados, planeados, observados y evaluados, dificultando la investigación, sistematización y evaluación de los procesos y así mismo la medición de sus impactos.

Respecto a lo primero, puedo observar que se expresa de manera más concreta como una desconexión entre los principios y valores de las personas y el de las organizaciones que integran. Dicha desconexión se expresa en falta de coherencia, pues opera solo hacia afuera, no hacia adentro, es decir, hacia la comunidad en la que se interviene, se opera con unas lógicas y hacia el interior de la organización, con otras. Esto lo entiendo de manera específica, por ejemplo, en cómo las discusiones sobre el lugar de las infancias, las familias y los liderazgos femeninos al interior de las organizaciones teatrales no se han dado y, me atrevo a decir, se evitan. Asimismo, los roles y estereotipos de género que se reproducen y refuerzan en las prácticas internas de las organizaciones y, luego, se trasladan a los procesos de formación-creación teatral con las comunidades. A ello se suman las violencias que se presentan en las prácticas teatrales, las relaciones verticales que se sostienen en los escenarios mencionados y la sobrevaloración del *hacer* sobre el *ser*.

Sobre esto último, es preciso mencionar que las dinámicas de algunas organizaciones/agrupaciones teatrales comunitarias, así como de otros tipos, terminan respondiendo a lógicas de precarización, en las cuales se trabaja en exceso y en condiciones desequilibradas. El estudio *Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México* concluye que "durante el modelo neoliberal, el trabajo artístico ha sido precarizado, sus condiciones de contratación son inestables, inseguras y con baja remuneración, como tendencia se encuentra el predominio del trabajo por cuenta propia o freelance." (Sánchez et al., 2019)

Y seguramente no es circunstancial, por el contrario, da cuenta de las relaciones de poder que se tejen hacia adentro y hacia afuera, dando lugar al segundo aspecto de la crisis: la reflexión desde y hacia el teatro comunitario, que necesariamente tiene que pasar por la reflexión pedagógica crítica sobre las prácticas del teatro comunitario desde la investigación y sistematización permanente de los procesos. También sobre quienes asumen el lugar de dirección, como animadores, jugadores, facilitadores,

como un rol que se encuentra en transformación. Sin embargo, las prácticas del teatro comunitario no cuentan con suficientes y constantes procesos reflexivos-críticos que permitan medir los impactos de las intervenciones. Sabemos que se transforman cosas, yo lo experimenté y lo sigo experimentando, pero no sabemos cómo, termina siendo un supuesto y a la vez, un velo.

El contexto ha cambiado, las crisis son permanentes, pero no son las mismas, entonces ¿cuál es mi lugar de enunciación desde la investigación cultural frente a las nuevas y permanentes crisis? En palabras de Tenzer (1992) ¿Experimentamos hoy una crisis que no conocimos ayer? No sólo yo me he transformado, el teatro comunitario –al menos al que yo he estado vinculada– también. A veces parece el mismo de hace veinte años, pero no lo es, muchas cosas han cambiado, ya no son como antes. Pero muchas se siguen enfrentando como siempre.

Hay unas preguntas de base que soportan el surgimiento de esta situación problematizadora. Si en palabras de Rancière (2010) "el teatro es una forma comunitaria ejemplar. Conlleva una idea de la comunidad como presencia en sí... la comunidad como manera de ocupar un lugar y un tiempo" (p. 13); entonces, ¿qué imagen de teatro tenemos? ¿qué imagen de comunidad? ¿cuál es el subtexto que juega en los procesos de intervención cultural que se realizan? ¿cuándo *sirvo* de *tapadera ideológica* y no me he percatado? La pregunta de Bourriaud (2008) ¿cuáles son las apuestas reales del arte contemporáneo, sus relaciones con la sociedad, con la historia, con la cultura? (p. 5) resume y acoge a las mías.

–Me siento como pasándome a mí misma por el filtro del café.

Me pregunto, ¿entonces, pa´ que todo esto? Si el arte ya no es únicamente lo que yo puedo hacer y producir de forma creativa, sino también lo que estoy pensando (Hobsbawm, 2013), el disfrute del arte ya no es una experiencia puramente privada sino social, incluso política, donde el escenario opera como una expresión social y político-cultural, en la que se pone en juego también lo que soy, no sólo lo que quiero contar. Lo anterior me ha ayudado a pensar al teatro comunitario, más allá de denominar a las prácticas teatrales ubicadas en territorios específicos (Borba, 2012), como un lugar de manifestación artística y política colectiva que, a través de sus prácticas, ha construido memorias e identidades colectivas en sus territorios y proyectado a su vez las historias del país.

El teatro comunitario, entendido como una forma de teatralidad (Bidegain, Marianetti y Quain, 2008), como una práctica artística diversa, como una práctica pedagógica transformadora, vinculada a procesos de creación, formación y divulgación teatral que se lleva a cabo en contextos comunitarios con vecinos y para vecinos de una comunidad, se convierte en un puente entre el arte y la vida, inicialmente para el contexto en el que habita, pero que también pone en conversación otros sentidos. Así, ¿cómo influye el teatro comunitario en las experiencias y disposiciones ética y estética de las personas participantes? Una nueva posibilidad se abre ante mí y aliviana mi angustia.

Para mí, el teatro (comunitario) que construye paz, no se trata solo de ir a los territorios, sino que también debe ocuparse de favorecer la disposición ética y estética frente a la vida. Consiste en hacerse las preguntas necesarias y emprender la búsqueda de las respuestas, comprender que necesariamente *no* somos lo que hacemos, y por esto *ser* del teatro comunitario (y en el marco de la gestión cultural comunitaria como campo) es una apuesta ética, estética, política, pedagógica, pero también económica y espiritual en constante construcción. El teatro comunitario es una apuesta por la coherencia, por hacer coincidir mis principios, valores, dolores, sueños, odios y lo que soy en mi intimidad con los de las organizaciones y agrupaciones de las que formo parte, haciéndome las preguntas hacia adentro y luego para el afuera, permitiéndonos acoger la contradicción en un lugar más favorable. Que nos permita el desafío, como menciona Grimson (2000), de reconocer al otro como diferente e igual. Por ello debemos favorecer y hacer efectiva la horizontalidad en nuestros espacios, en los que predominen la pregunta como oportunidad para el diálogo, la confianza, la creatividad, la paciencia, el ocuparse sin preocuparse y el hacer lo justo. Disponernos para que la "transformación" sea asumida como un campo de discusión.

Una disposición ética y estética es avivar el sentido de la vida, de la vida bella, es una apertura a las sensibilidades posibles. En mi lugar de artista/gestora es mi tarea y responsabilidad armonizar la vida cotidiana desde lo que soy. ¿Cómo se hace eso?, no lo sé... creo que tengo algunas ideas y al menos una claridad: no se hace como lo venía haciendo y a esto sí quiero apostarle, a salvar el mundo ya no.

Considero que el teatro comunitario y otras prácticas artísticas/pedagógicas están llamadas a reconfigurar el espacio comunitario real, posibilitando *vivir*

en y no *a través de*. Devolviéndonos por un momento a la vida y distanciándonos de la representación *espectacular.*

Me acojo a la afirmación de Rancière:

> El teatro ha estado, más que cualquier otro arte, asociado a la idea romántica de una revolución estética, cambiando no ya la mecánica del Estado y de las leyes sino formas sensibles de la experiencia humana. (2010, p. 13)

Y es ahí donde encuentro la potencia del teatro comunitario como experiencia ética y estética, porque tanto a actrices, actores, formadores y al público se nos regala *la presencia.*

> Así pues, *presencia,* esa noción tan fundamental. De presencia y entre presencias, cuando se revela, se manifiesta la verdad de la belleza. La belleza, debido a su poder de atracción, contribuye a la constitución del conjunto de presencias en una inmensa red de vida orgánica en la que todo se conecta y se sostiene, en la que cada unicidad adquiere sentido ante las otras unicidades y, de este modo, participa en el todo. (Cheng, 2021, p. 25)

Quizá estoy muy errada, son unos esbozos iniciales de una reflexión con la que no había tenido cercanía. El teatro comunitario como una *medicina* frente a la *enfermedad del espectador* (Rancière, 2010) que sucede en el encuentro no con la mímesis, no con la apariencia (Debord, 2002), sino con la verdad teatral.

Me arriesgo a decir que el teatro comunitario actúa como un dispositivo que fomenta el diálogo y la confrontación entre la cultura y las artes, al igual que entre las identidades, las memorias colectivas, las relaciones de poder y las diversas formas de ser (lo ético, *lo esencial*) y hacer (lo estético, las prácticas, *lo visible*). El teatro que construye paz necesita verse a sí mismo, hacia adentro. En cierto sentido, aporta al llamado de Tenzer (1992) de revelar la crisis, de ponerla al desnudo. Creía que la función del teatro era develar esa crisis hacia afuera, pero esta vez me develó a mí misma.

A lo mejor y muy seguramente, esta crisis solo la veo yo. Por eso, me doy tranquilidad a mí misma usando entre paréntesis la palabra *presunta.* Más allá de la posible realidad de la *crisis,* considero urgente y necesario que las agrupaciones, colectivos y artistas que realizamos procesos de intervención cultural desde el teatro comunitario nos detengamos un poco y

hagamos revisiones crítico-reflexivas de nuestro ser y hacer, en y desde el teatro comunitario, que nos permitan ensayar, imaginar y pensar el futuro propio y de las comunidades que hacemos parte, pero desde la intensidad del hoy y la intimidad del yo, reconociendo y dando lugar al poder del silencio y de la palabra.

Quisiera enunciar algunas de las situaciones que, a mí modo de ver y desde mi experiencia, son asuntos a observar, reflexionar y sobre los cuales se debe tomar acción. Además de aclarar que no se presentan de manera exclusiva en los procesos teatrales de carácter comunitario, sino que se extienden a otros escenarios del sector cultural. Algunos se enuncian como preguntas para favorecer el ejercicio de escritura sobre ellos:

¿Cuáles son los roles que ejercen las mujeres en las organizaciones? En muchas de estas hay una presencia importante de mujeres, superando en gran medida a la de los hombres, sin embargo los liderazgos visibles y la toma de decisiones están a cargo de otras personas, generalmente hombres. Es menester mencionar que las relaciones de poder que se sostienen en estos escenarios son complejas y pasan por muchos matices, al punto que se han dado como naturales asuntos que no lo son. Traigo dos de ellas que considero relevantes, por un lado el sostenimiento de relaciones y/o vínculos sexo-afectivos por parte de facilitadores/animadores/actores/directores con participantes de los procesos, que en ocasiones son menores de 18 años. Lo anterior se relaciona con otras formas de violencia como el acoso y el abuso sexual. Además del maltrato verbal, físico y psicologico cobijado bajo razones metodológicas, artísticas, pedagógicas del *actuar mejor.* Ninguna persona debería estar sometida a condiciones de violencia por hacer parte de un proceso artístico. Y por otro lado, la verticalidad en la toma de decisiones, donde se reproducen estereotipos basados en género, donde los roles del cuidado están delegados en las participantes mujeres y los de liderazgo en los hombres. La participación tiende a ser desigual y en ocasiones opera de manera simbólica. ¿Qué roles ocupan las mujeres y cuáles los hombres? ¿cómo se distribuye la carga laboral? ¿cómo se toman las decisiones? ¿cómo se distribuyen los recursos económicos? ¿qué espacios ocupan las mujeres y cuáles los hombres? La horizontalidad como utopía, no como una factibilidad.

¿Hay vida por fuera de la organización? Con esta pregunta hago referencia a la delgada línea gris que se teje entre la vida personal y la vida dentro de la organización, como si no hubiese una separación. Lo anterior se

puede relacionar con la cantidad de tiempo que las personas permanecen dentro de las organizaciones, pues en algunas de ellas no hay un horario establecido y la demanda de trabajo es alta, lo cual resta tiempo-espacio para la vida personal o la hace inviable durante periodos para poder participar del proceso. Aquí se abre la discusión respecto a las condiciones de participación en los procesos, ya que en algunas organizaciones/agrupaciones no hay claridad en la relación laboral/contractual, sobre cuándo y cuánto es el reconocimiento económico por la labor prestada, incluso cuáles son las labores a cumplir, es un aspecto que se va aclarando en la marcha. Generalmente no hay contratos, ni siquiera en el marco de procesos altamente formalizados. Estas situaciones que solo están enunciadas, requieren una reflexión más profunda sobre el trabajo, los vínculos, las formas y los límites. En aras de la sostenibilidad económica de la organización, y en consonancia con los propósitos misionales de las mismas, se presentan ocasiones en las que la financiación viene de la participación en proyectos de otras organizaciones (vinculadas a la cooperación internacional u organizaciones locales más grandes) que implican la movilidad de los grupos a zonas de alto conflicto.

Esto es problemático en dos sentidos, por un lado, el riesgo sobre la seguridad de las personas y por otro, las condiciones económicas en las cuales se dan algunos de estos procesos, que no son las mejores. Y no son las mejores porque justamente terminan siendo el último eslabón de la cadena de intervención, con contratos que no incluyen anticipos, lo que implica que la organización dispone sus propios recursos y los pagos se hacen hasta noventa días despúes de terminados los procesos. Ahora bien, justo en el sentido de la sostenibilidad económica, las organizaciones se encuentran en una situación compleja, en la cual sostener la creación es uno de los retos fundamentales, sin embargo, no queda el tiempo suficiente para poder hacerlo. ¿Cómo propiciar condiciones más favorables para la creación?

Un arriesgo de conclusión, quizá apresurada para el momento, versa sobre la no formalidad de los procesos que adelantamos, ni pedagógica ni administrativamente.

¿Cómo lo hacemos distinto?

> Suelo anticiparme al fracaso, sin embargo, imagino posibilidades.

En primer lugar, una acción posible y viable es tener claridad frente a las acciones a emprender, de manera individual y colectiva, y asimismo,

formalizar las relaciones respecto a los contratos y sus obligaciones, los reconocimientos económicos justos en el marco de conversaciones que propicien acuerdos, que no se reduzcan exclusivamente a informar a posteriori. Abrir la conversación e iniciar la discusión y concientización sobre la división sexual del trabajo, el patriarcalismo y, en algunos casos, el acoso sexual-laboral en las dinámicas y lógicas de nuestras organizaciones. Tomar acciones concretas sobre los protocolos internos de protección y cuidado de las niñas, niños y adolescentes.

Finalmente, estas reflexiones son un llamado desde mi propia experiencia, que pasan por el recuerdo, el cuerpo y operan como una base para imaginar posibles caminos, que pueden ser complejos pero que cuentan con un principio básico: la ética del cuidado.

Me enfrento a mi propia ruptura epistemológica, me estoy gestando a mí misma y así a mi práctica como artista, como gestora, como mujer, como madre, como investigadora-creadora, en el reconocimiento de mi subjetividad interconectada con la unidad universal, con todo y con nada. Si me pregunto hoy día cuál es mi lugar en el arte, en la investigación artística y en la gestión cultural, no tendría otra respuesta que la de ser una guardiana de la imaginación.

Figura 1: El público. Foto de Juan Manuel Pérez, Teatro Cazamáscaras.

> "...seguirá habiendo un sitio, sin duda, para actividades reales en lugares reales donde alguien pueda, de algún modo, seguir soñando con la fusión de la comunidad, el arte y el *genius loci,* del público y los artistas. Y donde por un momento, el sueño se hará realidad" (Hobsbawm, 2013, p. 50)

Obras consultadas

Bidegain, M., Marianetti, M. y Quain, P. (2008). Teatro comunitario. *Vecinos al rescate de la memoria olvidada. Catalinas Sur, Patricios Unidos de Pie, Los Dardos de Rocha y Los Okupas del Andén*. Artes Escénicas.

Borba, J. (2012). *Fiesta de la memoria. La acción cultural del teatro comunitario en la Argentina.* [Tesis de Doctorado, Universidad de Buenos Aires]. Repositorio Institucional – Universidad de Buenos Aires.

Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional.* (Trad. Cecilia Beceyro y Sergio Delgado).

Cheng, F. (2021). *Mirar y pensar la belleza* (Trad. C. Z. Martinez). Editorial GG.

Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Revista de Observaciones filosóficas.

Grimson, A. (2000). Interculturalidad y comunicación. *Enciclopedia latinoamericana de sociología y comunicación*. Norma.

Hobsbawm, E. (2013). *Un tiempo de rupturas. Sociedad y Cultura en el siglo XX.* Crítica.

Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.

Sánchez Daza, G., Romero Amado, J., y Reyes Álvarez, J. (2019). Los artistas y sus condiciones de trabajo. Una aproximación a su situación en México. *Entreciencias: Diálogos en la sociedad del conocimiento, 7*(21). https://doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2019.21.69464

Tenzer, N. (1992). *La sociedad despolitizada.* Paidós.

Gustavo Lesgart: trayectorias posibles en y desde la creación en danza

Gustavo Lesgart

Es bailarín, coreógrafo y maestro de Danza Contemporánea de extensa trayectoria y referente de su generación de artistas. Cursó estudios de Arquitectura en la Universidad Nacional de Rosario, su ciudad natal, antes de dedicarse por completo a la danza, siendo este cruce de imaginarios una fuerte impronta en su carrera.

Durante los años 90 colabora activamente con los grupos argentinos Nucleodanza, El Descueve, De La Guarda, y ha dirigido la Compañía Lesgart-Sanguinetti creando trabajos de repercusión a nivel nacional e internacional.

Durante la década 2000-2010 vivió y trabajó entre Nueva York, Bruselas, Barcelona y Buenos Aires, desarrollando una vasta carrera internacional, colaborando y creando obras para compañías oficiales e independientes en Argentina, España, Finlandia, Noruega y USA.

Es titular de las cátedras Técnica de la Danza Moderna VII-VIII y Estilos y repertorio en la Universidad Nacional de las Artes.

Ha recibido el Premio Clarín como Mejor Bailarín y el Diploma al Mérito a la Trayectoria de la Fundación Konex de Argentina.

Actualmente ocupa el cargo de director artístico de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea, uno de los nueve elencos estables que dependen de Secretaría de Cultura de la Nación.

Fernanda Gómez Murillas

Nacida en la ciudad de General Roca (Río Negro), se recibió en el 2006 de Profesora Nacional en Danza Clásica y Danza Contemporánea en el Instituto Nacional Superior de Artes (actual I.U.P.A). Desde el 2007 se desempeña como docente en dicha institución.

Actualmente se encuentra preparando su tesis en el proceso final de su posgrado de Especialización en Tendencias Contemporáneas de la Danza en la Universidad Nacional de las Artes de Buenos Aires y de la Licenciatura en Enseñanza Universitaria de las Artes en el Instituto Universitario Patagónico de Artes.

Se desempeñó como co-directora en cuatro proyectos de investigación desde el 2015 hasta el 2021 y participó como intérprete en diferentes obras de danza. En el presente, se desempeña como directora de un grupo independiente, con quienes creó tres obras estrenadas en 2019, 2021 y 2023.

Silvana Calicchia

Es bailarina, profesora de danza y gestora cultural. Actualmente, se desempeña como directora del Departamento de Arte Dramático del IUPA. Cursó sus estudios en el IUPA y viene ejerciendo la docencia desde 1991 en los diferentes niveles educativos. A través de un convenio marco, dictó clases en diferentes oportunidades en la UDEA de Medellín, Colombia, con quienes sigue trabajando en red por diversos proyectos.

Formó parte de la organización de la Escuela Experimental de Danza de la ciudad de Neuquén. Formó parte del equipo docente que trabajó en los planes de estudio del IUPA para convertirla en universidad provincial en 2015.

Como bailarina, integró el Ballet Río Negro y la compañía independiente Locas Margaritas, participando de diversos festivales nacionales e internacionales. Formó parte de proyectos interdisciplinarios que le permitieron seguir recorriendo escenarios.

Es directora del Festival Nacional de Teatro que se organiza en la Fundación Cultural Patagonia y el IUPA desde 2015, hasta la actualidad.

Gustavo Lesgart: “trayectorias posibles en y desde la creación en danza”

Entrevistan:

Silvana Calicchia
Instituto Universitario Patagónico de Artes/Argentina

Fernanda Gómez Murillas
Instituto Universitario Patagónico de Artes/Argentina

Gustavo Lesgart, figura de la danza contemporánea argentina desde los años noventa hasta el presente. Bailarín, docente y coreógrafo, ha desplegado múltiples tareas en el campo de la danza. Gestor-productor de sus espectáculos en el ámbito de la danza independiente, gestor-productor de cursos, seminarios y talleres con maestros internacionales, tutor de proyectos de otros artistas del movimiento, jurado de selección y premiación en festivales y concursos nacionales e internacionales y diseñador de programas de estudios artísticos.

En el sentido en que comprendemos el concepto de artista-creador, tus numerosas obras, así como tu vasta trayectoria, te convierten en uno. En términos históricos o biográficos, ¿cuándo, cómo y por qué surgió en vos la necesidad de crear obra? ¿Cómo se fue construyendo ese inicio?

Mi relación con la danza y el teatro comienza en Rosario. En 1988 una amiga me cuenta que se iba a rendir al Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín[1], a lo que le respondí que también quería ir, pero más adelante porque necesitaba más experiencia. En ese momento me explica que el límite de edad era 20 años y que, si no iba ahora, se terminaba mi oportunidad. Fui y quedé. Me mudé a vivir a Buenos Aires haciendo un acuerdo con mi papá, quien me ofreció la posibilidad de bancarme en Buenos Aires a cambio de terminar la carrera de arquitecto. En ese momento, considerando la situación actual de Argentina, mi papá todavía estaba bien económicamente. Ya había tenido unos primeros escalones

[1] El Taller de Danza Contemporánea del Teatro San Martín fue fundado en 1977, en forma simultánea con la creación del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín, y desde entonces desarrolla su actividad de manera ininterrumpida. Su primer objetivo fue configurar un espacio de trabajo de investigación, capacitación y perfeccionamiento artístico.

para abajo, pero todavía podía. Finalmente dejé la arquitectura y el acuerdo con mi papá nunca lo cumplí.

Ese fue mi año dentro de la institución en el San Martín (1988). Siempre con muchas ganas de hacer un montón de cosas que me entusiasmaban, que era lo que fantaseaba cuando estaba en Rosario.

Durante la tarde, me encontraba con mis compañeros a hacer los trabajos de composición, vivía en un mundo de danza en el que no hacía otra cosa más que eso, que era la escuela. Fue una beca increíble que me dio mi papá, sin saber lo que me estaba dando.

En el taller estaba viva Ana Itelman[2]. Ella daba composición coreográfica en segundo y en tercer año, y en el primer año lo daba Graciela Concado, con quien Ana trabajaba muy estrechamente. Si no hubiera sido la época de Itelman, yo no hubiera entrado al taller, porque no bailaba clásico. De hecho, en el examen de ingreso no tomaban clase de clásico. Tomaban una clase al estilo Jennifer Müller, que era un poco lo que trajo Ana María Stekelman.

Para mí era un poco familiar la cosa porque yo había empezado estudiando composición en Rosario y el espacio tenía un contacto directo con ella y su método. Allí había tenido la experiencia de estar en un grupo de danza que era de creación y de improvisar con consignas, que el coreógrafo tomara cosas de lo que yo hacía para componer y armar obra, había bailado coreografía. Si bien no tenía una base técnica o una experiencia con el movimiento importante, tenía esa experiencia del juego, de armar, de hacer. Yo me fui con ese espíritu al San Martín y me encontré con un grupo de gente, con compañeros y compañeras con quienes fantaseábamos un montón.

Como la propuesta de Ana Itelman estaba muy estructurada y organizada, cada uno de esos trabajos era un nuevo grupo de creación que se llamaba dentro del taller, era encontrarse con la gente y probar cosas. Y como yo vivía solo por primera vez en la vida, mi casa era la casa en la que trabajábamos, desarmábamos todo y teníamos un espacio grande para movernos y bailar.

[2] Ana Itelman fue una pionera de la danza moderna y contemporánea en nuestro país. Su trabajo fue importante no sólo como creadora, sino como pedagoga. Creó un método de composición coreográfica, modelo para muchas instituciones educativas.

En ese momento, venían muchos espectáculos internacionales. Estaba dirigiendo Kive Staiff en el teatro. Vimos a Noemi Lapzeson, a Mummenschanz, a Philippe Genty, cada fin de semana había un espectáculo internacional. También vimos a Pilobolus, vimos algunas cosas que nos rompían la cabeza, salíamos de ahí excitadísimos, en llamas. Queríamos toda la semana hacer lo mismo. ¿Entendés? Era como un kínder. Fue un lugar de experimentación espectacular, pero que en parte, nos lo armamos entre nosotros.

Hasta ese momento, la formación artística que había tenido era la nada misma. Había hecho un curso de teatro en el colegio y había sido una persona muy estimulada por mis viejos, precisamente por mi mamá. Cuando empecé a ir solo al teatro, la oferta en Rosario era escasa y algo de lo que podía consumir, que estaba más cerca del teatro comercial, eran los espectáculos que iban en gira. Recuerdo ver *Doña flor y sus dos maridos* protagonizada por Ana María Cores y Adrián Ghío o *La mujer del año*, ese tipo de obras.

Al llegar a Buenos Aires me encontré con los espectáculos en el San Martín. Cuando iba con mis papás, si bien me llevaban al teatro, no recuerdo ir a ver obras. Recuerdo estar en el hall y comprar las revistas del teatro. ¡La revista del teatro San Martín! Esas publicaciones eran la gloria porque todas las obras que se daban en el teatro estaban ahí. Todavía tengo algunos de esas, guardo una que me regaló mi amiga Fernanda, *Primaveras de Aida Bornik,* el formato era como unos libros largos y finitos.

Estaba alucinado. Tenía 20 años, vivía por primera vez en la vida solo, solo en una ciudad grande que no era Rosario. Era un desconocido. No era el hijo de tal o hermano de quien había una proyección de mi gusto, sino de mi persona en potencia. Es lo que hoy diríamos, empoderado, podía hacer cualquiera cosa. Nadie me conocía, nadie me miraba, nadie me juzgaba. Estaba en la escuela del teatro, que en ese momento se consideraba la más importante.

En la ciudad estaba también la escuela de Margarita Bali y muchos de mis compañeros venían de ahí. Margarita era una persona reconocida en el ambiente. Junto a Susana Tambutti, estaban en un momento muy alto porque venían de filmar con Pino Solanas *El exilio de Gardel*, que había sido un éxito en el mundo. A ellas se les había abierto una carrera internacional, no paraban de girar. Yo las había visto en Rosario, recuerdo

primero no poder creer la belleza de lo que veía, además, verla a Inés Sanguinetti haciendo *La Puñalada* fue un enamoramiento, ver un espectáculo de producción que, en ese momento, consideré europeo. Esa cosa tan colonizada (suspiro). Es decir, eran una referencia, eran un lugar hacia donde ir. Eran algo para alcanzar también.

También vimos a *Plaster Caster*, una compañía en la que estaban Diana Machado, Diana Szeinblum y un montón de otras bailarinas que ahora no me acuerdo. Ana Sanguinetti, la hermana de Inés, toda gente discípula de Ana Itelman que hacían sus propios trabajos en el medio independiente. Al mismo tiempo íbamos a ver las cositas que hacían los amigos en Cemento o en el Parakultural. Nada, la vida de finales de los 80, con mucho alimento, hubiéramos dicho empoderados, pero en esa época no existía el término todavía o el concepto.

Por eso me echaron del San Martín, me dejaron condicional que para mí fue como echarme. Fue una situación que yo no entendí en el momento. No la entendía, no tenía elementos para entenderla porque la dirección elegía todos mis trabajos prácticos para mostrarlos al público. Había una cosa medio contradictoria, te formaban para que seas semillero del ballet, pero, al mismo tiempo, había una mirada muy fuerte de Ana Itelman. Ella tenía un pensamiento diferente en relación con lo creativo y nos estimulaba a que fuéramos intérpretes que pudiéramos crear. Ese era el espíritu del taller.

Cuando me dicen que me quedo como condicional, yo lo leo como la posibilidad de irme y me auto echo del teatro. En principio, la economía empezaba a ponerse difícil (finales del 88) y mi papá ya no podía mantenerme. Por eso, decidí volverme a Rosario, seguir bailando con el grupo de Prates, retomar la carrera de arquitecto y hacer la vida que tenía antes. En medio de eso, una amiga que había hecho la escuela de Margarita Bali se entrevista con Susana Tambutti y le dice que están buscando un varón.

En principio, no iba a tomar audición con *Nucleodanza*. Unos operarios del negocio de mi papá vinieron con un camión para hacer la mudanza. En el medio de ese proceso, estábamos descargando los muebles y le dije a la gente que me esperara una hora para irme a la audición. Me volví en el camión a Rosario y a la semana me llamó Susana para decirme que quedé. Me ofreció una gira por Europa y otra por Estados Unidos, de un mes y medio cada una. Me acuerdo que le pregunté, en la inocencia y en

la ignorancia, por los pasajes y las estadías: *eso lo tenés que pagar todo vos, lo tuyo y lo nuestro también,* me dijo en chiste y después se rio, muy Susana. Todo enero del 89 estuve imaginando con volver, pero ¿a dónde? Tenía que arreglármela solo. En ese momento, Andrea Servera me propuso vivir con ella y me fui. Pasamos todo ese año de hiperinflación comiendo arroz con limón porque no teníamos un mango. Yo trabajaba en *Nucleodanza* de lunes a viernes de 9:00 a. m. a 4:00 p. m. y solo cobraba cuando me iba de gira.

Finalmente, mi formación, en principio, se había terminado. Ya era un bailarín profesional, no porque lo fuera, sino porque estaba ocupando en la escena independiente de Buenos Aires un rol importante, que era el de la figura masculina en un grupo que era casi todo de mujeres. Era un pibe que hacía tres meses de gira internacional bailando y había estudiado tres añitos, poco. Es decir, mi formación era escasa, pero tenía un hambre, tenía un hambre.

Cuando vos empezaste a recopilar los vídeos de *Nucleodanza*, me vi ahí por primera vez después de 30 años. Si me acuerdo las cosas que me decían mis compañeras, me decían que era de madera, que no tenía expresión en la cara. Me veo en los videos y era una bomba, estaba muy bien lo que hacía, pero eso era el hambre. Sí, era el hambre y la necesidad de llegar hasta donde estaban ellas. Esa fue mi formación al final. Esa cosa de empoderamiento de la gran ciudad, de anonimato, de poder dedicarme durante todo ese año a nada que no fuera lo que me apasionaba. Básicamente me estaban invitando a jugar de lo que me gustaba jugar.

Nucleodanza empezó a ser mi escuela, retomaba de algún modo lo que ya había hecho con Prates porque el sistema de trabajo era el mismo. Improvisábamos con consignas que daban las coreógrafas y luego de la improvisación, ellas agarraban material y con eso componían las obras. Ese era nuestro trabajo que, de algún modo, tenía un germen que también era nuestro. Entonces era muy fácil hacerlo. Después, era muy joven, me iba de gira un mes y medio a Europa con 21 años. Nosotros éramos gente de circo, en el sentido de que íbamos en el carromato. Llegábamos a Frankfurt, alquilábamos una combi, cargábamos toda la escenografía y todo el vestuario. Uno de nosotros manejaba la combi hasta el centro cultural de un pueblo en las afueras de Frankfurt en donde íbamos a hacer funciones. Llegábamos al teatro, entrábamos la combi, descargábamos la escenografía. Mirábamos donde podíamos descargar las cosas, nos íbamos al

bar, comíamos algo, nos íbamos a dormir a las habitaciones que tenía el centro cultural (que siempre tienen un lugar para que estén los artistas.) Y al día siguiente nos matábamos. A la mañana marcábamos los lugares donde íbamos a colocar la escenografía. El iluminador hacía la puesta de luces, veníamos nosotros, hacíamos la pasada, descansábamos un rato y una noche hacíamos la función.

El artista produce un pensamiento universal o territorializado en sus propias prácticas. ¿Cómo era el entrenamiento en ese momento? ¿Cómo comenzaban a entramarse tus propias preguntas?

En los viajes a Europa cada uno hacía su clase o alguna vez uno daba la clase para los otros. Era más sui generis la cosa, sí, es que no había todo lo que hay ahora, no había universidad. En mi caso, empecé dando clases de la misma manera que, creo, empezamos todos. Un poco imitando, copiando, dando los ejercicios que más te impactaban de la clase de tal o de cual o que mejor te salían. Hay algo que tiene que ver con el aire epocal y algo que nos recorre a todos, que algunas personas toman de una manera y otras, de otras. Es la razón por la que algunas estéticas se van armando, se van construyendo y se van contagiando. Entonces todos vamos vibrando en algo que podría ser parecido o podría ser el mismo germen y que después las personas desarrollamos de un modo distinto.

Hoy hablamos de unas cosas que no podíamos hablar en esa época, porque en esa época nos tocaba hablar de otras cosas que todavía no habíamos hablado. Y necesitamos hablar de eso para poder hablar hoy de estotro. Hoy destrozamos todo aquello que estábamos armando en aquella época y que no sabíamos que estábamos armando. Hay que destacar que en ese momento no había internet. No podíamos ver la obra que estaban haciendo en Suiza, en Estados Unidos, en Venezuela, en Chile o en cualquier lugar del planeta. En ese momento teníamos un imaginario de Pina Bausch porque alguien había pedido algún VHS y podíamos verlo de costado.

En Alemania, en general, hacíamos funciones y, cuando podíamos, lográbamos ver espectáculos. Yo vi a Pina haciendo *Kontakthof* y a Susanne Linke, a quien ya había visto en Argentina. Pero en Europa, en general, no teníamos tiempo para tomar clases. Las clases las empecé a tomar cuando íbamos a Estados Unidos, porque las giras estaban bancadas por el ADF[3], que era un festival de proceso pedagógico.

[3] American Dance Festival.

En el país ya existía Fundación Antorchas, creo que termina en el 2002. Fundación Antorchas nos pagó un proyecto pedagógico y con eso viajamos a General Roca, Tucumán, Mendoza, Corrientes, etc. ADF, a su vez, empezó a enviarnos maestros que venían a *Nucleodanza* a dar clases y nosotros invitábamos a gente, de lo que en aquel momento llamábamos el interior del país, a que viniera a tomar clases con nosotros.
Estuve en *Nucleodanza* hasta el año 92, fueron varios los maestros que pasaron. En un momento llega una maestra de release, espectacular. A partir de ahí empieza la nueva movida, que tiene que ver con un pensamiento acerca del movimiento y del cuerpo completamente distinto a lo que habíamos vivido hasta ese momento. Mientras tanto, es cierto que la movida del *Contact improvisación* existía, varias personas, que siguen en la actualidad, fueron una llave en relación con esa estética.

Así, al principio de los 90, estábamos saliendo de la hiperinflación. No sé si ya estábamos en uno a uno. Creo que sí, ahí el intercambio, especialmente con Estados Unidos, empieza a ser más fluido. Nada es una sola cosa respecto al contexto y al cómo se van dando las cosas. Yo le empiezo a encontrar mucho el gusto a tomar clases con gente. Cada vez que me iba de gira a Estados Unidos, me quedaba una o dos semanas en Nueva York a tomar clases. Además, con todo lo que tiene que ver con el festival de Rosario, ir a ese festival era seguir alimentando la relación, de manera inconsciente, natural y casual, con la gente de la escena de la danza independiente de otras ciudades como: Tucumán, Mendoza, Mar del Plata, Santa Fe, Córdoba. En paralelo, ya había arrancado la Bienal de Arte Joven y con *Nucleodanza* seguíamos girando. También aparece el Centro Cultural Rojas que aumentó flujo de gente en la escena independiente. Ahí empezó una corriente en la que todo era alimento. Todo era comida.

Nosotros en *Nucleodanza*, seguíamos haciendo obras con Susana y con Margarita pero, en algún momento, empezamos a entender que, producto de las diferencias respecto a la organización de la cooperativa, era momento de retirarnos. Yo me fui, no porque sintiera que era el momento de irme, sino porque se iban todas mis compañeras, sentí que tenía que hacer ese movimiento con ellas. Podría haber seguido trabajando un tiempo más porque tenía todavía cosas para aprender, pero tomé esa decisión.

Luego de este proceso, en el que la vorágine del *hambre* por conocer y la experiencia de la práctica empieza a crear surcos, ¿Cómo llega el momento de hacer obra, de tener *rienda suelta* en las decisiones?

Al retirarme de *Nucleodanza* me encuentro con la necesidad de hacer obra para poder seguir bailando, porque nos vamos con una mano atrás y otra adelante. Ya había participado de sustituciones en el Descueve y en la Organización Negra, había vuelto a bailar en alguna función especial o en galas en Rosario, pero mi experiencia como coreógrafo era nula, salvo por algunos trabajos de clase que después se mostraban casual o esporádicamente.

Entonces nos enredamos en una posibilidad de grupo con Mariana Blutrach, Laura Hansen e Inés Sanguinetti. Ellas deciden hacer un grupo y yo era un invitado. Intentamos hacer unas obras juntos, pero no pudimos, no nos salía.

En ese momento empezamos a probar con Inés un dúo y llega *Toros,* así empiezo a entender que me gusta coreografiar. Ya lo estaba entendiendo en los trabajos de Susana Tambutti, muchas de las cosas que hicimos en la obra *Misteriosamente, esto no pasa,* eran nuestras intenciones o nuestros deseos de hacer eso que estábamos haciendo y que Susana vio, recortó y armó. Pero en *Toros* pudimos darle rienda suelta. No teníamos a nadie que nos dijera: *eso no, no, eso no, corten, vamos para otro lado*. Las cosas que hacíamos ¡pobre Inés! Yo tenía 24, 25, fue justo cuando me puse de novio con Carlitos Casella y ella tenía 36, 11 años más, con un hijo y separada. Hallamos un lugar en un gimnasio. En la mañana, cuando yo llegaba al ensayo, ella estaba en las máquinas. Éramos extremos, hacíamos unas cosas extrañas, nos tirábamos, saltábamos y caíamos haciendo vertical secante. Ella era extrema.

Yo empecé a dar mis clases de danza acrobática, en donde enseñaba a rodar, a hacer saltitos sobre los brazos, a hacer verticales y a como conectar eso, en flow, con el resto de la danza. Ya teníamos esa idea con Inés, a partir de *Toros,* de una acción que prevé la caída. Analizábamos la posibilidad del centro fuera del eje, y que esa sensación de caer, de permanente caída, era lo que generaba el flow de la acción y la posibilidad de cortar. Entonces, siendo coreógrafo, aparecieron esas ideas y cuando tuve la necesidad de morfar, empecé a dar clases por necesidad y a mover esas inquietudes

hacia el aula. Ahí hay un concepto que es muy importante para el desarrollo de los primeros años de las clases, que es *Toros,* la situación de ese trabajo en el suelo y la cuestión de la velocidad, de la energía alta y de poder encontrar como es el encadenamiento de la acción, que el movimiento no empieza y termina, sino que el movimiento se continúa en aquel otro.

En ese momento no lo podíamos decir de esa manera, hoy sí. Nosotros estábamos pensando en el movimiento *entre,* entre eso. Cómo entrabas a esos momentos que eran los highlights de la danza, saltar y caer haciendo la vertical secante. Era importantísimo porque eso era el devenir de otro gesto que te terminaba haciendo saltar y entonces estotro. Todo ese desarrollo sucede en el 93 y 94. Yo empecé a dar clases un poquito antes, pero era esporádico y puntual. Recién después de *Toros,* cuando incorporo la cosa de las rodadas, me empieza a preocupar que la clase está incompleta. Hablando con Carlitos Casella le digo: *imaginate que, si en mi clase doy todo eso, no puedo dar los le relevé y no sé cuánto.* Y Carlitos me dice: *pero en una clase vos no podés dar todo, tu clase no se trata de hacer relevé, tu clase se trata de rodar.* Totalmente claro. Ahí me sentí con permiso para empezar a hacer todo eso, a meter esa experiencia que no tenía ningún nombre y que nadie había avalado ni habilitado en ninguna clase que yo hubiera ido a tomar y, finalmente, hacerlo.

Las clases eran *Toros* y cosas que me inventaba a partir de eso. *Toros* tenía una escena en la que bailábamos frases, Inés hacía las suyas, yo las mías y después, en un momento final, hacíamos como un unísono. En esas frases nos habíamos propuesto no bailar a más de un metro de altura. Teníamos que bailar como si nos hubieran puesto un techo a cada uno de un metro y no podíamos subir de ese nivel. Podíamos saltar una vez y traspasar ese lugar, esas consignas nos poníamos: sólo una vez puede haber un salto que traspase eso, tiene que ser muy veloz. Entrenábamos para hacerlo muy rápido y nos golpeamos mucho, por eso íbamos con coderas y con rodilleras. No teníamos conocimiento de cómo hacerlo, no sabíamos cómo se hacía. Se armaba así, también porque nos gustaba golpearnos para que hiciera ruido. De hecho, la música de Gaby Kerpel fue una música creada en función a los golpes que nos dábamos contra el suelo, tomados con micrófonos.

¿Cómo trabajas en la composición de tus obras? ¿Tenés un método al que recurrir siempre o en cada caso es diferente? ¿Podés contarnos un caso y explicarnos cómo trabajaste?

Lo que yo no termino de saber de mí mismo, es si tengo un método para componer. Perdón, me corrijo, obviamente tengo un método para componer, o tengo algunos métodos para componer. No es algo que haya leído o leído como una herramienta consciente o única de cómo van apareciendo las ideas, cómo formularme y cómo transmitirlas y encontrar estrategias para que esas tengan forma de ejercicio, práctica y prueba en el espacio. Eso es un método, seguramente, lo que acabo de nombrar.

No siempre ha sido de la misma manera y no siempre lo he podido reconocer de ese modo. No siempre es igual porque, más allá de que hoy accedo a determinados lugares como cabeza de compañía, mi relación con la creación siempre ha sido en varios lugares a la vez. No es que empecé en la danza independiente y ahora terminé acá y eso fue un camino en línea recta todo el tiempo. Eso está atravesado por todas las formas. Quiero decir, yo estoy trabajando como director en la *Compañía Nacional*, pero al mismo tiempo estoy montando o re-montando una obra que hice para el *Ballet del San Martín* (con los estudiantes del Taller del San Martín) y al mismo tiempo trabajo con Quío Binetti en una creación conjunta, en el ámbito de la danza independiente. En cada lugar se puede apelar a distintas herramientas y los métodos son todos distintos o, algo diferentes. En principio, porque en algunos lugares acordás con otro y en ese acordar con otro, tu método deja de ser tu método para pasar a ser "eso" que estás armando con esa otra persona. Lo mismo sucede en esta deriva o viaje que tienen algunos trabajos en particular. Una obra que fue hecha en el 2015, se *re-monta* en el 2023. En lugar de hacerla con doce bailarines, se hace con 22 estudiantes en un contexto diferente, no es para la Martín Coronado, sino que es para el *hall* del teatro San Martín. Todas esas cosas también hacen que las maneras de acercarse al trabajo sean diferentes.

Pero bueno, tal vez algo de esto que te dije al principio tenga que ver con la metodología de trabajo. Hay algo que sucede de manera solitaria y que tiene que ver con el entendimiento de mi interés de ese momento, con relación a la danza. No sé si a la danza, a la actividad, a mi propio trabajo.

Has nombrado varias situaciones en tu trabajo en las que tuviste que trabajar con piezas que ya habías hecho. Durante el 2023, hicieron una única función de *Eclipse*, junto a Carlos Casella, obra que fue estrenada doce años antes. ¿Cuáles son tus estrategias para volver a encontrarte con esos materiales? ¿Cómo construís esas reescrituras?

Sí, claro. ¿Para qué es esto? ¿por qué me interesa volver a esto? ¿qué de esto me está volviendo a interesar? No quiero usar la palabra interpelar. ¿Qué me convoca otra vez de esa que hice? A veces me he descubierto con un interés muy genuino y otras veces en la necesidad de encontrar un interés en algo. Y a veces me he tenido que agarrar de un interés antiguo para poder resolver una situación actual.

Después de la pandemia, por ejemplo, tuve que hacer *Algo inútil*, que era un compromiso laboral que había asumido antes. Entonces, cuando pudimos hacerlo tres años más tarde, atendí a ese compromiso y a mí se me había desmantelado casi todo en relación con mis ideas, a mis gustos y a mis prácticas en la danza. Entonces me agarré de lo que había hecho antes de la pandemia para poder resolver un problema que estaba teniendo en ese momento.

Previo a la pandemia, el hacer era un continuo, un reciclaje permanente con relación a la práctica, a lo que va ocurriendo día a día. De pronto, un parate de dos años o más que un parate, la necesidad de una transformación radical. En las prácticas, justamente de los métodos más en movimiento, yo hacía muchos años que venía trabajando las cuestiones en relación con lo grupal, al intercambio entre lo que hago y lo que recibo, a cómo me afecta la relación con les otres en la clase y en la danza y de pronto solos en casa. Entonces, ¿qué practicamos ahora?

Fue muy radical ese cambio. Cuando volvíamos a la posibilidad de volver a las prácticas anteriores, esas prácticas ya no tenían el valor y tampoco esa evolución natural que hubieran tenido si la práctica hubiera tenido continuidad. Hubo que interrumpirla y hubo que cambiarla, y en eso aparecieron otros intereses y otras maneras de hacer.

Cuando llegué al aula a poner en práctica esas ideas, que en principio yo tenía sobre la danza, sobre cómo moverse o por dónde empezar, no había nada, entonces me agarré literalmente de cosas anteriores. Me copié a mí

mismo en muchos aspectos. Por ejemplo, *Algo inútil* tiene 9 intérpretes. Empieza con un solo, alguien entra y mira, entonces es un dúo. Entra alguien más y es un trío. Cuando el trío ya está conformado, entra otro trío que ya sabe hacer lo que uno, dos y tres fabricaron en escena. Y cuando entra ese trío, ya la cuestión del sexteto empieza a organizar ideas del espacio grupal. Cuando ese sexteto ya organiza esa cuestión del espacio grupal (y de algún modo hace desaparecer a la idea del trío para hacer un sexteto), aparece otro trío que no trae ni lo que fabricó el primero, ni lo que ya sabe el segundo, si no algo completamente nuevo. Esto contagia y contamina al resto. Ahí hay ideas de experiencias anteriores y otras de otros trabajos. Esta idea de un, dos, tres es una idea de *Zeppelín*[4] y por eso le llamamos *Zeppelin,* porque empezábamos en uno, llegábamos a 18 y después hacíamos un countdown hasta uno otra vez. En ese entonces, la forma era de engrosamiento en el centro y de finitud en las puntas. Por eso le pusimos ese nombre a la obra. Era un varón, dos varones, tres varones, nueve varones, nueve mujeres, 18 personas. Las mujeres empezaban a descontar varones, quedaban nueve mujeres que se iban descontando, hasta quedar sola una en el final. Esa idea matemática o aritmética traje a *Algo inútil.*

La idea de los palos es de *Notas para la montaña,* la obra que hice con Quío Binetti en el 2019. Estaban los palos ahí y me habían quedado curiosidades con relación a ese elemento. Lo cierto es que aparecen en esta obra de una manera completamente diferente y ensayábamos en otra dirección.

¿Qué conexión hay con la obra en donde trabajaste con los hilos?

Bueno, supongo que una curiosidad espacial. Nunca fue una imagen que yo tuviera en el momento. Sin embargo, todo lo que sucede, la relación a las retículas que se van armando en el espacio, en el volumen, podrían parecerse, podrían ser parientes. Eso es parte de un imaginario que recorre muchas cosas que hago.

Para mí, esos hilos son más parientes de los hilos que puse en *Raya al medio,* que es una obra que hice para la compañía de la UNA, en donde casi todas las escenas abrían con alguien que tensaba un hilo elástico por el espacio. Eran estos hilos que se usan en las obras en construcción, que están empolvados con tiza y cuando están tensos, los haces golpear contra

[4] *Zeppelin* es una pieza de danza para 18 bailarines, hombres y mujeres, especialmente creada, coreografiada y dirigida por Carlos Casella y Gustavo Lesgart para el Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín.

la superficie y marcan la línea. Esta es la primera obra que hice para la compañía de la UNA. Las escenas empezaban con eso y esas líneas que se trazaban en el espacio eran las que subdividían el lugar (de la línea para allá una cosa y de la línea para acá otra cosa). Por eso se llamó *Raya al medio*, y también porque un día, mientras estaba viendo la televisión en épocas en dónde todavía existía Utilísima, una salía y decía: "chicas, quiero decir que volvió la raya al medio" (risas).

Para mí tiene más que ver con eso y también porque las circunstancias me dieron la posibilidad de hacerlo. Yo tenía que intervenir una galería de arte, la inauguración de la galería de arte y cuando llegué la galería había pospuesto la inauguración porque la obra se había atrasado pero el evento había que hacerlo igual. Entonces, en el evento (que iba a ser en la obra en construcción de la galería de arte) vi los hilos de los tira línea que yo había usado en *Raya al medio* y dije ¡*hago intervención con los hilos!* Así movimos al público, enviando y mandando líneas de hilo en el espacio. Esos hilos los empezaron a separar y a armar grupos y subgrupos. Una vez hecho, que se movía a la gente y quedaban en los bordes, había algo en el centro que empezaba a suceder y era la posibilidad de intervenir esas líneas que surcaban el espacio con otras. En donde había estado una línea, empezaba a haber una superficie y luego esa superficie podía convertirse en un volumen si este hilo, en lugar de ir en el mismo plano, iba en otro. Además, esa tensión movía otra tensión y eso que había sido un ángulo en el espacio en un plano, empezaba a hacer muchos planos y empezaba a torcerse. Ahí empiezan a aparecer las retículas, parecido a un tejido de tela de araña que, finalmente, se parece a esos enjambres de palos que hay en *Algo inútil* y que no sucedían en *Notas para la montaña*.

Notas para la montaña tenía un diseño lineal, salvo hacia el final que había una idea de un animal que se construía entre los palos y los caballetes. Había algo que parecía enjambrado, pero que eran líneas paralelas y era muy cinético. En *Algo inútil* eso está absolutamente desdibujado. En relación con todos los trabajos anteriores que yo hice, todo eso está improvisado, todo eso se construye en escena. Claramente sabemos un poco por dónde va, porque se ensaya, sabemos que este mundo sí y este no, que estas imágenes pueden aparecer y estas imágenes no queremos que aparezcan. Pero nunca se sabe si aparecen finalmente o en qué orden. Porque, además, trabajamos sobre la posibilidad de yuxtaposición de intenciones, acciones y materiales, a la posibilidad de estar todo el tiempo en ese espacio entre medio de los cuerpos y entre medio de las acciones.

Todo el tiempo hay gente que está abandonando unas acciones que otros no sueltan. Entonces, hay todo el tiempo un *entre* una situación de materiales que está dejando de ser para hacer otro material, pero que todavía se demora en dejar de ser. En algunos momentos se pone bien potente, especialmente en el momento de los palos. Lo demás, todo lo que tiene que ver con la construcción del trabajo, la música, la temporalidad, etc., se diluye, deja de haber música y la gente juega con unos palos. No sabe bien que va a pasar en ese momento, se da lugar al vacío, al ¿qué hacemos con esto?

Al final, cuando el suelo se empieza a levantar y empieza a construir volumen, es una idea de *Sentimental*, que es una pieza que yo hice después de *Muta*, en el año 2016. Una exploración con cinco bailarines en donde teníamos un suelo de papel. Trabajábamos sobre ese suelo durante la primera media hora y había un momento en el que empezábamos a recogerlo con algunas acciones. El papel tenía aproximadamente 80 metros cuadrados. Teníamos todo el escenario, la caída del escenario a la platea y la mitad de la platea cubierta con papel. Había algo del sonido que era espectacular y había algo de la posibilidad de que, al ir juntando el papel, se transformaba ese plano en un volumen. Algo que nos había sostenido, empezaba a hacer un volumen tan grande que nos escondía, nosotros desaparecíamos entre medio del papel y detrás del papel.

Para *Algo inútil* uso también esa idea, pero no era posible en métodos de producción. Cuando vos trabajas con una compañía, como la Compañía Nacional, no siempre tenés un presupuesto para ir a comprar el material necesario para la obra. Una vez que está producida, está producida. ¿Cómo hacer para tener un suelo de papel para cada función? Obviamente el papel se va gastando, se va rompiendo. Había que tener plata para poder comprarlo y personal para armar ese papel, era muy complejo. Pensé que debía ser un material que permaneciera, podía ser madera, pero también era complejo porque, dependiendo donde lo vayas a poner, la estructura se movería si el suelo no es regular. Finalmente, les hice un contorno de suelo de madera que parecía una pasarela para bailar adentro. Ese contorno, en un momento, se empieza a romper con algunas ideas de acción. Los bailarines empiezan bailando adentro, para estar adentro tienen que atravesarlo, poco a poco empiezan a pisar ese marco, lo pisan como quien pisa casualmente el borde del espacio. Pero, en el devenir del trabajo, cada vez lo pisan más y hay un momento en donde empiezan a articular ese objeto. Eso que se empieza a mover en el suelo, de pronto empieza a levantarse. Termina siendo una construcción de volumen que se revela al final y un espacio en el que los bailarines desaparecen.

En *Algo inútil*, cuando ya todas estas acciones de danza y de conjunto se desarrollaron, empiezan a aparecer los palos. Cuando el cuerpo ya no puede extender el cuerpo, aparece el objeto para extenderlo. Y cuando eso ya no nos alcanza y el cuerpo desaparece en función del objeto, cuando solo jugamos con los palos y ya no importa si el cuerpo está de una determinada manera, pero lo que importa es el objeto, entonces aparece el suelo. Y cuando el suelo aparece, la estructura empieza a levantarse. El encastre de las diferentes piezas de madera que se va armando y luego lo único que queda del cuerpo, es el cuerpo que desdibuja el borde de la madera.

Es inevitable ver la presencia de la Arquitectura en tu ojo. Al ver las fotos del prototipo del suelo hecho a pequeña escala, ¿cómo fuiste estudiando y registrando los procesos de trabajo?

El método de este final era así, era jugar en mi casa con la maqueta, paso por paso como ir construyendo este espacio con ellos y cómo de a poco van encastrando. Hay algún método, volviendo a tu pregunta, que seguramente tengo en la construcción de las obras, pero no es una fórmula a la que yo apele de la misma manera.

La maqueta del suelo es un juego de cartoncitos que yo me hice a mí mismo. El juego de niños de encastres fue una inspiración. Al principio no tenía estas dimensiones, la versión anterior eran placas de 1.20 x 1.20 y otras de 1.20 x 1.80. Esto tenía que ver con que superaran un poquito la altura del bailarín, además, era el doble de los bailarines que tenía. Luego, las placas terminaron siendo de 90 y terminaron siendo rectángulos.

Los palos tienen el mismo largo que las placas. Y hay 18 palos porque dobla el número de bailarines. Hay algo de eso que me organiza y me tranquiliza. No, no me da igual, me organiza esa cosa matemática. ¿Eso es un método o simplemente un TOC?

Me sucede, en *Muta*, por ejemplo, eran 12 bailarines. ¿Por qué 12 bailarines, por qué no 10? Eran 12 bailarines porque había una idea de poder tener el 12, de poder tener el uno, de poder tener seis y seis, de poder tener tres, tres, tres y tres y de poder tener cuatro, cuatro y cuatro. Entonces, en esas configuraciones, el 12 era el número que me daba mayor posibilidad. Eso no sé si es método, eso es algo en lo que pienso. Eso es algo que me atraviesa siempre y que me importa a la hora de decidir cuánta gente hay en el grupo.

Sin embargo, después que *Muta* estuvo construida, me di cuenta de que, para la segunda mitad de la obra, algunas ideas de número ya no las necesitaba. Algunas estrategias pueden no manifestarse como tal en la obra, sino que me sirven, en un momento para determinar cosas dentro del trabajo. Pero después, en la práctica, es necesario atender a lo que el trabajo va pidiendo. En la segunda parte de la obra, el grupo se dividió en dos: los hombres por un lado y las mujeres por el otro. Los hombres manipulaban a una mujer y las mujeres manipulaban a un hombre (que hacen relacionar al dueto entre sí). Me di cuenta que, como había cinco hombres moviendo a una mujer y había cinco mujeres moviendo a un hombre, teníamos seis y seis. Pero en esa manipulación, había alguien que siempre estaba incómodo porque con cuatro personas moviendo a uno era suficiente. Entonces, en una segunda versión lo hice con 10. Hoy lo estoy haciendo con 22 bailarines.

En 2015 no se hablaba tanto de las cuestiones de género y hoy yo estoy absolutamente atravesado por esa cuestión. Todos estamos atravesados por esa cuestión y eso también fue algo muy potente a la hora de hacer *Algo inútil*. Perdón, estoy mezclando todo porque estoy trabajando con todo al mismo tiempo. En *Algo inútil* nos preguntamos ¿cómo es la cuestión hombre-mujer? ¿cómo es la cuestión de los elencos en una compañía? ¿tal varón tiene que ser sustituido necesariamente por otro varón? o ¿nos da igual la cuestión de género? ¿es igual que haya un hombre con una mujer o que sean dos mujeres o dos varones? En esas ideas, *Algo inútil* me dio la posibilidad, además de por las cuestiones de la práctica de la danza en sí misma y de la práctica de la danza contemporánea hoy, que el trabajo pudiera abarcar a todes por igual y ser abarcado por todes por igual. A partir del sexteto en adelante, todos los bailarines están entrenados para hacerlo todo por igual y no importa si son varones o mujeres o si el elenco pudiera ser todo femenino o todo masculino. Eso fue una intención, fue algo que atravesó el trabajo.

En *Muta* fue una pregunta para mí ¿cómo hago con esto? ¿cómo hago con esto que, para mí, envejeció mucho? La misma pregunta que me hice con relación a la reposición de *Hondo*. En el final de esta obra, el hombre mata a la mujer en vivo y en directo, casi en tiempo real. En relación con tu pregunta sobre las maquetas, ahí hay otro caso. Para mí fue diferente porque ahí, quien traía la maqueta, era otra persona. Para poder hacer presentación a los subsidios, nosotros necesitábamos mostrar lo que queríamos hacer. Para poder hacer esa caja gigante que era *Hondo*, no solo

tuvimos que hacer una maqueta, sino que tener escenografía de ensayo. Hicimos una maqueta en escala real que era un reticulado, una grilla de hierro amurada a la pared. Todo lo que marcábamos mientras ensayábamos, después se trasladó en madera. Pero cuando pedimos el subsidio a Antorchas, lo que hicimos fue filmar una maqueta quieta y superponer la acción de la grilla, para que se viera a las dos personas moviéndose en lo que imaginábamos que iba a ser.

Para encontrarme con los grupos hay muchas variables, sin embargo, hay una cuestión que es el aula. Cuando digo el aula, me refiero al trabajo como docente. En el trabajo docente, en la clase, hay cosas que viven, que no viven en ningún otro contexto, que tiene que ver con un determinado modo de investigar y explorar que no existe en el ensayo. Toma un color completamente distinto. Entonces, lo que hago y que también hice con la Compañía Nacional, fue acercarme a una idea de clase. La prueba fue esa, también probarme a mí.

Después de la pandemia era muy difícil saber qué hacer porque se había desmantelado todo aquello en lo que había estado trabajando. Fui muy vacío, empecé a trabajar proponiendo tareas de reconstrucción, para volver, para descubrir cuál podía a llegar a ser mi interés. Probar cosas y abandonarlas, volver a probar cosas y a abandonarlas. Este último trabajo es un punto de inflexión, es un lugar de mucho cambio. El tiempo de construcción en escena lo van organizando los bailarines. Todo tiene consignas y tiene múltiples subconsignas que van organizando ese juego, pero ellos juegan en tiempo real. No lo había hecho hasta ahora, aunque ya lo había habilitado en algunas obras en algún momento. Por ejemplo, cuando se encuentran con los palos, ya no hay guía sonora y juegan con sin saber cuánto tiempo durará la escena. Dura un tiempo que tenemos nosotros en cabina pero que, si la escena está funcionando, se puede ajustar.

En *Please bleed* hicimos dos temporadas en el viejo Cultural de San Martín, ahí poníamos olor a propósito porque ya había muy mal olor a humedad. Ahí empecé a tener una idea acerca de ser anfitrión del público. Hasta el momento no había tenido esa idea acerca de que cuando vos ofrecés un espectáculo, sos un anfitrión, estás invitando a la gente a que vea algo, que tenga una experiencia. Vos estás invitando a algo y toda la cuestión del ritual del teatro se comparte. Y eso es lo que hacemos también como público cuando vamos a ver espectáculos. Yo no puedo no pensar en eso cuando soy director de una obra, cuando soy coreógrafo, cuando

soy bailarín, porque sé que toda esa gente que viene a ver está adentro de ese mismo ritual con nosotros. Nos ocupamos de determinadas cosas cada uno, pero están aquellos que saben desde hace una semana que van a ir al teatro, o los que saben desde el día anterior, o los de hace unas horas porque alguien los invitó. Ahí hay un pequeño ritual y, además, todos los otros ritos que se dan para que nosotros estemos ahí en el escenario.

Después también están esos trabajos que pueden articular, con otros espacios. *Algo inútil* lo estrenamos en el Cervantes, pero nos encanta hacerlo en espacios al aire libre. Todo el entrenamiento es casi el mismo, pero la percepción de los bailarines es otra, los ven de todas partes todo el tiempo. Ahora vamos a hacer una versión de esa obra en tránsito. Sí, creo que cuando el trabajo lo cambias de lugar, necesita cambiar algunas cosas, actualizar, adaptar, entender que hay cosas posibles en el ámbito del teatro con su ritual, pero en un espectáculo al aire libre, eso no está y pasan otras cosas.

¿Qué lugar tiene la palabra para vos con las personas con las que trabajas?

Para mí es fundamental, a veces voy con ideas claras acerca de qué probar y entonces el discurso es más claro. Y a veces no tengo idea, entonces el discurso es un poco más vago y se va amoldando o remodelando en lo relacional, en lo que vamos practicando.

Ahora que volvimos a hacer *Algo inútil* a mí se me volvió una frase muy reiterativa, que es: *tenemos que hablar acerca de lo que hacemos.* Tenemos que hablar acerca de qué practicamos. Nosotros hicimos *algo inútil* a lo largo de tres meses y lo estrenamos. Había ahí un mundo que habíamos creado entre todos, que estaba muy vivo, muy despierto que estaba ahí, estaba todo vivo porque habíamos empezado todos juntos en un momento y habíamos llegado a esa función. Luego entró en pausa y volvimos a la obra un año más tarde. La pieza estaba ahí, estaba en las consignas, pero estaba vacío. En ese punto, hay trabajos que se pueden sostener de lo formal y trabajos que no. Y este trabajo no, si es todo lo que pasa entre ellos. ¿Pero qué pasa entre ellos? Pasa todo aquello que pudimos haber acordado y que había que despertar. Fuimos a través de los ensayos aproximándonos, acordándonos, usando las notas de los asistentes. Había que llenar las palabras, ¿qué decimos cuando hablamos de afectación?, ¿por qué le decíamos suelo inteligente? ¿cuál era la acción que tenía que ver

con el suelo, el desarrollo, una inteligencia para el juego? Entonces, un día hicimos una pasada, conversamos como 45 minutos acerca de lo que nos acordábamos, de lo que no nos acordábamos y de las preguntas. Hicieron la primera pasada y yo dije acá estaba la obra.

Creo que es fundamental poder hablar de lo que uno va haciendo. Si bien no vas a poder hablar jamás de lo mismo, cuando nos permitimos traer lo ajeno, los mundos y las sensibilidades de otras personas a que confluyan todas en el mismo espacio, aparece lo que no tiene nombre. Y es justamente lo que queremos.

Hay algo que me dejó de interesar, o al menos por el momento desde hace un tiempo a esta parte que tiene que ver con las formas de la danza. Y es mentira lo que estoy diciendo. Me interesan mucho las formas de la danza.

No me interesa coreografiarlas,
no me interesa setearlas,
no me interesa definirlas priori,
no me interesa formalizarlas.

Pero entonces, como tengo un gusto estético y elijo determinadas maneras de moverse, diseño consignas para que los bailarines se muevan dentro de unos bordes que a mí me interesan e intento encontrar bordes para que se muevan de esa manera y no de esa otra. Ese es el trabajo de entrenamiento en la escena, que ya no tiene que ver con ensayar y enganchar esa rodada con tal deslizada, sino con un entendimiento con relación a lo espacial, con consignas relacionadas con lo espacial, o con la relación de esta persona con esa otra en el mismo espacio y cómo se articula el espacio entre ellos.

Esas son todas las variables que trabajo para que la escena pueda ser improvisada y jugada en ese momento. Lo cierto es que no hay una construcción en tiempo real. Lo que hay es una parte que se construye en tiempo real, todo lo otro ya está dado a priori.

Siempre hay algo de lo singular que filtra, eso también me interesa. Dejé de pensar la danza como una colección de formas. Y empecé a pensarla como un guion de acciones. Entonces, en la posibilidad de pensar a la danza en infinitivo, en verbos, la cantidad de formas se multiplicó.

Yo tengo momentos donde me siento docente, otros donde me siento más coreógrafo y otros donde me siento más bailarín. A veces los vivo todos al mismo tiempo. Para mí es una única actividad que toma una vertiente o la otra y no me puedo despegar de ninguna. Porque la experiencia de todas esas actividades es lo que bailo, lo que coreografío y lo que transmito en las clases. Es lo que hablo con la gente cuando doy tutorías, cuando acompaño los procesos creativos o cuando soy jurado de un concurso o de una beca. Miro desde ese lugar. Me mueve mucho la materia… los materiales del espacio. El espacio habitable, este espacio que habitamos, que parece ser intangible, pero es algo que tocamos y que movemos permanentemente. Es eso lo que me mueve. Esa idea. La idea de poder tocar lo que es tangible, lo que hemos construido, el salón, el suelo, las paredes. Lo que nos está dado. La piel, la musculatura, la carne, los huesos. Eso me mueve también. Y me mueve esos otros cuerpos que habitan conmigo el espacio y la relación de todo eso me mueve. Estar cerca, estar lejos, estar arriba, estar abajo, entre medio. En relación con los otros, al espacio, a las diferentes partes de mi propio cuerpo. Cómo se relacionan entre sí. Y la combinación de todo eso es lo que me interesa. Es el cuerpo en movimiento con relación a sí mismo, al espacio y a los otros. Esas combinaciones me mueven. Hay épocas que focalizo en algunas y luego en otras. A veces me gusta pensar en lo que tiene que ver con tocar, otras cómo se relaciona la carne con los huesos. Lo blando con lo duro. El propio cuerpo con relación a la arquitectura. No me interesa mucho el plano, me interesa bastante el volumen. Sin embargo, me gusta pensar en la correspondencia entre el plano y el volumen como si fuera un plano de un edificio, un dibujo que es la estructura de un edificio apoyado en la tierra y algo que se levanta al espacio. En ese punto, pensar al cuerpo como una estructura móvil en donde a un plano en la tierra le corresponde una alzada o infinitas. Porque con el mismo soporte uno puede modificar. En ese punto me gusta pensar que el cuerpo arma un mapa de recorrido en tres dimensiones, que mientras unas partes están dibujando en una dirección otras están dibujando en otras y eso va creando todo el tiempo volumen.

Eso también me inspira.