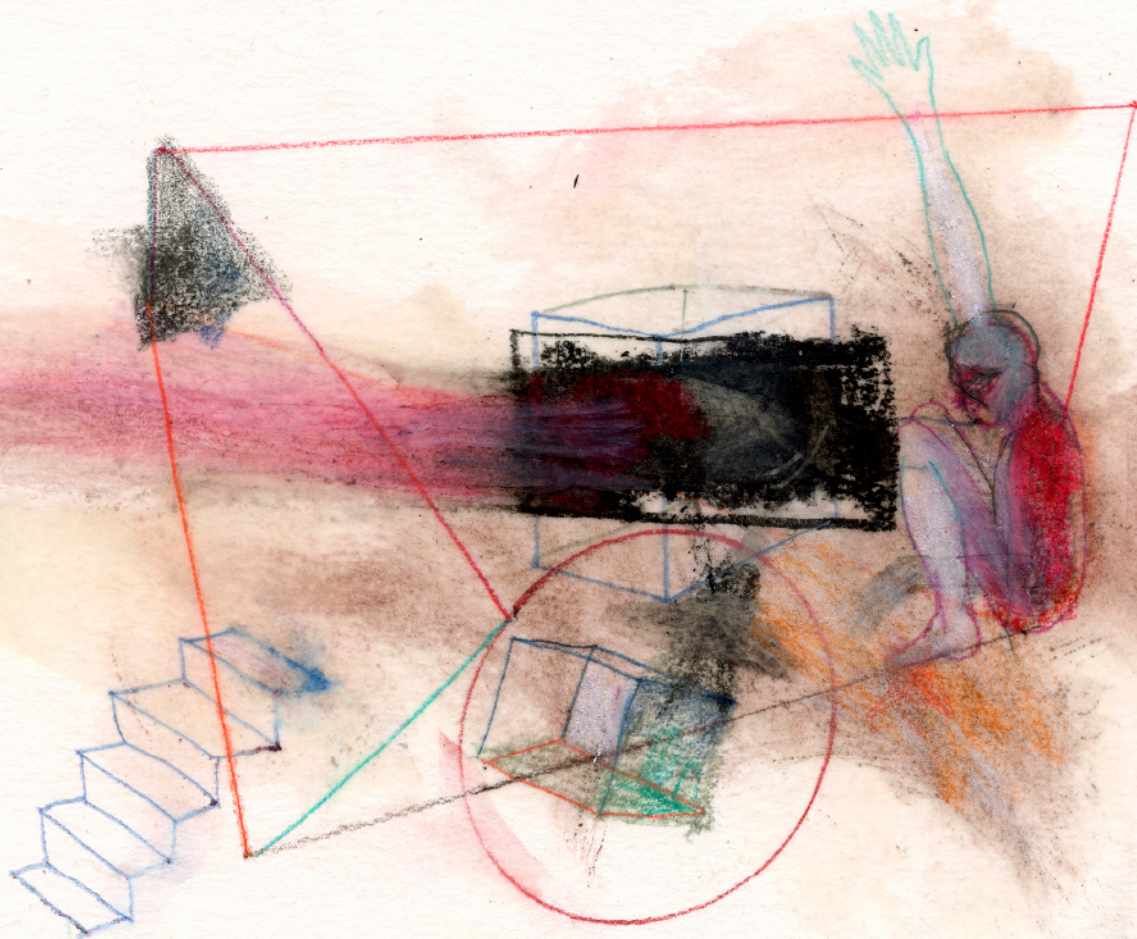


Hacer/pensar teatro desde el Sur. Pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales

Florencia Dansilio y Gustavo Remedi (coord.)



80
años



FHCE
Facultad de Humanidades
y Ciencias de la Educación



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

HACER/PENSAR TEATRO DESDE EL SUR:
POSPANDEMIA, CONVULSIONES
POLÍTICAS Y FRACTURAS SOCIALES

*Selección de ponencias presentadas en el
XIV Coloquio Internacional
de Teatro de Montevideo*

HACER/PENSAR TEATRO DESDE EL SUR: POSPANDEMIA, CONVULSIONES POLÍTICAS Y FRACTURAS SOCIALES

*Selección de ponencias presentadas en el
XIV Coloquio Internacional
de Teatro de Montevideo*

Florencia Dansilio y Gustavo Remedi
Coordinadores

Virginia Alonso Sosa, Nyka Barros, Ana Laura Barrios,
Analía Brun Rodríguez, Lucía Bruzzoni, Natalia Burgueño,
Camila Carbajal, André Carlos Capuano, Ileana Diéguez, Jorge Dubatti,
Ricardo Dubatti, Leonardo Flamiá, Laura Fobbio, Bettina Girotti,
Iván Insunza, Rafael Litvin Villas Bôas, Simone Menezes da Rosa,
Liliana Pérez Recio, María Pollak, Pilar Salvo, Lucía Testoni,
Rosyane Trotta, Lorena Verzero, Julie Anna Wetzel Deeter



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Edición revisada y diagramada por Unidad de Comunicaciones y Ediciones,
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la
República

Diseño de tapa: Paula Dopazo

© Los autores, 2025

© Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la
República, 2025

Uruguay 1695
11200, Montevideo, Uruguay
(+598) 2409 1104
www.fhce.edu.uy

ISBN: 978-9974-0-2325-3

CONTENIDO

PRÓLOGO
Florencia Dansilio y Gustavo Remedi 9

I. PENSAMIENTO LATINOAMERICANO SOBRE EL TEATRO

ESCENARIOS PARA LAS DEMOCRACIAS: MEMORIAS FEDERALES
Y *PERFORMANCES* FEMINISTAS COMO ARCHIVOS DEL PRESENTE
Lorena Verzero 19

TEATRALIDADES: DISEMINACIONES Y MALESTARES
Ileana Diéguez 35

OBSERVACIONES TEÓRICAS SOBRE EXPECTACIÓN TEATRAL
DESDE UNA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS
Jorge Dubatti 49

TEATRO CONTEMPORÁNEO: EXPANSIÓN Y REPLIEGUE DE RECURSOS,
PROCEDIMIENTOS Y ESTRATEGIAS
Iván Insunza 63

II. EXPANDIR LAS FRONTERAS DE LO TEATRAL

CIRCO DESDE EL SUR: APUNTES SOBRE ALGUNOS PROCESOS
DE SU INSTITUCIONALIZACIÓN EN URUGUAY DE CARA AL SIGLO XXI
Virginia Alonso Sosa 75

INVESTIGACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS EN CÓRDOBA (ARGENTINA):
INTERACCIONES ENTRE ARTE Y VIDA EN *DIME ALGO CARIÑOSO* (2023)
E *INDISCIPLINADA* (2023-2024)
Laura Fobbio 83

¡TÍÍÍÍTERES, TÍÍÍÍTERES!: EXCÉNTRICOS ACTOS DE RESISTENCIA
PARA UN CAMPO DE ESTUDIOS DESDE AMÉRICA LATINA
Analía Brun Rodríguez, Bettina Girotti y Liliana Pérez Recio 99

III. LAS OBRAS Y LO POLÍTICO

AL SUR DEL SUR, DOS MUJERES HABITANDO LOS CUERPOS, LAS CASAS Y LAS INSTITU-
CIONES: *INÉDITA MARÍA EUGENIA*, DE LA COMPAÑÍA VERDETEATRO,
Y *ARMEN*, DE MARIELLA CHIOSSONI
Lucía Bruzzoni 115

UNA ROAD MOVIE DE LA GUERRA DE LAS MALVINAS (1982):
EL SALTO DE DARWIN, DE SERGIO BLANCO
Ricardo Dubatti 127

«ESO QUE ES SOLO PARA NOSOTRAS»: EL DISCURSO FEMINISTA EN <i>TERRORISMO EMOCIONAL</i> , DE JOSEFINA TRÍAS <i>Pilar Salvo</i>	139
PROCEDIMIENTOS ESCÉNICOS BIOGRÁFICOS Y DOCUMENTALES QUE REACTIVAN MEMORIAS DICTATORIALES <i>Natalia Burgueño</i>	147
REINAS Y TRAVAS: UNA APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA DE LO <i>QUEER</i> EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO MONTEVIDEANO <i>Lucía Testoni</i>	161
CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DESDE LAS FRONTERAS DE LA ESCENA (MÁS ALLÁ DEL APLAUSO) <i>María Pollak</i>	169

IV. PRÁCTICAS POLÍTICAS DESDE EL TEATRO

REMINISCÊNCIAS DA FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA: NA CONSTRUÇÃO DA REDE NUESTRA AMÉRICA DE ESCOLAS DE TEATRO E VÍDEO POLÍTICO E POPULAR <i>Simone Menezes da Rosa, Rafael Litvin Villas Bôas</i>	181
EL TEATRO DE GRUPO EN LAS PERIFERIAS <i>Rosyane Trotta</i>	189
EL ARTE RESISTE: ARTIVISMO EN MONTEVIDEO DURANTE LA PANDEMIA DE COVID 19 <i>Camila Carbajal</i>	199

V. PRESENTACIÓN DE EXPERIENCIAS (O LA CREACIÓN COMO INVESTIGACIÓN)

USO-TEATRO URBANO: JUEGOS PARA CREACIONES TEATRALES CON LA VIDA COTIDIANA URBANA <i>André Carlos Capuano</i>	213
CIA. BURLESCA NA MARCHA DA HISTÓRIA: TEATRO POLÍTICO, QUESTÃO TERRITORIAL E PERSPECTIVA FEMINISTA EM <i>BENDITA DICA</i> , <i>O LONGE E A LEGÍTIMA HISTÓRIA VERDADEIRA</i> <i>Julie Anna Wetzel Deeter y Rafael Litvin Villas Bôas</i>	225
BUFONAR: UMA POÉTICA DO [DES]CONTROLE <i>Nyka Barros</i>	239

VI. MIRADAS DE LA CRÍTICA

ACTUALIDAD Y DESAFÍOS DE LA CRÍTICA DE TEATRO EN MEDIOS ESCRITOS: UN ACTO DE MILITANCIA Y RESISTENCIA <i>Ana Laura Barrios y Leonardo Flamia</i>	255
--	-----

* * *

BIOGRAFÍAS.....	262
-----------------	-----

PRÓLOGO

FLORENCIA DANSILIO, GUSTAVO REMEDI

En sintonía con la explosión y vitalidad de las artes escénicas en el Uruguay de este primer cuarto del siglo **xxi**, cuya razón y misterio es uno de los objetos de nuestra reflexión, o contagiados por esa misma proliferación, los estudios teatrales también vienen transitando un proceso similar de crecimiento y expansión.

Por mucho tiempo, la investigación y los estudios teatrales fueron obra de esfuerzos personales emblemáticos —los libros de Juan Carlos Legido, Jorge Pignataro, Omar Ostuni, Walter Rela, Roger Mirza, entre otros, todos autores de referencia e ineludibles—, así como de la labor de una crítica teatral periodística —de la que esos mismos autores fueron parte— y que desde mediados del siglo **xx** ha sido una pieza clave tanto de la conformación y el dinamismo de nuestro campo teatral como de la producción intelectual, la crítica del arte y el pensamiento crítico en general.

Una serie de acontecimientos recientes han contribuido a darle un nuevo impulso a la investigación teatral. La creación en 2004, con la reapertura del Teatro Solís, del Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (Ciddae), que provee del primer archivo teatral de carácter público, la creación del Instituto Nacional de Artes Escénicas en 2012, resultado de un proceso iniciado en 2009, e impulsado desde el área de Artes Escénicas de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, los programas de formación de posgrado y la revista *Tiempo de Teatro*, de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD), y la reciente conformación del Instituto de Artes Escénicas como parte de la reestructura de la novísima Facultad de Artes, cuyo proceso de creación culminó en 2021, son importantes mojonos en la afirmación de la reflexión local sobre el teatro.

Asimismo, desde la Universidad de la República (Udelar), la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE) ha tenido un rol ineludible en la construcción institucional de un área dedicada al estudio y la investigación teatral. Primero, desde la Licenciatura en Letras, uno de cuyos objetos de estudio, si bien no de manera privilegiada o central, es la literatura dramática y el teatro. Pero, sobre todo, la creación, en 2007, de la opción Teoría e Historia del Teatro de la Maestría en Ciencias Humanas, y, aún más recientemente, la creación, en 2017, de la Tecnicatura Universitaria en Dramaturgia, en asociación con la EMAD, que ya va en su cuarta edición. El Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, que se celebra cada dos años desde 2005 y este 2025 tendrá su **xv** edición, es parte de este proceso de construcción y consolidación institucional de un área de producción de conocimiento específica sobre el teatro en Uruguay. Estas iniciativas y

esfuerzos fueron liderados por Roger Mirza, que concibió, impulsó y hasta 2020 dirigió estos espacios y eventos académicos dentro de la FHCE, rodeado y secundado por un pequeño grupo de docentes del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria y de otros departamentos, así como por una comunidad de estudiantes de posgrado que aceptó la invitación y abrazó la oportunidad, se comprometió y dedicó horas y trabajo al estudio y la investigación, a la organización de los coloquios y también a participar de las publicaciones colectivas que se originaron en los seminarios de la maestría.

La mayoría de estos procesos de construcción institucional ocurrieron en los últimos veinte años, por lo que es preciso reconocer que todo es bastante reciente y aún estamos en una etapa de consolidación, maduración y despegue. A esto hay que agregar las precarias condiciones en las que tiene lugar el estudio y la producción de conocimiento: son todavía muy pocos los/as investigadores/as profesionales, asalariados/as o becados/as, y suelen ser investigadores/as a tiempo parcial.

A pesar de las dificultades señaladas, se destacan en la actualidad firmes indicios de consolidación del área. Por un lado, en sus pocos años de existencia, la maestría y el coloquio no solo han contado con la participación de una miríada de docentes y especialistas nacionales y extranjeros (de Argentina, Brasil, Chile, España, Italia, Estados Unidos) que han dictado cursos, seminarios y conferencias en un sinnúmero de tópicos, sino que han impulsado una larga lista de tesis de maestría —casi treinta defendidas o entregadas y otras tantas en proceso de redacción—, varios libros, individuales o colectivos, y artículos publicados en revistas científicas y de divulgación, nacionales y extranjeras.

Por otro lado, la FHCE ha contribuido a una producción bibliográfica incipiente pero numerosa. A modo de ejercicio de recapitulación y memoria, valga mencionar aquí: *La escena bajo vigilancia: teatro, dictadura y resistencia* (2007), *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente* (2009), *Teatro, memoria, identidad* (2009), *Teatro y violencia en la escena contemporánea* (2009), *Teatro y representación: perspectivas contemporáneas sobre teoría, historia y crítica del teatro latinoamericano y europeo* (2011), *El teatro de los sesenta en América Latina: un diálogo con la contemporaneidad* (2011), *Territorios y fronteras en la escena iberoamericana* (2012), *Florencio Sánchez contemporáneo: perspectivas rioplatenses* (2014), *El teatro fuera de los teatros: reflexiones críticas desde el archipiélago teatral* (2015), *Horizontes y trayectorias críticas: los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (2015), *Crisis de la dramaturgia y las prácticas escénicas en la contemporaneidad* (2017), *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* (2017), *Análisis de la dramaturgia uruguaya actual* (2018)...

A estas publicaciones universitarias se les suman otras en las que se destaca la participación de estudiantes, egresados/as o docentes de la maestría. Por ejemplo, dentro de la serie de publicaciones del INAE, en su mayoría de obras dramáticas de autores nacionales (gran insumo para la investigación), se incluyen varios libros

producto de investigaciones de egresados/as, como *Territorialidades escénicas en el interior de Uruguay* (2021), *Teatro del interior: historias, memoria y utopía* (2023) o *Bufones en la escritura escénica rioplatense* (2024). De manera similar, en el número de 2023 que la revista *[Sic]*, de la Asociación de Profesores de Literatura, dedicó enteramente al teatro, los/as autores/as de 11 de los 14 trabajos publicados están asociados a la maestría, lo mismo que sus propios coordinadores.

* * *

Una serie de nombres de referencia, una incipiente acumulación bibliográfica y la existencia de programas educativos regulares y de instituciones públicas que los albergan establecieron, durante el primer cuarto de siglo, las primeras líneas demarcatorias de un campo de estudios cuya especificidad es el teatro, e incluyeron progresivamente otros fenómenos artísticos, sociales y políticos susceptibles de ser entendidos desde su *teatralidad*. Algunas preguntas surgen a la hora de prolongar y profundizar la tarea en la actualidad. ¿Por qué estudiar el teatro? ¿A través de qué perspectivas y enfoques estudiarlo? ¿Cómo vincular la producción de conocimiento universitario con el saber producido por artistas, críticos y otros mediadores del campo artístico?

En primer lugar, el teatro —y las artes escénicas en general—, como actividad artística, es productor de representaciones simbólicas y vehiculiza múltiples imaginarios sobre la vida en común. Asimismo, se trata de una actividad social (en la medida en que es también una forma de generar sociedad), económica (porque establece un intercambio particular de bienes, de inversiones y de retribuciones) y política (al posicionarse de manera explícita o implícita en debates, activar estrategias de movilización colectiva o asumir formas de micropolítica). Es por eso que, lejos de ser un universo autónomo del devenir de nuestras sociedades que solo dialoga con su propia historia, las dinámicas de producción de bienes simbólicos de una sociedad, como las artes escénicas en este caso, son fundamentales para entender las formas de apreciación, de representación y de socialización propias de un tiempo y un lugar.

Por esto, es preciso subrayar y argumentar el aporte de los estudios del teatro a esta actividad social, a las ciencias humanas y al conocimiento de nuestra sociedad y cultura, que de este modo también buscan ayudar a transformar. Porque si por un lado las artes —las artes escénicas en particular— han de pensarse como instancias en que las personas elaboramos discursiva y simbólicamente nuestra experiencia y visión del mundo —nuestra existencia, nuestro tiempo—, y mediante esta producción buscamos expresarnos, es decir, sacar algo de adentro, pero también presionar e intervenir en el afuera, la investigación y la reflexión crítica sobre esta producción es una actividad complementaria e ineludible. Mediante esta última, contribuimos a mostrar la relación estrecha entre el arte, la sociedad

y la política, y, sobre todo, a mostrar las mediaciones formales, poéticas, ideológicas y técnicas correspondientes que se instrumentan a tales efectos. También, a armar el mapa y la historia del teatro, y de paso a visibilizar zonas importantes del campo teatral no siempre evidentes en el sentido común o para las instituciones o los propios practicantes, todo lo cual complejiza el propio concepto de teatro, su ámbito, su historia, su papel.

En segundo lugar, es necesario trabajar sobre los conceptos, los enfoques, los marcos teóricos y las estrategias metodológicas que nos permiten pensar, analizar, interpretar y evaluar la actividad teatral. Abordado durante mucho tiempo desde la literatura dramática, a través del análisis casi exclusivo de los textos dramáticos, o bien de la historia del teatro, mediante la recopilación de hitos, nombres y obras canónicas, la actividad teatral, entendida desde la confluencia de múltiples dimensiones, necesita de enfoques interdisciplinarios que habiliten el diálogo entre diferentes perspectivas. Sin dejar de lado las disciplinas que históricamente se han ocupado del teatro, es necesario ampliar las fronteras epistémicas e invitar miradas desde la antropología, la sociología, las ciencias políticas, la economía, la filosofía, entre otras áreas de conocimiento, para prolongar la agenda actual y proyectarla hacia el futuro. Descentrar el estudio del teatro del texto permite, por un lado, rehabilitar su carácter vivo y performático, como práctica, encuentro y acción. Por otro lado, posibilita la emergencia de nuevos objetos de estudio que se apartan del conjunto de obras y artistas canónicos, como las escenas populares, los teatros-frontera o liminales, las formas de teatralidad política, las cartografías teatrales, las formas de circulación de producciones y de productores... La lista es larga. Se trata también de incluir la función de las artes escénicas en una reflexión más general sobre los procesos de construcción de nuestras subjetividades sociales, sociedades y culturas. Procesos que, por supuesto, nunca son unilineales, unidireccionales y monolíticos, sino que, por el contrario, están atravesados por un sinnúmero de otras cuestiones, variables y dimensiones —de clase social, ideológicas, económicas, de género, étnico-raciales, nacionales, etc.— y están estructurados conflictivamente, como todo campo artístico, algo que la investigación teatral también busca tomar en cuenta, desplegar sobre la mesa y problematizar.

En tercer lugar, es imposible prolongar la agenda de investigación sin tener en cuenta lo que se produce desde el campo teatral por los diferentes actores que lo componen: artistas, técnicos/as, críticos/as, mediadores/as. Si bien este puente es algo a continuar construyendo y reforzando, las convocatorias de los sucesivos coloquios apuestan a ese intercambio. Tal es el marco en el que se realizó el XIV Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo, con el Teatro Solís como sede, que reunió, entre el 4 y el 6 de diciembre de 2023, a estudiantes e investigadores/as nacionales e internacionales, pero también a múltiples actores del campo teatral. Fue el primer coloquio presencial luego de la pandemia desatada en marzo de 2020 —la XIII edición tuvo lugar de manera virtual en mayo de 2021—; varias eran

nuestras inquietudes e interrogantes a la hora de elaborar la convocatoria en 2023, todas pregonadas desde el propio título del evento: *Hacer/pensar el teatro desde el Sur. Pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*. Para empezar, una preocupación, que se fue consolidando en décadas recientes, de una doble naturaleza, que tiene que ver, primero, con el propósito de pensar *nuestro* teatro —el teatro nacional y latinoamericano—, pero, segundo y principalmente, pensarlo con una mirada propia o, lo que es lo mismo, desde una teoría propia, situada, *desde el Sur*. Teoría situada que no es solo pensar desde un lugar físico, meramente geográfico (desde *acá*), sino, sobre todo, desde un lugar o marco epistemológico propio, que se hace preguntas y que pone en relación la labor y la creación artística —los textos, las puestas, sus poéticas, las experiencias estéticas resultantes, sus trabajos e impactos ideológicos y sociales— con nuestras realidades, inquietudes y proyectos de sociedad y de cultura como forma de intervenir y dar respuesta a nuestro tiempo y circunstancia, signados por la *fractura social* y la *convulsión política*, como figura en el subtítulo. Fractura social que se expresa en una ciudad y en un país atravesado por la injusticia y la desigualdad social y cultural, y que hace que nos preguntemos dónde se para y cómo responden a esto los artistas, los públicos, la escena —pensada de la manera más amplia o extendida, y en sus formas más variadas—. Y convulsión política puesto que basta ver lo que está ocurriendo en los países vecinos y en el mundo con este nuevo (des)orden de hoy, donde renacen los nacionalismos, los fascismos, los colonialismos e imperialismos, los genocidios, la xenofobia, la exacerbación de las múltiples formas de la discriminación.

Ante esto nos preguntamos: ¿cómo todo esto afecta a las artes de la escena y la forma de pensarlas?, ¿de qué modo la escena es parte de estos procesos?, ¿cómo se rehacen e intervienen los/as artistas? Y por supuesto, además, ¿cómo intervenimos nosotros, los/as investigadores/as?, ya que desde nuestro quehacer también somos productores/as de conocimiento, de conceptos, de formas de pensar, de ver y de sentir, en suma, creadores de cultura. Esto a modo de explicación del título (*Hacer/pensar...*) y de puesta sobre la mesa de lo que motivó y justificó el esfuerzo de organizar un encuentro para pensar el teatro nuestro o de la región, en este tiempo, de otras maneras. En vez de adoptar, como nuestras, agendas y preocupaciones de otras latitudes y circunstancias, para esa ocasión la convocatoria se aventuró a invitar a los/as participantes a incursionar y presentar avances de investigación relacionados con diez temas y asuntos poco transitados, pero de suma relevancia y que, a nuestro juicio, merecían —y aún merecen— mucha mayor consideración y estudio. Estos fueron: 1) cartografías escénicas en la ciudad; 2) teatro, fronteras, itinerancia, migración; 3) teatros de lo real, teatro documento; 4) hegemonía y disidencias sexuales en la escena; 5) formas contemporáneas del teatro político; 6) los públicos del teatro; 7) teatralidades populares, la escena plebeya; 8) teatro, censura y nuevos fascismos; 9) economía del campo teatral, y 10) políticas públicas para el teatro.

Por supuesto, la selección y la sugerencia de una cierta constelación de cuestiones no significó la exclusión de propuestas de trabajos sobre otros asuntos, y, de hecho, podría decirse que nuestro deseo de instalar una agenda, o al menos de promover e incentivar ciertas direcciones de investigación, tuvo un éxito relativo.

* * *

Este libro reúne una selección de textos producto de los diferentes trabajos presentados en el marco del XIV Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo. De los días del evento vale destacar la confluencia de una comunidad de investigadores/as latinoamericanos/as que consolidaron o renovaron redes de intercambio y cooperación académica regional. Asimismo, la inclusión de investigadores/as consolidados/as y en formación (egresados/as o estudiantes de maestría y de doctorado), así como la participación de actores del campo teatral, como artistas, diseñadores/as y críticos/as, impulsó debates en torno a la disyuntiva entre *hacer* y *pensar* la actividad teatral desde perspectivas y posicionamientos heteróclitos. Esta política inclusiva implicó pensar en una diversificación de los formatos de presentación, para lo que se elaboró un programa que ofreció conferencias y ponencias académicas, mesas de debates temáticos, conferencias performáticas y un foro final de discusión y reflexión colectiva. La presente publicación refleja esa diversidad —en temáticas y formatos de presentación—, propia del programa del evento estructurado en cinco secciones.

El libro se abre con la sección «Pensamiento latinoamericano sobre el teatro», que reúne cuatro textos, producto de tres conferencias y de una ponencia, que plantean discusiones de carácter epistémico como insumo a la teoría teatral sobre temas claves de la agenda actual de la investigación. Tanto el texto de Lorena Verzero como el de Ileana Diéguez aportan elementos para analizar la articulación entre teatro y política; Jorge Dubatti desarrolla una filosofía de la praxis para abordar la expectación teatral, mientras que Iván Insunza plantea un mapa para sistematizar las particularidades del teatro contemporáneo. En la sección «Expandir las fronteras de lo teatral» se incluyen tres textos que abordan, cada uno a su manera, temas en general relegados de los estudios teatrales. Virginia Alonso Sosa analiza la institucionalización del circo en Uruguay; Laura Fobbio ofrece un estudio de la incipiente investigación-creación desde la experiencia cordobesa, y Analía Brun Rodríguez, Bettina Girotti y Liliana Pérez Recio colocan el títere en el centro de su reflexión como un objeto ineludible de la escena latinoamericana. La tercera sección, «Las obras y lo político», ofrece una serie de textos en los que, a partir del estudio específico de ciertas obras teatrales, se destaca el carácter político de la creación teatral y de las representaciones que se movilizan en la escena. Las temáticas son diversas, pero todas de gran actualidad, como el feminismo y las representaciones de las mujeres en los textos de Lucía Bruzzoni

y de Pilar Salvo, las teatralidades *queer* en el texto de Lucía Testoni, las memorias sobre episodios del pasado reciente, como la guerra de las Malvinas en el análisis de Ricardo Dubatti, las memorias dictatoriales en el caso de Natalia Burgueño y el análisis de las memorias e interpretaciones de los espectadores teatrales en el texto de María Pollak.

Además de estas tres secciones que reúnen trabajos producto de investigaciones académicas, el libro contiene otras tres secciones donde se presentan textos que se caracterizan por una naturaleza híbrida entre la investigación y la reflexión política, la crítica teatral o la creación como investigación. En la sección «Prácticas políticas desde el teatro» se encuentran una serie de textos que reivindicar o analizan acciones políticas desde la escena teatral, ya sea el teatro de grupo de las periferias cariocas en el artículo de Rosyane Trotta, las acciones del Frente de Trabalhadores da Cultura de Simone Menezes da Rosa y Rafael Villas Bôas o bien la reflexión sobre el activismo en Montevideo durante la pandemia de Camila Carbajal. En este mismo sentido, en la sección «Presentación de experiencias (o la creación como investigación)» se incluyen tres textos que vuelven de forma analítica sobre la práctica de creación personal, como el caso de André Carlos Capuano en su texto sobre el trabajo de Uso-Teatro Urbano, Julie Anna Wetzel Deeter y Rafael Litvin Villas Bôas sobre la Cia. Burlesca y Nyka Barros sobre su proyecto Bufonar. Para coronar esta serie de textos en la frontera de la investigación académica y de la práctica artística o crítica, incluimos, dentro de la sección «Miradas de la crítica», un artículo de Ana Laura Barrios y Leonardo Flámia que reflexiona sobre el rol de la crítica en el campo teatral uruguayo contemporáneo.

En cuanto a los autores, valga apuntar que se trata de un colectivo diverso, conformado por docentes e investigadores procedentes de distintos países (Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México y Uruguay —la mayoría—), y que incluye docentes e investigadores/as de larga trayectoria, reconocidos/as y de referencia, otros/as en proceso de profesionalización y de consolidación como docentes e investigadores/as, junto con un número importante de estudiantes de posgrado y egresados/as, y también algunos/as artistas o investigadores/as-creadores/as, lo cual explica la diversa naturaleza de los trabajos, sus preocupaciones, las perspectivas de abordaje y también las formas del discurso y la escritura, unas veces muy formalizados y ajustados a convenciones académicas y otras veces más ensayísticos, narrativos y experimentales.

Por esto, más allá del mérito y los aportes de cada capítulo tomado de manera aislada y en singular, el valor y la contribución de esta compilación residen en su carácter colectivo y de algún modo desbordante, disonante y centrífugo. Radican en cómo lucen y en lo que permiten ver como conjunto. Primero, en la medida en que este texto ofrece una visión —una muestra, no estrictamente representativa— del modo en que se piensa y se estudia el teatro en otros países de la región, en otras universidades, desde distintas disciplinas, en determinados momentos. Segundo, por los temas y enfoques que se privilegian y se traen al ruedo

hoy, que manifiestan interrogantes y razones, a veces muy vitales y viscerales, que mueven a unos y a otros a investigar y a escribir sobre las artes escénicas, y que nos provocan y nos abren un abanico de posibilidades. También, por supuesto, porque tanto la forma *coloquio* como un libro de naturaleza heterogénea favorecen la conversación y el intercambio genuino —en la medida que signifique un desafío, un encuentro con algo diferente— y, de este modo, contribuyen a construir diálogos y aprendizajes verdaderamente colectivos. Y finalmente, claro, porque en última instancia esta compilación nos ayuda a objetivar el estado de los estudios teatrales institucionales, tanto el camino recorrido, los logros y las capacidades alcanzadas como las carencias y las debilidades ostensibles, a efectos de hacer los debidos ajustes, atender las evidentes necesidades y plantearnos los objetivos siguientes en materia de docencia e investigación.

* * *

Queremos agradecer al conjunto de actores e instituciones que han contribuido a que tanto el coloquio como la presente publicación pudieran realizarse. En primer lugar, al equipo del Departamento de Teoría y Metodología de la Investigación Literaria, del Instituto de Letras, y de la opción Teoría e Historia del Teatro de la Maestría en Ciencias Humanas, y a la Unidad de Comunicación y Ediciones de la FHCE. Asimismo, al programa de apoyo institucional a las carreras de posgrado de la Comisión Académica de Posgrado —con cuyos fondos se costearon algunos gastos organizativos— y también al programa de Movilidad e Intercambio Académico) de la Comisión de Sectorial de Investigación Científica de la Udelar, que hizo posible la presencia de conferencistas invitados. En segundo lugar, al Departamento de Cultura de la Intendencia de Montevideo, al Teatro Solís y al Ciddae de dicha institución, por hospedar y auxiliar en todos los aspectos relativos a la realización del coloquio. Por último, al Instituto Nacional de Artes Escénicas que, a través de los fondos concursables del programa Ventanilla Abierta de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura, facilitó dinero para costear de manera parcial la corrección de este libro. Y por supuesto, y muy especialmente, a todos/as los/as investigadores/as, artistas, críticos/as, estudiantes y demás colaboradores/as que participaron en la organización y el desarrollo del coloquio. A todos vaya nuestro agradecimiento por el compromiso de sostener la continuidad de este encuentro académico.

I.

PENSAMIENTO LATINOAMERICANO
SOBRE EL TEATRO

ESCENARIOS PARA LAS DEMOCRACIAS

MEMORIAS FEDERALES Y PERFORMANCES FEMINISTAS COMO ARCHIVOS DEL PRESENTE

LORENA VERZERO

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;
Universidad de Buenos Aires*

Asistimos a un proceso de radicación política que tiende a polarizar las sociedades de Occidente y que encuentra tópicos, estrategias y manifestaciones comunes combinados con expresiones locales particulares en cada una de nuestras sociedades. En Argentina este corrimiento hacia una derecha extrema se ha materializado en el acceso al gobierno nacional a través del voto popular a fines de 2023. En este marco general, me propongo desplegar en estas páginas un recorrido crítico por algunas experiencias escénicas que nos permitan pensar el teatro como un archivo del presente de las artes escénicas capaz de disparar interrogantes, señalar problemáticas irresueltas de la construcción política y ciudadana, y funcionar como brújula que nos ayude a recalcular la orientación e imaginar rumbos posibles.

El ejercicio del poder que Michel Foucault ya a fines de los años setenta definió como *biopoder* opera fuertemente a través de mecanismos destructores de la vida. Como una dimensión específica del biopoder, la biopolítica aparece como el ejercicio del biopoder aplicado a la gestión de la vida y la regulación de las sociedades en un sentido amplio. La biopolítica es el conjunto de mecanismos y estrategias mediante los cuales el poder regula la vida, la salud y la muerte de las poblaciones, y forma así un nuevo paradigma del poder en las sociedades modernas. Sin embargo, a través de tecnologías de intervención que aparentan cuidar y proteger la vida, lo que hacen los mecanismos de la biopolítica es oprimirla y escindirla (Foucault, 2007). Las condiciones de opresión del actual sistema colonial-capitalista globalitario (Rolnik, 2019), que —como vimos— se venían señalando desde hacía tiempo y que con la pandemia por covid19 quedaron expuestas con claridad, se refuerzan con la alternada llegada al poder político de las derechas radicales.

Este sistema «colonial-capitalista globalitario» extrema la tensión propia del mecanismo de lo político, y cierto tipo de prácticas artísticas apela a la construcción de memorias de las vidas y de los derechos violentados. Las construcciones de memorias teatrales de la historia reciente argentina mayormente se han centrado en experiencias desarrolladas en la ciudad de Buenos Aires que, a su vez,

reconstruyen historias porteñas. Es por eso que creo necesario brindar un aporte para la «federalización de las memorias», es decir, colaborar en hacer lugar a aquellas historias y a aquellas prácticas escénicas realizadas en otros lugares del país o que construyen historias ancladas en otros territorios.

En ese sentido, las experiencias escénicas y performáticas que recupero en esta oportunidad tienen en común la potencia de brindar elementos que pueden colaborar en construir formas democráticas (en la escena, desde la escena, pero también a través de sus modos de producción). Se trata de experiencias que performan las ciudades en las que activan (Feenstra y Verzero, 2021), por lo que generan comunidad y afianzan lazos ciudadanos; construyen memorias en zonas alejadas de la gran metrópoli y, por lo tanto, refuerzan la soberanía, o —parafraseando a Sarah Ahmed (2017)— proponen «vivir una vida feminista», por lo que se ofrecen como alternativas estéticas, políticas y afectivas. Son piezas realizadas en los últimos cinco años, por lo que nos hablan de un tiempo político, social y simbólico que se corresponde con un presente expandido.

Estas experiencias van a contrapelo de la ideología de las derechas extremas, y es por ello que, si bien ya antes de que el partido de ultraderecha La Libertad Avanza ganara las elecciones nacionales en Argentina el 19 de noviembre de 2023, denunciaban mecanismos de funcionamiento tendientes a destruir la vida en alguno de sus aspectos. En el escenario actual resuenan mucho más disruptivas, porque es evidente que develan un estado de cosas que subyacía, que estaba más naturalizado de lo que creímos y que está más arraigado de lo deseamos.

En esta contribución partiremos de algunos interrogantes e intentaremos desplegar ciertas ideas que tienen la intención de observar nuestro teatro, observarnos en él y señalar elementos que pueden servir de anclaje para imaginar escenas que tengan la capacidad de incidir en el tiempo por venir.

Una primera pregunta que podemos hacernos es ¿qué puede hacer el teatro en situaciones límite de la vida política y ciudadana? Y la siguiente, que se desprende de ella, ¿qué es lo que efectivamente hace?

Intentaré brindar algunas posibles respuestas a esos interrogantes a través de una breve aproximación analítica desde dos conjuntos de piezas que abordan, respectivamente, el problema de la construcción de memorias federales y las demandas de mujeres y disidencias a través de acciones de activismo artístico.

En el primer caso, abordaré la pieza *Sugar white* (2019), del colectivo jujeño Compañía de Otto; la videoperformance de Federico Aguilar para *Relato situado. Memoria del aislamiento* (2020), de la Compañía de Funciones Patrióticas, y tres obras presentadas en el II Festival de lo Urgente «Teatro, política y democracia», en la ciudad de Viedma, provincia de Río Negro: *En estado de memoria, diarios de un exilio* (2019), de la compañía El Tubo, con idea y actuación de Guillermo Riegelhaupt y dirección y puesta en escena de Gustavo Bendersky; *Diluvio* (2021), del Grupo Dionisio, con dramaturgia y dirección de Mario Canales, y *Temporada de huracanes* (2022), con dirección de Nadir Medina. En el segundo eje, analizaré

aspectos de la experiencia #Juntas, Libres, Iguales, gestada desde el municipio de la localidad bonaerense de San Martín, y el trabajo del colectivo Las Mariposas-Acción Urbana de Género (AUGE) con las Rondas contra la Trata. Territorialmente, este corpus nos ofrece experiencias llevadas a cabo en los extremos sur y norte de Argentina, en Jujuy y Santa Cruz, y en el centro, representado por las ciudades de Córdoba y de Buenos Aires (con una experiencia en la misma plaza de Mayo, epicentro de la vida política del país), y en el conurbano bonaerense.

HACIA UNA CONSTRUCCIÓN DE MEMORIAS ESCÉNICAS FEDERALES

Entre el 2 y el 5 de noviembre de 2023, tuve ocasión de participar del II Festival de lo Urgente en la ciudad de Viedma, capital de la provincia de Río Negro, en la Patagonia. El título de esta edición del festival fue «Teatro, política y democracia». La fecha se fijó meses antes del encuentro, cuando aún se desconocía el derrotero electoral y más aún que el festival se terminaría desarrollando entre las elecciones generales, que tuvieron lugar el 22 de octubre, con cinco candidatos a presidente, y el balotaje del 19 de noviembre de ese mismo año, en el cual compitieron los dos candidatos que habían obtenido la mayoría de votos en las generales.

En los días en que viajamos desde distintos lugares del país a la ciudad de Viedma, se estaba llevando adelante una intensa campaña electoral para el balotaje de la que participó gran parte de la ciudadanía de manera espontánea, lo que dio forma a lo que se denominó *micro-militancia*: tratar de convencer a personas indecisas y a aquellas que pensaban votar en blanco, o tratar de que alguien que votaría al bando adversario convirtiera su voto en un voto en blanco. Una campaña cuerpo a cuerpo, entre familiares, vecinos, compañeros ocasionales de un viaje en colectivo, de la cola de un supermercado, en Twitter o en TikTok. Aunque se trató de una campaña que se dio como nunca a través de las redes, las expresiones híbridas fueron *in crescendo*: a medida que se acercaba la fecha de la votación, por ejemplo, se viralizaban acciones llevadas a cabo por docentes universitarios o médicos trabajadores de hospitales públicos que hablaban en el subte a todos los pasajeros. Es decir, la sociedad formó parte de la vida política como pocas veces. Desde la dirigencia política de derecha se incentivó la polarización y la fractura social (entre «los argentinos de bien» y los otros) como figura de campaña, mientras que la campaña del candidato peronista que representaba al oficialismo (Sergio Massa) se sustentó en un llamado a la unidad.

Fue en ese clima social que tuvo lugar el II Festival de lo Urgente en la Patagonia durante los primeros días del mes de noviembre. Días después, como sabemos, ganó la figura de la polarización y el ultraderechista Javier Milei fue elegido presidente de la nación. Frente a esta fractura social y a la sensación de distopía, buena parte de la sociedad se comenzó a organizar para responder a los avasallamientos que comenzaron a tener lugar ya durante la campaña.

Las obras presentadas en el festival, por supuesto, fueron creadas y estrenadas antes de este tiempo disruptivo e incluso la curaduría se hizo meses antes, por lo que nos hablan de la sociedad que conocimos hasta ese momento. Sin embargo, la pregunta que me interesa que nos hagamos es qué nos dicen estas obras del estado de situación con el que se llegó a que un candidato de ultraderecha —con la extravagancia particular que caracteriza a Milei— ganara la presidencia de la nación en el año en que se conmemoraban los 40 años del inicio de la democracia más extensa que se vivió en Argentina. Está claro que, entre otras cosas, estas obras plantean la necesidad de reparación de la violencia ejercida por el terrorismo de Estado y de dar continuidad a la vía judicial no solo enjuiciando a perpetradores militares, sino condenando a civiles que sostuvieron el régimen y reconociendo a las víctimas que hasta ahora no han sido consideradas como tales, entre ellas, las víctimas infantiles (Pérez, 2021).

De esto último nos habla *En estado de memoria, diarios de un exilio* (2019).¹ Guillermo Riegelhaupt, único actor en escena, salió de Argentina al exilio con su familia y vivió su infancia entre países tan distintos como Israel o Nicaragua. La obra reconstruye la historia de Guillermo desde el punto de vista del Guillermo-niño. Se trata de una pieza que se ofrece como autobiográfica, pero que construye lazos con historias de otros exilios, propios y ajenos, antiguos y contemporáneos.

Como se describe en su sinopsis, esta obra surge de la íntima necesidad de reunir los fragmentos de esa historia familiar, conjugada con la firme sospecha de que esta historia es capaz de dar cuenta de los designios y pulsaciones de toda una generación, y de las vivencias de un país. Por otra parte, el deseo de transformar esa búsqueda en acontecimiento escénico es la fuerza que ha guiado su elaboración, nutrida de recuerdos de la infancia vivida en distintos países, de relatos y silencios familiares, de la memoria colectiva que persiste.

Tal como se expone en escena, la obra está en permanente construcción. En ese gesto se plasma la idea de que la memoria responde a los interrogantes del presente, hurga —podríamos decir en términos de Walter Benjamin— en las ruinas del pasado a partir de las necesidades del presente para dar forma a una historia con la mirada puesta en el presente y en el futuro (en ese «tiempo-ahora» benjaminiano). Esta apertura a la actualización de la obra la dota de una potencia de transformación de acuerdo con lo que el tiempo por venir se pregunte sobre el pasado. La fuerte instalación del negacionismo que se está viviendo en Argentina (no solo con el cuestionamiento del número de detenidos desaparecidos, sino con la reivindicación de las «víctimas de la guerrilla», en una actualización recargada de la teoría de los dos demonios) hace pensar que será necesario continuar insistiendo en cuestiones que se creían saldadas, por lo que las obras que construyen memorias escénicas de la dictadura seguirán siendo necesarias. La pregunta

1 *Ficha técnica.* Realización general: El Tubo (Viedma, Río Negro). Idea y actuación: Guillermo Riegelhaupt. Dirección y puesta en escena: Gustavo Bendersky. Asistencia de dirección, diseño de luces y operación técnica: Santiago Vázquez. Diseño gráfico: María Luz Riegelhaupt.

siempre es cómo atravesar el cansancio que tiene la sociedad, cómo traspasar lo que Régine Robin (2012) define como saturación de memoria, cómo hacer que las personas no informadas tengan interés en ver una obra de teatro más sobre memoria de la dictadura. Los tanteos han sido múltiples y variados, con distintos tipos de resultados. El desafío, creo, será seguir inventando nuevas formas y consolidar las narrativas justas.

Sugar white,² por su parte, expone la historia local de la provincia de Jujuy, en el extremo norte de la Argentina. Situada geográficamente en oposición a la pieza rionegrina, la obra ofrece un trabajo que también expone historias personales y diluye los límites entre historia y memoria, ficción y trabajo documental. Esta propuesta combina material documental con testimonios y elementos ficcionales, lo que da forma a una pieza performática que narra la historia del pueblo subyugado por el ingenio azucarero. La historia se construye de manera fragmentaria y episódica, y pone especial énfasis en las denuncias y luchas en respuesta a los abusos de la empresa en connivencia con el poder político. La obra se define en el programa de mano como «documental ficcional». Este oxímoron sitúa al espectador en un espacio híbrido ya antes de entrar a la sala. Como también se explica en el programa, se trata de una obra polifónica en la que la historia es construida a partir de diversas voces y puntos de vista.

La obra visibiliza el pasado reciente local, pero se entronca con acciones que narran la explotación que continúa ocurriendo en el presente. Esto se logra a través de la yuxtaposición de temporalidades. De esta manera, si bien la pieza fue realizada hace unos pocos años, expone la continuidad de los delitos de lesa humanidad y denuncia la explotación en una línea de tiempo que todo indica que seguirá profundizándose, por lo que lamentablemente seguirá ganando actualidad.

Estas historias locales pudieron ser narradas recién a más de cuarenta años de los hechos. En las ciudades pequeñas, en las que los vecinos se reconocen, en las que las familias se conocen desde generaciones anteriores, la construcción de memorias es muy compleja. Los tabúes, los rumores, lo no dicho tejen historias que se han contado en secreto durante años. Las sucesivas narrativas del militante como víctima y como héroe, de la traición, del estigma que recae sobre el sobreviviente y la a veces cercana relación con destacamentos u otras formas de representación militar local son algunos de los elementos que han postergado la construcción de memorias en ciudades y pueblos alejados de la metrópoli.

Es por ello que el teatro aparece como espacio vital para la continuidad de la creación y de la construcción de la historia por parte de los pueblos, para que este proceso de elaboración del duelo, de reconocimiento a las víctimas del terrorismo de Estado y de transmisión generacional no se vea escindido.

2 *Ficha técnica.* Realización general: Compañía de Otto (San Salvador de Jujuy, Jujuy). Dramaturgia: Juan Castro Olivera. Actuación: Juan Castro Olivera, Marcela Cura, Nayra Muñoz Arancibia, María Fernanda Domínguez, Gabriel Farfán. Producción: Romina Herrera. En Verzero (2023) hago un análisis a fondo de este caso.

LAS ÚLTIMAS CATÁSTROFES

La noción de «última catástrofe» que propone Henry Rousso (2012) resulta funcional a nuestros propósitos y permite argumentar las razones por las cuales la historia reciente argentina, con la última dictadura cívico-militar (1976-1983) y los años previos, signados por el impulso revolucionario, constituye el objeto histórico que más reconstrucciones obtuvo en las artes escénicas en estas primeras décadas del siglo XXI.

La «última catástrofe» —según el autor— es el último sismo a la vista que organiza la definición de la historia reciente de cada sociedad, es decir, de la historia que puede ser narrada por testigos. La «historia del tiempo presente» es la historia de un pasado que no ha acabado, que aún sigue allí. En este punto, vuelve a cobrar significación el discutido concepto de «posdictadura». Son esos años catastróficos el lugar de gestación del trauma que se sigue elaborando a través de distintos tipos de mecanismos, que se extienden desde los procesos judiciales hasta las prácticas culturales. Los últimos regímenes dictatoriales latinoamericanos poseen rasgos a partir de los cuales es posible pensarlos como la «última catástrofe». Las marcas del terror en el cuerpo social tanto como las formas de resistencia constituyen huellas hasta ahora imborrables que se evidencian en acciones cotidianas y que van desde las formas de ocupación del espacio público hasta los modos de relación con la autoridad.

Hoy por hoy, sin embargo, es posible afirmar que la dictadura no ha sido la «última» catástrofe, sino que la última catástrofe a escala global ha sido la pandemia por covid19. La pandemia —como se ha dicho— fue resultado de las condiciones de vida a las que estamos sometidos por el biopoder. La pandemia expuso la potencia que portan los actos en favor de la continuidad y de la profundización de las desigualdades sistémicas más que aquellos actos que se orientan hacia la igualdad de derechos y de condiciones. En el caso de sociedades como la argentina, es necesario hilvanar ambas catástrofes y sus efectos sobre la construcción de subjetividades, de corporalidades, de historias y de memorias para pensar y plantear modos alternativos de vida.

Si bien es posible afirmar que, en términos generales, aún no se ha reflexionado profundamente sobre la pandemia, algunas piezas comienzan a hacerlo.

En la *videoperformance* de Federico Aguilar para *Memoria del aislamiento* se observa una mirada crítica efectuada desde el mismo momento de aislamiento. El ASPO (aislamiento social, preventivo y obligatorio) fue anunciado en Argentina el 20 de marzo de 2020 y al mes siguiente la Compañía de Funciones Patrióticas lanzó *Memoria del aislamiento*. Esta propuesta se ofreció como una respuesta rápida a la situación que de un día para el otro modificó la cotidianeidad de toda la sociedad, y se sostuvo con ediciones mensuales entre mayo y octubre de 2020.

Memoria del aislamiento se desarrolló a partir de la consigna de que cada uno de los integrantes de la compañía debía invitar a un artista a realizar un audiovisual con una extensión máxima de tres a cinco minutos en el que narrara sus memorias del aislamiento.³ Cada edición contó también con la memoria del aislamiento de un integrante del colectivo, y a fin de año estrenaron una edición que compiló las memorias de los miembros de la compañía.⁴

En un artículo anterior, Lorena Verzero (2022a) abordó pormenorizadamente la última edición de esta propuesta y allí observó que la experiencia de lo cotidiano y el regreso a lo natural en la ciudad constituyen elementos a partir de los cuales es posible atravesar todas las acciones incluidas en estas memorias audiovisuales. Creo que este punto es también una llamada de atención para mantenernos en alerta frente a una ideología hoy materializada en un sector extremo del poder político que niega el cambio climático y, con él, la destrucción del medioambiente, el agotamiento de los recursos naturales y la crisis socioeconómico-ambiental. Por supuesto, se niega con ello la justicia socioambiental. Y, por el contrario, se promueve la privatización de las costas y los recursos naturales, al tiempo que se impulsan prácticas que se dan hace tiempo, como la sobreexplotación de los recursos o el extraccionismo.

El trabajo de Federico Aguilar (22' a 26') llega con la primavera de 2021 y recupera la tematización de las infancias en pandemia, una problemática sobre la que se debatió largamente en distintos ámbitos y que debería ser materia de análisis futuro desde distintas ópticas. En la misma línea que *En estado de memoria*, esta *performance* audiovisual reivindica el punto de vista infantil y problematiza la posición que fue asignada a las/os niñas/os en Buenos Aires durante la pandemia, quienes vieron suprimida la posibilidad de continuidad de sus rutinas en momentos clave del desarrollo afectivo e intelectual. La mirada adultocéntrica ordenó la construcción del confinamiento de manera que las/os niñas/os fueron los últimos en salir del encierro, junto con la tercera edad.

En esta pieza es posible observar la continuidad entre el pasado y el presente de explotación y, una vez más, su valor tal vez radique en exponer cómo hasta el momento no se fracturó la estructura de poder, de manera que el desembarco de posiciones de derecha extrema no hace más que poner sobre el tapete una ideología que estaba latente.

Sin embargo, al mismo tiempo esta *Memoria del aislamiento* fue producida en primavera y, a través de distintos elementos, expone el haber acompañado la salida definitiva al sol luego del aislamiento y convoca asimismo a la construcción comunitaria y a la rebeldía. Emociones invernales, como la angustia y el miedo,

3 Las distintas ediciones de *Relato situado. Memoria del aislamiento* se encuentran disponibles en Funciones Patrióticas (11 de mayo de 2020, 8 de junio de 2020, 5 de julio de 2020, 10 de agosto de 2020, 16 de setiembre de 2020, 28 de octubre de 2020). <https://www.youtube.com/@funcionespatrioticas2244/videos>

4 Esta obra se encuentra disponible en Funciones Patrióticas (28 de abril de 2021).

presentes en piezas producidas unos meses antes, parecen haber dejado paso a la rabia y a la expectativa de salida.

La obra *Temporada de huracanes*,⁵ por su parte, presentada en el II Festival de lo Urgente, ofrece una mirada sobre la experiencia de la pandemia de un grupo de jóvenes que en una distopía se interrogan sobre diversas dimensiones de la existencia, sobre los vínculos que los unen, sobre la explotación del ser humano por el mismo ser humano, sobre los límites de lo posible. Dice la sinopsis de la obra:

Queríamos hacer una obra sobre el amor, pero todo terminó por desmoronarse. ¿Cuánta poesía cabe en un cuerpo desmembrado? ¿Cuánta poesía cabe en un cuerpo precarizado? En medio de la devastación, entre tanta pobreza. Pasó un huracán y, a modo de licuadora voraz, nos dejó así, todas revueltas, todas superpuestas. Un pliegue del tiempo, un error, un equívoco, un tropiezo del lenguaje. Un espacio vacío después de la tormenta. Y ahora, después del desguace, solo queda intentar recoger los despojos.

Desde una estética muy diferente, *Diluvio*⁶ apela a un mismo campo semántico para dar título a la obra. Esta pieza fue creada en la pequeña localidad santacruceña de Puerto Deseado, en el extremo sur del país, y también expone, a través de una microhistoria, que las catástrofes que nos desarman como sujetos sociales tienen asiento en condiciones sociopolíticas locales.

Una historia pequeña, en una pequeña ciudad en la que todos se fueron debido al cierre del ferrocarril, en la que solo permanecen el jefe de Policía y un joven cabo abandonado por su madre, que lo dejó en manos de este hombre, del cual sospecha que es su hijo. Una historia de amor frustrada, una sociedad frustrada. Un joven abandonado, un pueblo abandonado. La obra fue pensada para realizarse en un descampado y en un lugar de tales características se montó en el II Festival de lo Urgente. Como en *Sugar white*, aquí también se explotan elementos tragi-cómicos. Una actuación ligada a géneros populares, con gags y muecas, movimientos y vestuario que hiperbolizan la debacle, provocan risa, llanto, empatía, identificación, indignación. Todo esto, sumado a una estructura en espiral que va añadiendo información a medida que avanzan las escenas recurrentes, consigue que el auditorio conozca un poco más acerca de realidades alejadas de los centros de poder de la Argentina. Y, tal como los delitos de lesa humanidad, la situación de abandono de estas ciudades y pueblos no prescribe, sino que continúa y hasta se profundiza.

5 *Ficha técnica*. En escena: Eugenia Hadandoniou, Marcos García, Paula Belli. Dirección y dramaturgia: Nadir Medina. Colaboración dramática: Paula Belli. Producción: Eugenia Hadandoniou, Marcos García, Nadir Medina, Paula Belli. Asistencia de dirección y producción: Belén Costamagna. Diseño de vestuario: Yanina Pastor. Colaboración de vestuario: Miriam Lesin. Diseño de iluminación: Facundo Domínguez. Diseño de sonido y musicalización: Eugenia Hadandoniou. Colaboración musical: Tomás Hadandoniou. Asesoramiento coreográfico: Florencia Baigorri. Fotografías: Ezequiel Corzo. Diseño de maquillaje: Andrés Astudillo.

6 *Ficha técnica*. Realización general: Grupo Dionisio (Puerto Deseado, Santa Cruz). Actores: Sandro Fabián Lincoman, Domingo Miguel Bajo. Dramaturgia y dirección: Mario Alfredo Canales.

Durante años me he abocado a los modos en que se construyen las memorias en el teatro, específicamente, las memorias de los terrorismos de Estado en el Cono Sur. Y fue al estudiar la construcción de esas memorias cuando observé que hacia el final de los gobiernos progresistas que se dieron en el sur de la región en torno al tercer lustro de este siglo —y con el avance de posiciones liberales en materia económica y conservadoras en lo cultural y lo político— se conformaron colectivos artísticos que comenzaron a intervenir en el espacio público, al tiempo que grupos que trabajaban en salas de teatro u otras instituciones artísticas se volcaron a experiencias performáticas. Ese regreso a la activación artística más directa se dio en sintonía con la emergencia de otras memorias. Es decir, las experiencias de activismo artísticocontemporáneas construyen memorias de las últimas dictaduras articuladas con otras memorias: memorias de los pueblos originarios, memorias migrantes, memorias feministas y de disidencias sexo-généricas, entre las más visibles.

Como parte de ese mismo contexto se dio el último estallido feminista, que ocupa un lugar central en las luchas por la transformación política y micropolítica, y desde cuyo seno se han activado cantidad de colectivos artísticos que operan de manera transversal entretejiendo ideologías político-partidarias, tradiciones estéticas e identidades locales, nacionales y regionales.

Como ocurre en toda coyuntura histórica, con la aparición de nuevos actores sociales y de nuevas subjetividades en espacios tradicionalmente excluyentes, se generan tensiones y disputas. Estas subjetividades pueden ser consideradas como nuevas en tanto se construyen como agentes que empujan por conseguir un lugar diferenciado al que venían ocupando. En el caso de los feminismos y las diversidades sexogenéricas, se trata de subjetividades que demandan nuevos derechos, exigen accesos equitativos en distintos aspectos de la vida y tienen que ver con cuestiones de clase, de edad, de raza o de género conectadas. Esas diferentes demandas reclaman por reconocimiento de la diversidad de géneros, igualdad en derechos laborales y promoción de la independencia económica de las mujeres y diversidades, prevención de la violencia por motivos de género, promoción de políticas públicas que sostengan una perspectiva intercultural con reconocimiento de saberes ancestrales de las distintas culturas, que garantice la soberanía alimentaria y la seguridad bioecológica, entre los más destacados.

Entre las estrategias desplegadas para expresar las demandas, ganar visibilidad en la arena de lo político y conquistar nuevos derechos o hacer que se cumplan los ya obtenidos, se encuentran las intervenciones artísticas. El arte no solo recoge las demandas, sino que tiene la capacidad de integrarlas a la cotidianeidad de la ciudad, amplificarlas y ponerlas en primer plano, además de resignificarlas. De este modo, se pone en acto la construcción de un entramado democrático vivo. A la inversa, aquellas experiencias artísticas que apelan a la memoria de las

vidas y de los derechos violentados escenifican la tensión propia del mecanismo de lo político (Rancière, 2007; Mouffe, 2013), que en el actual sistema colonial-capitalista globalitario (Rolnik, 2019) se tiende a extremar cada vez más. Estas prácticas artísticas, en definitiva, expanden las posibilidades de denuncia de distinto tipo de violencias y proponen la imaginación y la construcción de futuros alternativos. Para ello, resignifican los espacios urbanos tanto como los modos en que se vinculan los cuerpos, y generan así nuevas sinergias que redefinen el cuerpo y la ciudad como territorios en los cuales inscribir las nuevas formas de vida que plantean.

En este marco, se ha subrayado (Semán, 2023; Seijo, 2023, entre otros) que entre las causas de la reemergencia de la derecha y, en especial, de la extrema derecha se encuentra el socavamiento del poder ejercido desde los feminismos. Dicho de otra manera, el hecho de que se reactúalicen posiciones machistas y patriarcales podría ser la prueba de que los feminismos han conseguido tocar puntos sensibles del sistema.

En línea con un trabajo anterior (Verzero, en prensa) en el que estudio experiencias de colectivos feministas como parte del fenómeno del «activismo» contemporáneo y planteo la perspectiva de la teoría de los afectos como lente especial para observar estas prácticas, a continuación, me referiré específicamente a la intervención artística por parte de dos colectivos feministas en los últimos años. Me propongo exponer la coexistencia de una heterogeneidad de problemáticas y de dilemas junto a formas comunes de expresión artístico-política. Es decir, observar cómo, a partir de una convergencia de elementos estéticos, se expresa una cantidad de demandas diferenciadas que no hacen más que poner de manifiesto el trasfondo común de explotación, invisibilización y dominación. A través del análisis de algunas particularidades de las acciones, podremos confirmar la posibilidad de pensar en lo que Lola Proaño Gómez (2020) definió como «teatralidad feminista», según la cual se plantean nuevos modos de habitar el propio cuerpo, la comunidad y el espacio público.

#Juntas, Libres, Iguales es la consigna con la que trabaja la Secretaría de Mujeres, Géneros e Infancias de la Municipalidad de San Martín, bajo la conducción de Marcela Ferri, del Frente de Todos, la coalición de gobierno por la que Alberto Fernández y Cristina Kirchner fueron presidente y vicepresidenta de la nación (2019-2023), y Fernando Moreira, intendente de la Municipalidad de San Martín (2019-2023, 2023-2027). San Martín es uno de los partidos de la provincia de Buenos Aires que limitan con la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, la capital del país. Se trata de un aglomerado con una población de más de 450.000 habitantes y una superficie de menos de 60 km², que incluye zonas de clases medias y medias altas, junto a barrios muy humildes y postergados. Me interesa recuperar esta experiencia y, en particular, el 8M de 2022 como caso a partir del cual pensar la movilización por el Día Internacional de la Mujer como un momento en el que se congregan personas de la más diversa extracción de clase, etnia y edad en el

Congreso Nacional y se conforma un espacio-tiempo a modo de epicentro capaz de reunir un aglomerado de voces y consignas disímiles, pero con demandas de derechos y luchas comunes. En 2022, desde el municipio de esa localidad se propuso un proceso de construcción de una intervención que puso en juego lenguajes artísticos y performáticos, con la idea de movilizar al Congreso. La experiencia superó lo esperado en cuanto a participación y sentidos producidos,⁷ y se reiteró en los años siguientes.

En enero se hizo una convocatoria y durante el mes siguiente se realizaron talleres coordinados por el colectivo de percusión local Boom Chapadama. En cada encuentro se sumaban más y más personas, hasta llegar a una concurrencia masiva tanto en la movilización del 8M como en una segunda presentación que se celebró en la plaza central de San Martín dos semanas después.

Ese 8M se congregaron alrededor de dos mil mujeres en la plaza central del municipio de General San Martín para dirigirse a la multitudinaria marcha en las inmediaciones del Congreso de la Nación en el centro la Ciudad de Buenos Aires. Una enorme columna blanca y violeta sonaba junto con sus tambores.

Así, desde el Estado local se motorizó un encuentro entre mujeres atravesado por la práctica artística de la *performance* y la batucada como modos de sintonizar, resonar y habitar juntas desde la alegría, el disfrute y la posibilidad de transformación como formas de lucha. En muchos casos se trataba de mujeres humildes, trabajadoras y madres o abuelas, por lo que esta experiencia cobró un sentido de transformación de sus vidas cotidianas y de construcción de un sentido de pertenencia a un colectivo en el que podían compartir sus problemas, sus sufrimientos y sus preocupaciones tanto como sus deseos de vivir una vida más plena, sin violencias y en libertad. El espacio de participación integró no solo a las mujeres que realizaron la *performance*, sino también a sus familias, que las acompañaron a los ensayos y a las presentaciones, y las relevaron en sus tareas domésticas y de cuidados durante todos esos momentos, comprendiendo lo que esto significaba para ellas.

Me interesa resaltar el término *libertad* porque con motivo de una investigación de campo que dio como resultado un libro colectivo (Verzero, 2022b), durante el año 2022, tiempo antes de que se hubiera masivizado la apropiación de ese término por parte de Milei y el partido que lidera, La Libertad Avanza, llevamos adelante entrevistas y *focus groups* a personas participantes de *#Juntas, Libres, Iguales*, y la idea de libertad fue la más reiterada. En las entrevistas, las mujeres (la mayoría de ellas muy humildes, muchas de ellas víctimas de la marginalidad, la explotación y la violencia) hablaban de que en esta experiencia sintieron «libertad».

El intendente del municipio de San Martín, Fernando Moreira, en agosto de 2023 fue elegido por el voto popular para continuar en gestiones por un período más, entre 2023 y 2027 («Elección en San Martín», 2023). La Libertad Avanza salió

7 Para una aproximación de conjunto a esta experiencia, se recomienda Verzero (2022b).

tercero en las elecciones locales, con un 22,2 % para el candidato a intendente Hernán Sardella. Un 40,65 % de la población votó por Moreira, de Unión por la Patria (partido ligado al peronismo), y un 31,1 % por su rival del partido de derecha Juntos por el Cambio, Mauricio D'Alessandro. Al mismo tiempo, en el balotaje nacional del 19 de noviembre, en esta localidad Milei consiguió el 54,76 % de los votos, mientras que Sergio Massa alcanzó el 45,24 %. Como interrogantes para un nuevo trabajo de campo, me pregunto si algunas de las mujeres que entrevistamos habrán votado por La Libertad Avanza. También me gustaría saber (sin importar por quién hayan votado) si encuentran diferencias entre el concepto que han vivido de «libertad» en la experiencia performática y el que proclama este partido de extrema derecha.

En aquel marzo de 2022, las actividades continuaron luego del 8M, a través de encuentros, talleres y otros espacios de participación. Así es como el 8M empezó mucho antes de ese día en particular y se continuó a lo largo de todo el año.

De esta manera, desde las políticas públicas locales se enfatizó el trabajo de construcción de espacios para las mujeres y se persiguieron los objetivos de acortar brechas de desigualdad y de promover el acceso a derechos, potenciando los vínculos entre la municipalidad y las organizaciones sociales gestadas en los distintos barrios del partido.

Como primera evidencia, es posible afirmar que la experiencia da cuenta de una propuesta que supo oír la necesidad de las personas que habitan el territorio, convocarlas, acercarlas y movilizarlas. Al mismo tiempo, aparece como interrogante el problema de la motorización por parte del Estado de una movilización feminista y artística. Esta experiencia nos permite abrir preguntas respecto del rol de la política en la movilización social, de su función como coaguladora de las demandas y de los mecanismos de gestión estatal de la participación que, en este caso en particular, parece haber dado un resultado positivo, por cuanto las personas —según han manifestado en entrevistas (Verzero, 2022b)— se sintieron convocadas, escuchadas e integradas.

Nuestro segundo caso de estudio en este eje, Las Mariposas-AUGE, se gestó en 2014, se define como una colectiva activista y la acción que las caracteriza es la *Ronda contra la Trata*, con la que acompañan a familiares de personas desaparecidas o víctimas de la explotación sexual. El colectivo sostiene esta acción desde 2015 y se lleva a cabo con perseverancia e insistencia el tercer viernes de cada mes, a las 17 horas, en la Pirámide de Mayo, que se encuentra emplazada en el centro de la Plaza de Mayo. La acción consiste en caminar en círculo alrededor de la Pirámide. Las *performers* visten de rojo y portan en su pecho la imagen de una persona que se encuentra desaparecida por ser víctima del sistema de prostitución. Circulan a paso lento alrededor de la Pirámide de Mayo. Esa circulación de los cuerpos es acompañada en cada ocasión por alguna acción sonora, poética o performática diferente. Durante años compartieron esta acción con la organización civil Madres Víctimas de Trata.

A diferencia de la experiencia de *#Juntas, Libres, Iguales*, Las Mariposas tienen una relación de tensión con el Estado, puesto que este asume una doble posición. Por un lado, el Estado es para ellas el responsable último de las redes de trata de personas a través de la connivencia del poder político, el poder judicial y las fuerzas de seguridad. Y, al mismo tiempo, el Estado es el encargado de prevenir y sancionar la trata de personas tanto como de asistir a sus víctimas, por lo que ante él dirigen sus denuncias (Zaldumbide, 2018).

La trata de personas constituye, tal vez, una de las problemáticas más tabú del sistema de opresión contemporáneo. Como comentaban las mismas integrantes de Las Mariposas en el XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria, incluso dentro del movimiento feminista ha sido complejo el reconocimiento del colectivo (Caiazza y Zaldumbide, 2023). Por supuesto, esta situación es multicausal y no nos adentraremos en ella en esta ocasión, pero es necesario introducir que el problema de la violencia por trata de personas y por el sistema de prostitución constituye uno de los núcleos más dolorosos y cruentos de la opresión machista y capitalista.

CONCLUSIONES

Las conmemoraciones por los primeros cuarenta años de democracia ininterrumpida en la Argentina se dan en una coyuntura en la que se vuelven a poner en cuestión algunos acuerdos sociales que creíamos establecidos. Conceptos neurálgicos para la construcción de subjetividades, como libertad, emancipación o derechos ciudadanos, se encuentran en disputa. Esa misma dinámica lleva a la puesta en primer plano de los afectos como motorizadores de acciones colectivas.

Considero que en este momento de la política internacional debemos comprometernos como ciudadanos a reforzar las democracias. Es en ese sentido que entre los objetivos de esta investigación se encuentra el de visibilizar experiencias de ciudades alejadas de la ciudad de Buenos Aires, que representa el centro de la producción y el consumo cultural del país, así como colaborar en el análisis crítico y la visibilización de las demandas de género.

Las experiencias artísticas de colectivos feministas contemporáneos se caracterizan por la puesta en primer plano de una conciencia corporal y de la construcción de sentidos de comunidad a través de la ocupación del espacio público, que se da en sintonía con la transformación de los roles en el espacio privado. Los cuerpos («cuerpas») feministas proponen modos de circular por la ciudad, de «performar» la ciudad, de habitarla e instalar lógicas y estéticas propias. Esto nos permite pensar en la posibilidad de emergencia de una «teatralidad feminista», para la cual la *performance* aparece como lenguaje común. Hemos observado cómo esto se construye en dos experiencias bien distintas: *#Juntas, Libres, Iguales*, una movilización artística masiva de mujeres de la localidad bonaerense de San

Martín que con motivo del 8M marchan al Congreso de la Nación activadas desde políticas estatales, y las acciones del colectivo Las Mariposas-AUGE, cuyo objetivo central gira en torno a visibilizar y denunciar la trata de personas.

Por otra parte, las piezas que hemos visto en primer término corren el eje de las memorias de las grandes ciudades hacia las territoriales, localizadas en zonas alejadas de los centros metropolitanos y, con este gesto, al mismo tiempo se opera una globalización por metonimia: es Jujuy, Puerto Deseado o Córdoba; es cualquier lugar del planeta donde haya abusos, donde haya terrorismo de Estado y complicidad empresarial, donde haya violación a los derechos humanos y violencia de género, donde se lucre con la marginalidad y donde se promueva el silencio como modo individualista de sostener la continuidad del horror político y económico. Al mismo tiempo, Jujuy, Puerto Deseado o Córdoba representan cualquier lugar donde se resista, donde se construyan memorias valientes y se promuevan modos de vida alternativos, inclusivos e integradores.

Sugar white y *En estado de memoria* pueden ser consideradas parte de lo que se ha dado en llamar «teatro de lo real», un amplio concepto a partir del cual es posible reflexionar sobre los modos en que la realidad entra a escena a partir de comienzos del siglo XXI. Desde hace más de dos décadas, el teatro de las principales metrópolis del mundo occidental comenzó a proponer nuevas relaciones entre la escena y la realidad, dando lugar a poéticas disímiles que han originado cambios en los modos de representación, en las políticas y éticas de las prácticas escénicas, y en la recepción.

El trabajo con testimonios en primera persona constituye una de las herramientas medulares de ese tipo de teatro, que suele articular un borramiento de los límites entre ficción y realidad. En *Sugar white*, el dispositivo se complejiza, puesto que no todas las historias narradas son testimoniales ni todos los testimonios son narrados en primera persona. Estas problemáticas se entroncan con la construcción de personajes y con el tratamiento de materiales de archivo, asuntos que ameritarían un estudio aparte.

La yagua, *En estado de memoria*, *Temporada de huracanes* o *Diluvio* corren el eje desde la denuncia hacia la capacidad de resiliencia que es necesario poner en práctica para resistir. Junto a ese movimiento, que corre el foco desde el horror hacia la resistencia, también producen otro: se parte de las memorias individuales para construir las memorias colectivas.

Tanto *La yagua* como *En estado de memoria* sitúan en la figura de los/as niños/as la capacidad de resistencia y de resiliencia frente al adultocentrismo. Podemos tomar esta imagen como metáfora de aquellos sujetos capaces de interrogarse y de develar dónde se esconde el animal-perro-lobo-virus.

Del mismo modo, las escenas *Sugar white*, *En estado de memoria*, *Diluvio* y *Temporada de huracanes* exponen distintas tretas que la sociedad ha ido probando para resistir. Las estrategias poéticas, como los diversos tipos de construcción de personajes o las distintas formas de humor, son algunas de ellas.

Creo que es posible afirmar que las acciones hoy presentadas podrían inscribirse en lo que Proaño Gómez (2022) ha definido como «estética de la liberación», es decir, que estas teatralidades pueden ser consideradas como «aparatos liberadores, como sistemas de relaciones que surgen entre elementos discursivos y no discursivos heterogéneos, que tienen como función estratégica responder a una necesidad urgente» y que consisten —afirma citando a Foucault— «en una cierta manipulación de fuerzas [entre la imposición neoliberal y la resistencia]» (p. 49).

Estas experiencias, además, tienen implicancias políticas en la construcción de memorias, en el descubrimiento, la desnaturalización y el rechazo del *statu quo*, y en la generación de reacciones a partir de la producción de conocimiento racional-afectivo respecto de la política y de lo que se entiende como justo o injusto, como inevitable o contingente, así como de las posibilidades de denuncia y de transformación. Es por todo esto que creo que estas prácticas nos siguen interpelando, puesto que proponen formas democráticas basadas en el respeto por las diferencias, en la búsqueda de equidad y de una vida digna.

De todos modos, en esta precisa coyuntura, los interrogantes son muchos. La historia está abierta. Somos testigos de un giro en la historia que, como una bola de billar, acaba de chocar y salir impulsada hacia otro lado. Falta tiempo para que el tablero se acomode y ver qué surge del nuevo ordenamiento de las piezas. Por el momento, tenemos estas experiencias como archivos escénicos, como reservorio para analizar y cuando vayamos viendo con mayor claridad cómo queda el tablero, tomar lo que nos sirva de ellas para proyectar las jugadas siguientes.

REFERENCIAS

- AHMED, S. (2017). *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- CAIAZZA, A. y ZALDUMBIDE, R. B. (2023, 28-29 de setiembre). *Ritualidad y política en las Rondas contra la Trata de Las Mariposas-AUGE* [Ponencia]. XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Democracia 40 años. Debates y reflexiones desde el presente, Buenos Aires.
- Elección en San Martín: Moreira validó su gestión con votos y se consolida como sucesor de Katopodis. (2023, 25 de octubre). *Clarín*. https://www.clarin.com/zonales/eleccion-san-martin-moreira-valido-gestion-votos-consolida-sucesor-katopodis_o_zK8qH9gFbc.html
- FEENSTRA, P. y VERZERO, L. (Dirs.). (2021). *Ciudades performativas: prácticas artísticas y políticas de (des)memoria en Buenos Aires, Berlín y Madrid*. Clacso; Universidad de Buenos Aires. <https://biblioteca.clacso.edu.ar/Argentina/iigg-uba/20210317032653/Ciudades-performativas.pdf>
- FOUCAULT, M. (2007). *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978/1979)*. Fondo de Cultura Económica.
- MOUFFE, C. (2013). *Thinking the World Politically*. Verso.
- PÉREZ, M. E. (2021). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2020). Estallido social/estallido feminista: Chile y Argentina 2015-2019. *Artescena*, (9), 1-21. https://artescena.cl/wp-content/uploads/2020/07/Articulo_1_Artescena_9_Art_1_Estallido_social_estallido_feministaOK.pdf

- PROAÑO GÓMEZ, L. (2022). La respuesta al contexto neoliberal: escenarios que potencian la liberación. En S. Baumgartel, L. G. Bieberbach y J. R. Goulart (Orgs.), *Ensaando o olhar latino-americano: insistência de uma cena situada* (pp. 487o). Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Estado de Santa Catarina; Universidade do Estado de Santa Catarina.
- RANCIÈRE, J. (2007). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Visión.
- ROBIN, R. (2012). *La memoria saturada*. Waldhuter Editores.
- ROLNIK, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- ROUSSO, H. (2012). *La dernière catastrophe. L'histoire, le présent, le contemporain*. Gallimard.
- SEIJO, M. (2023, 28-29 de setiembre). *Artivismo, deconstrucción democrática y corrección política* [Ponencia inédita]. XIV Seminario Internacional Políticas de la Memoria: Democracia 40 años. Debates y reflexiones desde el presente, Buenos Aires.
- SEMÁN, P. (Coord.). (2023). *Está entre nosotros. ¿De dónde sale y hasta dónde puede llegar la extrema derecha que no vimos venir?* Siglo XXI.
- VERZERO, L. (2022a). De la falta de aire a la fotosíntesis: afectos, ciudad y naturaleza en memoria del aislamiento. *Heterotopías*, 5(9), 1-22. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/38164>
- VERZERO, L. (Coord.). (2022b). *#Juntas, Libres, Iguales. Una experiencia transformadora*. Municipalidad de San Martín. <https://bit.ly/LibroJuntasLibresIguales>
- VERZERO, L. (2023). Federalizar las memorias. Jujuy, tierra de yaguaretés, zorros y otros hombres-lobo. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (30), 131. Universidad Nacional de Tucumán. <http://revistatar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatar/article/view/623>
- VERZERO, L. (en prensa). Nuevas subjetividades y viejas demandas: performance y activismos artísticos feministas para las democracias por venir. En S. Puente (Coord.), *Ciudad de Buenos Aires. Cuarenta años de cultura en democracia*. Fundación Medifé.
- ZALDUMBIDE, R. B. (2018). Volando con la bandada. Aproximación a la identidad de Las Mariposas-A.U.Ge. *Lindes*, (15). https://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero15/nro15_art_ZALDUMBIDE.pdf

TEATRALIDADES: DISEMINACIONES Y MALESTARES¹

ILEANA DIÉGUEZ

Universidad Autónoma Metropolitana

*Las ideologías nunca están interesadas
en el milagro de la existencia.*

—Hannah Arendt

La teatralidad es una disposición compleja y cambiante. Se mueve a través de los tiempos y genera malestares o acuerdos. Desborda su aparente territorialidad y, como ha precisado Alain Badiou, no es reductible a la escena ni a la interpretación de un dato previo (Badiou y During, 2007, p. 22). A través de ella he buscado reflexionar sobre las transformaciones y las reconfiguraciones de escenarios sociales y políticos situados en circunstancias muy diversas. No puedo sino ubicarme desde mis propios recorridos y desde las estrategias que me han ayudado a pensar los problemas en los lugares donde he vivido y vivo.

Entender la política como una *economía de visibilidad* (Lordon, 2017) me ha empujado a utilizar las nociones en cuestión para insistir en zonas de acción de antemano descalificadas porque no corresponden a los esquemas de lo políticamente correcto. Por medio de ellas he pensado las representaciones del poder y los actos de la sociedad civil en contextos acotados por el control represivo y los levantamientos sociales. La performatividad y la teatralidad conviven en situaciones de lucha y supervivencia, y en espacios de dominación. Son estrategias que nos ayudan en el desmontaje de cualquier poder que se adjudica la posesión de la verdad y la eterna promesa de mundos idílicos, y me interesa explorar estas estrategias como ejercicio político, con el deseo de contribuir a visibilizar lo que prefiere no verse, no mirarse, no conocerse. Hablar desde la teatralidad me ha permitido insistir en lo que considero más urgente: el derecho a la vida digna, el ejercicio del pensamiento, la palabra y la acción contra cualquier forma de control, opresión y negación de la vida. Y, en ese sentido, pensar las diseminaciones de una práctica que nace del acto performativo de mirada deviene también posicionamiento y suele producir malestar.

1 Este texto recupera parcialmente la conferencia impartida en el XIV Coloquio Internacional de Teatro de Montevideo: «Hacer/pensar el teatro desde el Sur: pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales», desarrollado entre el 4 y el 6 de diciembre de 2023, en el Teatro Solís de Montevideo. El texto también recupera ensayos publicados hace algunos años (Diéguez, 2014); con seguridad, la referencia más lejana remite a *Escenarios liminales* en la edición publicada en 2007 por Atuel (Buenos Aires) gracias a Jorge Dubatti.

La teatralidad ha sido y sigue siendo un paradigma movilizador en el campo del arte. Cuando en los años sesenta lo teatral estuvo en el centro de los debates artísticos, el reconocimiento de una teatralidad que emergía en la escena artística visual dio lugar a que un crítico como Michael Fried (2004) declarara: «Lo que se ha instalado entre las artes es el teatro» (p. 190); «El arte degenera cuando adquiere la condición de teatro» (p. 189). Cuando Fried expresó su sentenciosa alarma contra la teatralidad de la objetualidad minimalista, lo que estaba señalando era una nueva situación artística que afectaba directamente las tradicionales relaciones entre los objetos visuales y sus espectadores. Lo que este crítico vio como *cualidad teatral* del minimalismo era una especie de inquietante presencia que perturbaba la tradicional experiencia de los espectadores. Perturbaba la «performatividad» que suscitaba el objeto más que su proyección ilusoria de vida alterna. La teatralidad entonces irrumpía como posibilidad travestista: hacer aparecer otros cuerpos, otra realidad más allá de la apariencia de la objetualidad. Realmente lo que Fried atacaba era cualquier contaminación que amenazara la estabilidad del arte modernista.

El nudo conceptual que se fue dibujando a partir de las hibridaciones de las disciplinas fue abordado una década después por Rosalind Krauss, quien problematizó ciertas categorías artísticas y las planteó como históricamente limitadas. Lo «expandido» entró en el espacio de las terminologías artísticas cuando Krauss pensó la escultura como una zona expandida y la abordó en vínculo con la no-arquitectura y el no-paisaje desde las experiencias artísticas de creadores como Robert Smithson, entre otros. Lo que fue nombrado como «expansión» se conceptualizaba desde la negatividad: «Podría decirse que la escultura había cesado de ser algo positivo y era ahora la categoría que resultaba de la adición del no-paisaje a la no-arquitectura» (Krauss, 1988, p. 66). Pero importa decir que lo expandido también se generó desde el modo en que la práctica artística se fue diseminando en los ámbitos del flujo vital, en el paisaje natural y social.

La frase *campo expandido* ha sido también utilizada para pensar las diseminaciones de lo teatral y ha devenido en distintas enunciaciones: *teatralidades expandidas* o *escenarios expandidos*. Desde la complejidad de la teoría contemporánea se ha desarrollado el interés en la pregunta sobre las transformaciones de lo teatral. Creo que, en lugar de imaginar la desaparición o la negación, debemos encarar las contaminaciones, diseminaciones y adelgazamientos que han ido determinando las preguntas en torno a la redefinición de lo teatral. Pensar las prácticas escénicas como parte del llamado *campo expandido* puede ser un ejercicio teórico que nos implica en diálogos con otras genealogías conceptuales.

Pienso que necesitamos repensar las implicaciones que habitan en la cuestión de *lo expandido*: si es que el teatro se ha expandido imperialmente, como si se tratase de una forma hegemónica, o si es que su transformación e hibridación con otras prácticas escénicas y políticas ha ocasionado el adelgazamiento de sus límites y de su esencialidad. Hablar de la teatralidad que existe por fuera del teatro

no solo implicaría reconocer las escenas y los otros teatros que emergen en los intersticios artísticos, sino que también nos conmina a considerar la dimensión representacional y la teatralidad que habita más allá de la periferia de las artes. De allí que me pregunto qué palabra daría mejor cuenta de esta problemática. Y si la cuestión es más propia de los procesos de desbordamientos, en el sentido de lo que rebasa los límites como un desbordamiento de las configuraciones escénicas y las formas representacionales que no caben en la categoría teatro. O si sería más adecuado pensar la diseminación de la teatralidad al colocar en crisis la homogeneidad de los conceptos, porque al diseminarse algo también se dispersa y se transforma. Necesitamos seguir pensando en ello, pero teniendo presente la perturbadora afirmación de Nicolás Evreinov (1936) cuando consideró que la teatralidad es inherente al instinto representacional en la propia vida y que, si bien implica una dimensión estética, ella es previa a cualquier configuración artística y al teatro mismo, pues «el teatro, en cuanto institución permanente, ha nacido del instinto de teatralidad» (p. 50). Necesitamos entonces seguir desmontando el teatro y las formas de pensamiento y expresión con las que intentamos dar cuenta de un problema que es más complejo, que escapa a nuestras posibilidades de definición.

Creo que, en buena medida, las diseminaciones de la teatralidad se han ido perfilando por negatividad, por la dificultad para definirla categorial o disciplinariamente. La teatralidad actúa en zonas de contaminaciones liminares donde el suceso quizás no es teatro, quizás es un poco *performance* o una acción en el arte. Quizás no es ninguno de ellos.

Contra toda intención de pureza o de una esencialidad que depura y separa de modo radical las diversas formas artísticas, el arte se reconoce hoy como una estructura de representaciones o de prácticas *in situ*. La práctica de la acción *in situ* ha ido implicando el despliegue escénico de un arte que ya no quería ser expuesto sobre todo en las cajas blancas de las galerías y museos, pero tampoco en su reverso o en las cajas negras del teatro. ¿Será también por negatividad que tendremos que pensar las diseminaciones de la teatralidad? Es decir, ¿definir estas diseminaciones por aquello que ya no es precisamente «teatro»? O, más bien, considerar aquello que, siendo una práctica artística, es también un acto que irrumpe y busca desautomatizar el propio espacio social en el que se inscribe. Pensar la diseminación de la teatralidad implicaría pensar eso que se ha reconocido como el tormento del teatro o mejor dicho su potencia: la relación entre la escena y el mundo que la excede.

Las transformaciones y expansiones de lo performativo, de lo teatral y de lo escénico no han sucedido solo por las diseminaciones indisciplinarias de las artes, sino muy particularmente por las solicitudes y contaminaciones que los acontecimientos de la vida generan en el arte, por la urgencia con que nos interpelan las escenas de los sitios donde vivimos. De manera que hablar de la teatralidad como campo expandido o diseminado no solo implica reconocer las otras escenas

y el otro teatro que emerge en los intersticios artísticos, sino que también nos conmina a reconocer la teatralidad que habita en las representaciones sociales. La teatralidad se disemina en la zona franca donde se negocian las representaciones, los espacios y los flujos sociales.

A través de la teatralidad y la performatividad he abordado escenarios callejeros en búsqueda de hacer visibles los dispositivos representacionales comprometidos por el poder al imponer formas de comportamiento e íconos de adoctrinamiento. Insisto en decir que abordo la teatralidad como el devenir de un acto de mirada que instala la diseminación de una práctica que por sus operaciones deconstructoras despliega politicidad, y solo es posible hacerlo en profunda deuda y diálogo con las primeras elaboraciones que nos regalaron Antonin Artaud, Nicolás Evreinov, Georges Balandier y varios/as pensadores/as que han explorado desde una perspectiva teatral los espacios sociales en momentos de crisis o agitación política, entre ellos Hernán Vidal, Alicia del Campo y Juan Villegas a propósito de lo que nombraron *teatralidades sociales* en el período dictatorial y durante la transición democrática en Chile.

Evreinov meditó la teatralidad como la disposición con la que el ser humano modela y organiza —incluso «decora»— los espacios cotidianos como espacios escénicos, y como cualidad del comportamiento humano para la construcción de «máscaras» sociales y colectivas. Observó la teatralidad como instinto de transfiguración capaz de producir un ambiente diferente al cotidiano, de subvertir y transformar la vida. En opinión de Evreinov (1936), cuando las personas se saben observadas, de inmediato manifiestan su tendencia natural a representar, de allí que afirmara que en sociedad siempre estamos «desempeñando» un rol (p. 71). Estas ideas del director ruso fueron comentadas por Antonio Gramsci en sus *Cuadernos de la cárcel*. Para Evreinov, la teatralidad no es solo una determinada forma de actividad artística, la que se expresa técnicamente en el teatro propiamente dicho, sino que está en la vida misma, es una actitud propia del hombre, en cuanto que el hombre tiende a creer y a hacerse creer distinto de lo que es (Gramsci, 1999, p. 114).

Otras estudiosas, como Josette Féral y Helga Finter, también se preguntaron si la problemática de la teatralidad es un fenómeno inherente al cotidiano. Féral (2004) ha planteado la teatralidad como «mirada que postula y crea un espacio otro que se vuelve espacio del otro —espacio virtual— y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción» (p. 91). Pero Féral también entiende la teatralidad como un *processus*, «un hacer, un suceder» (p. 92). Y resume su concepción de la teatralidad con una luminosa expresión: «como un acto performativo del que mira o del que hace» (p. 92). Como también precisa Finter (2003), la «teatralidad de lo cotidiano solo es identificada como tal por la otra parte de una mirada que la decodifica» (p. 36), y, aun cuando esa decodificación se efectúa desde un paradigma teatral y representacional, se configura en el espacio común y social.

Creo que podemos acordar que no hay teatralidad sin performatividad. Lo que deviene desde la performatividad de la mirada se sostiene en el tejido de acontecimientos y de implicaciones intersubjetivas a través de las cuales las personas se expresan y posicionan ante otras. Víctor Turner (Geist, 2002) dijo que a través del teatro «se presentan performances que sondean las debilidades de una comunidad, exigen cuentas a sus líderes, desacralizan sus valores y creencias más apreciados, retratan sus conflictos más característicos y proponen soluciones» (p. 77). ¿Qué entendía Turner por las *performances* que suceden en los acontecimientos teatrales? Turner concebía la antropología de la *performance* como parte esencial de una antropología de la experiencia (Geist, 2002, p. 79). Lejos de imaginarlo como un género artístico, planteaba la idea de «*performances* culturales» y consideró que mediante las *performances* se iluminaba lo que comúnmente quedaba en las profundidades de la vida sociocultural, inaccesible a la observación y comprensión cotidianas (Geist, 2002, p. 80).

Entiendo la dimensión performativa como una serie de prácticas que insisten en su potencia expresiva y significativa en la esfera pública. Lo performativo es un campo de acción que abarca lo socio-estético desde una discursividad corporal que se configura en la puesta en ejecución de acciones. En el ámbito de los estudios culturales, George Yúdice (2002) ha problematizado la performatividad como «el modo en que se practica cada vez más lo social» (p. 43). No hay un modo performativo, sino cuerpos y expresiones situadas.

Hace varios años estas percepciones me permitieron pensar las teatralidades y performatividades ciudadanas que tomaron los espacios públicos en la Ciudad de México y que parodiaron el espectáculo de una parte del poder para representar imaginarios acotados por otros poderes que entonces estaban por venir. Pienso ahora, varios años después, el modo en que aquellas «carnavalescas» teatralidades hicieron parte del juego de las representaciones que alientan y manipulan todos los poderes. La teatralidad del poder fue una cuestión que comencé a abordar en México y que desarrollo actualmente para pensar el poder totalitario en Cuba.

Mis percepciones sobre los espacios, las prácticas de los sujetos y los cuerpos se han contaminado con la agonía de la vida, con el extraño marco de guerra y muerte en el que hemos estado viviendo en México en las últimas décadas. Desde el llamado «sexenio de la muerte», el espacio público del país devino espacio escénico para el despliegue del terror y la exhibición de la muerte violenta. La teatralidad como recurso para escenificar, representar y disponer fue usurpada por el imperio del horror. Los cuerpos desmembrados son la representación de una degradada condición humana. Hemos aprendido que hay también un siniestro «no-lugar» para los cuerpos. Ese es el lugar fantasmático que alude al tejido ausencia-presencia que nombra las desapariciones forzadas. Esta otra dimensión de los cuerpos y su exposición punitiva como parte de una perversa pedagogía del terror fue determinando la emergencia de una teatralidad de la muerte, y para marcar una total distancia con cualquier práctica del campo del arte la he

reflexionado desde el término *necroteatro*. Esta noción la fui construyendo bajo el influjo de las reflexiones de Achille Mbembe en torno al necropoder y la necropolítica, del teatro punitivo estudiado por Michel Foucault, de las teatrocracias de Evreinov y Balandier, de las reflexiones de Elsa Blair y María Victoria Uribe sobre la dimensión teatral y dramática de la violencia en Colombia. Y, sobre todo, desde mi propia condición cronotópica, acotada por la contingencia y por el deseo de hacer del «trabajo de muerte» un «trabajo de mirada», idea que a todas luces debo a Georges Didi-Huberman (2014, p. 54).

Pensar y escribir desde México, un territorio marcado no solo por la violencia, sino también por la *reXistencia*,² me ha propiciado experiencias y nociones conceptuales para escribir en torno a ese otro espacio del cual provengo, donde nací y viví la mitad de mi vida, y donde sigue viviendo una parte fundamental de mis afectos. Pensar la voluntad de poder totalitarista en Cuba y el flujo de deseos de buena parte de la sociedad civil me lleva a seguir considerando las estrategias representacionales implicadas en escenarios donde antagonizan las prácticas sociales.

El 11 de julio de 2021, una parte importante de la sociedad civil salió a las calles a reclamar libertad y comida. En particular, esa parte de la sociedad cubana no solo menos favorecida, sino absolutamente desprotegida y abandonada a la más miserable sobrevivencia del día a día, sin recursos para pagar los alimentos en las tiendas en moneda dura, con los altos precios impuestos por los nuevos ricos que gobiernan la isla de Cuba. Las manifestaciones populares del 11 de julio fueron las más importantes desde el 1 de enero de 1959, como han reflexionado varios analistas. Pero después de aquella fiesta cívica, cuyas imágenes recorrieron el mundo, se impuso el terror. A propósito de todo lo sucedido en esas fechas, un joven historiador y jurista cubano escribió desde la isla un texto titulado con una potente frase: «Hemos perdido el sueño».

Desde el 11 de julio hemos dormido poco. Hemos perdido el sueño encerrados en las luces de los teléfonos móviles, perseguidos por las imágenes estrujantes de ese día.

Un temblor en el cuerpo y en el corazón no nos dejan dormir. Si te importa Cuba, no puede darte igual lo que ha pasado. Sentíamos la rabia y el cansancio arreciar, lo sentíamos cómo avanzaba y se colaba en la mirada y en los puños de la gente, sabíamos que podía convertirse en marcha y en protesta, como sabíamos que se iba a combatir a los manifestantes el día que esto ocurriera (Fernández Estrada, 2021).

2 La *reXistencia* es un término que comencé a pensar en el contexto de las acciones de las madres que buscan a sus seres queridos desaparecidos en México. Ellas han definido la búsqueda como «un sentido de vida». A partir de sus declaraciones y acciones, he considerado que lo que en el campo de las luchas sociales y las prácticas activistas entendemos como resistencia en el contexto de estas mujeres buscadoras es posible pensarlo como *reXistencia*, como forma de reimaginar la vida desde la búsqueda. La discusión que he desarrollado sobre este término —*reXistencia*— puede leerse en Diéguez (2020, 2021).

La frase tiene un sentido literal, pero habla también en ese sentido figurado en el que decimos las cosas que nos sacuden y que aún no sabemos cómo nombrar. Literalmente, muchas personas en Cuba vivieron desde entonces más temerosas o incluso aterradas ante la posibilidad de que las fuerzas del Estado irrumpieran con violencia en sus viviendas, las secuestraran, las llevaran a paraderos desconocidos y finalmente las encarcelaran sin ninguna autorización legal. Eso estuvo ocurriendo los días posteriores al 11 y 12 de julio de 2021. Una lista de más de mil personas³ comenzó a circular con los nombres de las/os detenidas/os; varias personas estaban en situación de desaparición forzada porque se desconocían sus paraderos.⁴ Varias mujeres artistas y activistas, especialmente vinculadas al Movimiento San Isidro (MSI) y a las protestas del 27N, eran vigiladas y obligadas a no salir de sus casas bajo amenaza de detención.⁵ El 12 de julio, en los enfrentamientos entre habitantes del barrio La Güinera (Arroyo Naranjo, La Habana) y militares, Diubis Laurencio Tejeda, de 36 años, fue asesinado sin que ningún militar fuera juzgado.

Las protestas de jóvenes, mujeres y hombres que no representan la retórica patriarcal y machista del «hombre nuevo» ya habían sido reprimidas antes del 11 de julio de 2021. Es necesario hacer referencia al MSI, un colectivo de activismo ciudadano, arte y solidaridad comunitaria que nació desde finales de 2018 en el popular barrio habanero de San Isidro, integrado por artistas independientes y disidentes que se opusieron al decreto 349, que regula la vida cultural y artística en el país y obstaculiza el trabajo independiente. La noche del 26 de noviembre de 2020 varios/as integrantes del MSI fueron sacados/as con violencia de la casa de uno de sus miembros, donde sostenían una huelga de hambre y sed en protesta por la detención arbitraria del músico rapero Denis Solís. Al día siguiente, cientos de jóvenes artistas comenzaron a reunirse de forma espontánea ante el Ministerio de Cultura para pedir un diálogo con las autoridades y presentar sus demandas,

3 En aquellos días circulaba una lista desde un Excel cooperativo y público elaborado por activistas en colaboración con la asociación independiente Cubalex. Para consultar información actualizada sobre las personas detenidas en relación con las protestas (1958 nombres), se puede acceder a Justicia 11J (s.f.), y desde allí revisar «Bases de datos».

4 De acuerdo con la comunicación de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, a partir de la declaración proclamada por la Asamblea General de la ONU en su resolución 47/133 del 18 de diciembre de 1992, se producen desapariciones forzadas siempre que «se arreste, detenga o traslade contra su voluntad a las personas, o que estas resulten privadas de su libertad de alguna otra forma por agentes gubernamentales de cualquier sector o nivel, por grupos organizados o por particulares que actúan en nombre del Gobierno o con su apoyo directo o indirecto, su autorización o su asentimiento, y que luego se niegan a revelar la suerte o el paradero de esas personas o a reconocer que están privadas de la libertad, sustrayéndolas así a la protección de la ley» (Naciones Unidas, 2009).

5 Escribo aún como si hiciera una memoria de los hechos, bajo el *pathos* de aquellos días y los que han seguido. No estaba en la isla, pero vivíamos con el corazón y la escucha en función de lo que allí ocurría, pegados a las redes sociales y a cuanto información circulaba en medios no oficiales. Para información detallada de los acontecimientos del 11 y 12 de julio de 2021, sugiero leer «Cubanos salen a las calles...» (2021) y Domínguez Delgado (2021).

exigiendo el cese de la represión y la liberación de los integrantes del MSI. Fueron más de trescientos los jóvenes que esperaron desde la mañana hasta la noche para que un viceministro los atendiera. Varios policías fueron movilizados en las inmediaciones y estaban al acecho. Fue necesario que los participantes de aquella manifestación, reconocida hoy como 27N (por la fecha de su realización: el 27 de noviembre), solicitaran garantías para un seguro regreso a sus domicilios. Durante semanas, miembros del MSI y los principales activistas y artistas que encabezaron el 27N permanecieron bajo una ilegal prisión domiciliaria y en estricta vigilancia policial.

La teatralidad y la performatividad de las protestas sociales es una problemática que me ocupa desde junio de 2006, cuando viví las manifestaciones de una parte de la sociedad civil mexicana ante lo que entonces se consideró un fraude electoral. En octubre de 2019 presencié por unos pocos días las protestas de una parte de la sociedad chilena. Pese a los actos represivos por parte de las fuerzas del Estado, las protestas en Latinoamérica han sido posibles, sobre ellas ha informado la prensa y han recibido la solidaridad internacional. Pero de las manifestaciones sociales que en 2021 ocurrieron en Cuba —y cercanas a esas fechas también en Venezuela y Nicaragua— nadie quería hablar, y aún hoy es difícil: ante cualquier intento de conversación se impone un silencio que siempre he considerado cómplice.

La vulnerabilidad y la resistencia implican formas de acción situadas con costos muy distintos según el lugar donde se ejerzan. ¿Qué sucede cuando la resistencia se define como acción ilegal por las fuerzas de un Estado que castiga la toma del espacio público para cualquier tipo de protesta pacífica? ¿Cómo pensar la vulnerabilidad y la resistencia de personas vigiladas por policías secretos vestidos de civil que te impiden salir de la puerta de tu casa o que te encarcelan y te condenan a años si participas de esas manifestaciones? ¿Cómo pensar el derecho a tener derechos cuando las/os manifestantes de una protesta pacífica son golpeados, arrestados, sacados a la fuerza de sus casas, mantenidos en paraderos desconocidos, en calidad de desaparecidos forzosamente, porque han sido detenidos por las fuerzas del Estado, y a sus familiares se les niega información?

La reflexión en torno a la respuesta estatal sobre las protestas ciudadanas que sucedieron en Cuba fue la antesala de lo que hoy reflexiono como teatralidad totalitaria.⁶ Acudo a estrategias estéticas y representacionales para pensar el modo en que se controla la vida y se distribuye el terror. Busco entender el tejido escénico del totalitarismo para acceder al modelo dramático que ha sostenido su expansión y sigue sosteniendo su teatocracia. Me pregunto: ¿cómo sería el sistema representacional de esa escena para que podamos entender su tejido de signos como representación totalitaria?

El régimen cubano representa hoy la escena de un teatro trágico que trabaja en la producción de muerte moral y física de cientos de personas, muy especialmente

6 Me refiero a una investigación en proceso.

mujeres y en particular jóvenes. Más de setecientas personas fueron procesadas por manifestarse cívicamente y cumplen largas condenas, entre ellos los artistas Luis Manuel Otero Alcántara y Maykel Castillo Osorbo, presos con condenas de cinco y nueve años en cárceles de máxima seguridad. A las mujeres se las apresa por ejercer el derecho a la protesta cívica mientras los feminicidios ascienden de manera escandalosa y no es un crimen tipificado, a pesar de los reclamos por incluirlo en la Constitución de 2019. Sesenta y tres mujeres están en condición de presas políticas. Si tenemos en cuenta la puesta en práctica de sus políticas de reclusión, represión y anulación de sujetos cívicos con capacidad de disenso, por vías diversas, no es difícil afirmar que en Cuba opera un régimen necropolítico. Se vive bajo las formas de control totalitario —en lo económico, social y político— a la usanza del modelo soviético; fuimos educados bajo dispositivos panópticos disfrazados de formas colectivas barriales. En consecuencia, el aparato de la Policía secreta es la institución más eficaz en la isla, la más temida, pero también la más indeseada.

Como ha observado Hannah Arendt (1998) en sus estudios sobre el modelo totalitarista, desde el cuerpo estatal se desarrolla «un sistema de espionaje ubicuo, donde todo el mundo puede ser un agente de Policía y donde cada individuo se siente sometido constantemente a vigilancia» (p. 346). La teatralidad totalitaria despliega un dispositivo panóptico capaz de producir zonas de vigilancia sociopolítica que convierte a todos en posibles enemigos y que ejerce una *mimesis de la muerte*. Las teatralidades del Estado cubano transitan entre disposiciones disciplinarias extremas y otras formas más persuasivas. Las imágenes de mártires dispuestas en plazas principales, como la plaza de la Revolución, en La Habana, reproducen en *loop* los relatos del sacrificio revolucionario sostenidos en el lema «Socialismo o muerte», que a manera de mandato aparece en los lugares más diversos. Esas imágenes están en modo panóptico como ofrendas de obediencia.

Como ha reflexionado Balandier (1994), el poder modela lo real a través de lo imaginario utilizando el recurso ficcional para alimentar la idea de un porvenir idóneo, de manera que el Estado aparece como el productor de un teatro de ilusiones, en particular en el caso de las sociedades totalitarias, en las que la función unificadora se intenta desarrollar a su más alto grado (p. 20). A partir de la noción de «teatrocracia» planteada por Evreinov (1936), Balandier (1994) reflexionó la teatralidad como dispositivo amplificador de las retóricas estatales y afirmó que precisamente por medio de la teatralidad y su despliegue representacional todo poder político logra dominar (p. 23). Balandier abordó la maquinaria totalitarista como un escenario donde la autoridad extrema sus funciones pedagógicas para garantizar la sumisión al mandato supremo en clave dramática.

Desde los tiempos de las ejecuciones públicas administradas por la Inquisición o por los «sacrificios de fundación» durante la Revolución francesa, el teatro del horror está vinculado a la expectación de las decapitaciones, mutilaciones o cualquiera de las diversas formas de tortura y de liquidaciones corporales.

Fue lo que Foucault (2005) llamó «el arte de castigar», apoyado en toda una «tecnología de representación» (p. 108). Y, sin dudas, está vinculado al ejercicio y diseminación del terror por todos los medios posibles capaces de garantizar un espacio de muerte y de miedo. Mediante el uso retórico de los cuerpos y las palabras, la espectacularidad política se organiza para sancionar públicamente la transgresión. Recientemente, el Estado cubano ha comunicado las sentencias para 14 personas que el 18 de agosto de 2022 salieron a las calles de Nuevitas, Camagüey, en protesta por las numerosas horas sin electricidad y por la persistente escasez de alimentos. Una mujer de 21 años, Mayelín Rodríguez Prado, que grabó y transmitió las protestas, fue condenada a 15 años de cárcel («Cuba condena...», 2024). El presidente de la Sala de lo Penal del Tribunal Supremo Popular ha declarado por la Televisión Nacional que pueden volver a utilizar el «delito de sedición aplicado ya a manifestantes de las históricas protestas del 11 de julio de 2021 (11J) y penado hasta con 30 años de privación de libertad, privación perpetua y pena de muerte» para quienes intenten manifestarse contra el Estado («El régimen amenaza...», 2024).

La performatividad punitiva capaz de someter por el terror forma parte importante de las formas pedagógicas estatales, profundamente comprometidas con lo que Michael Taussig (2015) pensó como la proliferación de «espacios de muerte» (p. 26). En sus reflexiones en torno a «la magia del Estado», Taussig (2015, p. 95) planteó la idea de una mimesis de la muerte ejercida como inducción a una representacionalidad que busca dar cuenta de la autoridad de la muerte y que puede desplegarse en el sentido de lo que Mbembe (2011) llama «muertos vivientes». Esta forma de «organización mimética» busca reproducir un sujeto «del ser estatal» sometido a las condiciones de dominio necropolítico para la producción del miedo. Me interesa pensar cómo entender hoy la noción de totalitarismo en vínculo con una noción más tardía como la necropolítica.

La performatividad punitiva trabaja en paralelo con una política del miedo. Ambas requieren de un sistema representacional dirigido a producir temor social bajo la creencia de que todo está bajo control. La cuestión del miedo plantea problemas no solo psicológicos, sino también semióticos, como propuso Iuri Lotman (2008, p. 11). El objeto del miedo puede ser un constructo con ciertas características: además de enmarcarse convenientemente como una minoría organizada, a la que se califica como extraña e impropia porque representa a «las fuerzas del mal». Se la reduce a una comunidad conformada por hechiceras, brujas y todos «aquellos que en otras situaciones culturales son atribuidos a comunidades nocivas desde el punto de vista político» (Lotman, 2008, pp. 1920). A estas comunidades consideradas peligrosas se les debe extirpar sin diferenciar entre sospecha, acusación y condena (Lotman, 2008, p. 27). No se necesitan procesos legales, basta dejar caer sobre ellas todo el peso de un consenso moral erigido como ley. Me interesa este relato semiótico para pensar ciertas lógicas totalitarias con las que actúan las fuerzas del Estado cubano.

La violencia es por naturaleza instrumental, como ha reflexionado Arendt (1998), se ejerce y desarrolla para determinado fin, y si bien nunca puede ser legítima, se construye como justificable por los grupos de poder que la detentan. Las representaciones producidas por los grupos dominantes en escenarios donde predomina la violencia buscan una demostración de poder; cualquiera sea el discurso sustentador, implican formas de representar y exhibir los emblemas de un poder soberano que descansa sobre el ejercicio de la muerte violenta, lo que produce subjetividades modeladas en esos territorios del miedo.

Mbembe (2022) utiliza también la noción de brutalismo para describir estos tiempos que vivimos, marcados por desechos de todo tipo, presos como estamos «del *pathos* de la demolición y de la producción a escala planetaria de reservas de oscuridad» (p. 12). Una época en la que el ensalvajamiento y la normalización de la violencia perpetúan la lógica de la guerra en la vida cotidiana: se transfieren a la esfera civil las técnicas propias del campo de batalla. Las armas de guerra y los ejércitos que las portan son exhibidos en el espacio público cotidiano y detonadas contra los civiles bajo la máscara democrática que portan quienes nos gobiernan. La depredación, la extracción y la devastación se ensañan en los cuerpos, en la producción de una economía política de los cuerpos. Estas son manifestaciones de teatralidad. Hacia estas estrategias de representación y control dirijo mi mirada, siempre anclada en ese limen donde la fuerza del poder da lugar a la fuerza de la potencia: la rabia por los excesos del poder despierta la potencia que habita en los cuerpos. El exceso y el desconcierto son terrenos fértiles para que los deseos devengan conjuros colectivos. Los dispositivos representacionales también se activan performativamente por esa otra parte de una sociedad que asume el riesgo de disentir y que con altos costos resiste e interpela los patriarcados ejercidos desde cualquier alineación ideológica. El alto costo de llevar adelante estas prácticas es el saber que encarnan las decenas de mujeres y hombres que hoy están en condiciones de presos políticos en Cuba por haber tenido el valor de salir a la calle a protestar y desafiar el terror totalitario. Es complejo hoy nombrar la palabra *resistencia*. La vulnerabilidad y la resistencia implican formas de acción situadas con costos muy distintos según el lugar donde se ejerzan. El nudo de violencia y política ha sido ampliamente visibilizado en zonas de Latinoamérica, pero en torno a la violencia y las violaciones a la vida que tienen lugar en Cuba hay un silencio cómplice.

Pensar y hablar desde las teatralidades y performatividades situadas ha sido una estrategia para imaginar cómo determinadas experiencias de vida pueden devenir prácticas de significación. La teatralidad y la performatividad son también estrategias para dar forma a la rabia, a la digna rabia, como decimos en México. Para conjurar los mitos que continúan redimiendo héroes sostenidos por los cuerpos de muchas y muchos invisibles. Para conjurar la performatividad del silencio que puede hacernos cómplices de prácticas necropolíticas a las que retóricamente decimos oponernos.

En paralelo a las teatralidades del poder y las performatividades de la protesta, pienso que necesitamos pensar las performatividades del silencio. Del silencio de los cuerpos atragantados por la rabia, aprisionados y heridos, y a quienes no solo intenta silenciar el Estado. Existe una performatividad del silencio ejercida en nombre de las ideologías y los «sueños rotos», obstinada en sostener una vida no vivida. ¿En nombre de qué teatralidad se sigue mitificando la vida no vivida?

REFERENCIAS

- ARENDT, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Taurus.
- BADIOU, A. y DURING, E. (2007). Un teatro de la operación. En A. Badiou, B. Blistène, Y. Chateigné, M. Dachy, E. During, P. Falguières, J. J. Lebel, P. G. Romero y A. Stenne, *Un teatro sin teatro* (pp. 2227). Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museu Colecção Berardo (Arte Moderna e Contemporânea de Lisboa).
- BALANDIER, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós.
- Cuba condena a 15 años a una joven que transmitió protestas. (2024, 29 de abril). *Deutsche Welle*. <https://www.dw.com/es/cuba-condena-a-15-a-a%C3%B1os-a-una-joven-que-transmiti%C3%B3-protestas/a-68943819>
- Cubanos salen a las calles en varias ciudades del país. (2021, 11 de julio). *El Toque*. <https://eltoque.com/cubanos-salen-a-las-calles-en-varias-ciudades-del-pais>
- DIDI-HUBERMAN, G. (2014). *Cortezas*. Shangrila.
- DIÉGUEZ, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- DIÉGUEZ, I. (2020). Modos de sostenerse [a propósito de la pérdida, la vulnerabilidad y ¿la resistencia?]. En E. Cohen (Ed.), *Imágenes de resistencia* (pp. 79-101). Universidad Nacional Autónoma de México.
- DIÉGUEZ, I. (2021). La imaginación reXistente: prácticas situadas. En *Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda*. DocumentA/Escénicas.
- DOMÍNGUEZ DELGADO, J. (2021, 13 de julio). ¿Por qué estallaron las protestas en Cuba? *El Toque*. <https://eltoque.com/por-que-estallaron-las-protestas-en-cuba>
- El régimen amenaza con aplicar cadena perpetua o muerte en caso de protestas masivas. (2024, 26 de abril). *Diario de Cuba*. https://diariodecuba.com/derechos-humanos/1714123905_54405.html
- EVREINOV, N. (1936). *El teatro en la vida*. Ercilla.
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna.
- FERNÁNDEZ ESTRADA, J. A. (2021, 18 de julio). Hemos perdido el sueño. *El Toque*. <https://eltoque.com/hemos-perdido-el-sueno>
- FINTER, H. (2003). ¿Espectáculo de lo real o realidad del espectáculo? Notas sobre la teatralidad y el teatro reciente en Alemania. *Teatro al Sur*, 25.
- FOUCAULT, M. (2005). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- FRIED, M. (2004). *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. A. Machado Libros.
- GEIST, I. (Comp.). (2002). *Antropología del ritual*. Víctor Turner. Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- GRAMSCI, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. 5. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Justicia 11J. (s.f.). *Personas presas políticas* [Página web]. <https://justicia11j.org/>
- KRAUSS, R. (1988). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Kairós.
- LORDON, F. (2017). *Los afectos de la política*. Universidad de Zaragoza.
- LOTMAN, I. (2008). Caza de brujas. La semiótica del miedo. *Revista de Occidente*, (329), 533.

- MBEMBE, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- MBEMBE, A. (2022). *Brutalismo*. Planeta.
- NACIONES UNIDAS. (2009). *Folleto Informativo: n.º 6. Desapariciones forzadas o involuntarias*.
<https://acnudh.org/desapariciones-forzadas-o-involuntarias-folleto-informativo-no-6rev-3/>
- TAUSSIG, M. (2015). *La magia del Estado*. Siglo XXI.
- YÚDICE, G. (2002). *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Gedisa.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- CUBALEX Y JUSTICIA 11J. (2022). *Un año sin justicia: patrones de violencia estatal contra manifestantes del 11J*. <https://cubalex.org/wp-content/uploads/2022/07/UN-AN%CC%83O-SIN-JUSTICIA-Informe-2022-Justicia11J-Cubalex.pdf>
- DIÉGUEZ, I. (2021, 29 de julio). La performatividad de la izquierda neocolonial. *Rialta*. <https://rialta.org/la-performartividad-de-la-izquierda-neocolonial/>

OBSERVACIONES TEÓRICAS SOBRE EXPECTACIÓN TEATRAL DESDE UNA FILOSOFÍA DE LA PRAXIS

JORGE DUBATTI

Universidad de Buenos Aires

Los lineamientos teóricos de los estudios comparados de expectación teatral (ECET) que expondremos a continuación tienen su origen en investigaciones participativas (Dubatti, 2014a) que cuentan ya con más de dos décadas de trabajo en la Escuela de Espectadores de Buenos Aires (EEBA). Su sistematización nos resulta provechosa para el proyecto FILOCYT FC22-089: «Historia Comparada de las/los espectadores teatrales en Buenos Aires (1901-1914)», que dirigimos en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA) (período octubre 2022-octubre 2024) y se halla radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo «Dr. Raúl H. Castagnino» de la UBA.¹

En primer lugar, explicitaremos nuestro posicionamiento epistemológico para los estudios teatrales y su articulación a través de la disciplina/metadisciplina filosofía del teatro y sus disciplinas teatrológicas derivadas (teatro comparado, poética, geografía teatral, poética comparada, etc.), la fenomenología y la filosofía de la praxis. En una segunda parte, nos detendremos en seis observaciones principales vinculadas a una teoría de la expectación teatral desde una filosofía de la praxis.

COORDENADAS EPISTEMOLÓGICAS

Los ECET consideran a las/os espectadoras/es y su praxis como componente constitutivo del acontecimiento teatral, son parte insoslayable de la zona de experiencia y subjetivación del teatro (Dubatti, 2020a, 2020b, 2023a, 2023b).

Los ECET se fundan en las propuestas teórico-metodológicas y epistemológicas de la filosofía del teatro, disciplina/metadisciplina troncal de la que derivan. Justamente la filosofía del teatro caracteriza el acontecimiento del *teatrar* por la presencia irrenunciable (o reducción fenomenológica) de tres subacontecimientos concatenados: convivio + *poíesis* corporal + expectación, cuya multiplicación

¹ El objetivo del proyecto es componer una historia de la expectación teatral durante los años de la llamada *época de oro* del teatro argentino, específicamente en Buenos Aires. Integrantes: Jorge Dubatti (director), Daniela Berlante, Natacha Paula Delgado, Ana Lila Groch, Nora Lía Sormani (graduadas), María José Gabin, Miranda Lucía Gilmour, Luciano Martín Percara (alumnas/o), Mariano Ariel Scovenna y Halima Tahan Ferreyra (colaborador/a externo/a).

genera una zona de experiencia territorial a la que solo puede accederse por este medio. Si no hay expectación, el acontecimiento teatral no acontece.

¿Por qué una filosofía del teatro? Otras disciplinas (semiótica, sociología, antropología, mercadología, psicología, neurociencias) hacen aportes parciales, pero son insuficientes para comprender la dimensión existencial de la expectación, es decir, para responder preguntas básicas: ¿qué existe en el mundo en tanto expectación teatral?; ¿cómo se relacionan el teatro y la expectación teatral con el mundo?; ¿qué hacen las/os espectadoras/es con el teatro en el acontecimiento, pero también en sus vidas?

La pregunta por lo que existe es central en la filosofía del teatro. Nuestro conocimiento del acontecimiento teatral es inicialmente empírico, se relaciona con nuestra experiencia del mundo. Empiría y existencia se enlazan inseparablemente en nuestro vínculo con los fenómenos teatrales.

Utilizamos el término *teatro* no en su acepción moderna restrictiva (que Hegel [2008] termina de cimentar en la *Estética*), sino en cuanto nueva construcción teórica que retoma la palabra histórica de origen griego, pero incluye en su campo todas las manifestaciones del teatro-matriz, así como las múltiples formas del teatro liminal, en el presente y en la historia (Dubatti, 2016).

Comprendemos el término *teatro* no como autoadscripción de agentes históricos (que se autoatribuyen, o no, hacer teatro) ni como idea de época (el uso de la palabra *teatro*, o no, en diferentes períodos y con diversas acepciones y matices), sino como teoría (construcción abstracta, eidética, a partir de la observación empírica) que permite una visión de un amplio conjunto de fenómenos.

Esta nueva construcción teórica intenta comprender una fórmula cultural de larga duración, de origen ancestral y que perdura, con variaciones —de procedimientos, de trabajo, de concepción (Dubatti, 2009)—, a través de los siglos, sin duda uno de los tesoros culturales de la humanidad. Siguiendo el método husserliano de las variaciones (Carpio, 1995, pp. 392-394; Husserl, 2012), a partir de la observación de las prácticas históricas accedemos a una invariante teórica que sirve para pensar extensos procesos en el tiempo y prever prácticas futuras. Esta invariante es lo suficientemente amplia como para incluir la diversidad de variantes históricas (de la tragedia griega clásica a la escena posmoderna), a la vez que lo suficientemente restrictiva como para no incluir todos los fenómenos espectaculares o artísticos ni otras expresiones y actividades humanas fuera del campo de las artes.

Al mismo tiempo que se fundan en la filosofía del teatro, los ECET se benefician interdisciplinariamente de una constelación de otras disciplinas, también derivadas de la filosofía del teatro: teatro comparado, poética, poética comparada, geografía teatral, cartografía teatral y estudios de territorialidad, filosofía de la praxis teatral, entre las principales.

Al definir la expectación como acontecimiento (el *expectateatrar*) que se integra a un acontecimiento mayor (el *teatrar*), desplazamos el término *recepción*,

que no nos parece ajustado para la complejidad de la expectación teatral, sino más bien pertinente para una visión más restrictiva, la de la semiótica, que concibe el teatro como lenguaje y comunicación. La filosofía del teatro sostiene que el teatro es mucho más que lenguaje, es experiencia, es decir, lenguaje + inefabilidad. La experiencia considera el estado de infancia, el no lenguaje o el *despalabrarse*, el *deslenguarse* (en términos verbales y no verbales). La expectación (el expecta-teatrar) incluye el concepto de recepción y lo supera, de la misma manera que la filosofía del teatro incluye la semiótica y la excede ampliamente.

En el marco de los ECET, recurrimos a la fenomenología (Carpio, 1995, pp. 377-419; Husserl, 2012) aplicada al conocimiento de lo que existe en cuanto teatrar y, en concreto, de las/os espectadoras/es de teatro. Nuestras preguntas centrales son: ¿qué constituye la expectación en tanto mundo fenoménico?; ¿cómo se manifiesta ante/desde nuestra conciencia el universo de la expectación teatral? Para la producción de conocimiento, recurrimos a las tres dimensiones principales de la fenomenología: la empírica, la eidética y la trascendental.

Si, según la filosofía del teatro, el acontecimiento escénico es una práctica de vínculo con la alteridad —porque el teatro se hace, al menos, de a dos; porque el teatro es el otro, la otra, las/os otras/os, lo otro (Dubatti, 2020a)—, se manifiesta como campo problemático una ética de la alteridad (Lévinas, 2014). El acontecimiento teatral involucra una razón ética.

Proponemos pensar al espectador como un/a otro/a que se revela fenomenológicamente como manifestación —ante/desde nuestra conciencia— de un mundo existente y dotado de singular complejidad. Revelación muchas veces imprevisible, sorpresiva, desconcertante, difícil de nombrar, según nuestra experiencia de trabajo con espectadoras/es (sobre la que volveremos enseguida).

Si la expectación es acontecimiento, acudimos además a una filosofía de la praxis de la expectación teatral, desde una razón de la praxis (Dubatti, 2020a, 2020b). Comprendemos la razón de la praxis como una razón del acontecimiento (de base empírica), y la diferenciamos de una razón lógica (puramente racional, geométrica, matemática) y de una razón bibliográfica (principio de autoridad del *magister dixit*). Una filosofía de la praxis de la expectación teatral habilita la investigación participativa, la investigación-acción (Dubatti, 2014a), y valora el ejercicio de la expectación como laboratorio de (auto)percepción (Dubatti, 2017a).

En esta dirección, se establece una sinergia singular entre investigación específica, metainvestigación e investigación aplicada (Dubatti, 2019a). Del concepto de investigación aplicada se deduce o podría suponerse que primero se investiga lo específico, en paralelo se metainvestiga para poder investigar lo específico y luego se aplica a algún campo. Sin embargo, la filosofía de la praxis valora especialmente como fuente de producción de conocimiento la investigación aplicada, en la que surgen contenidos, problemas, intuiciones, fenómenos a considerar *a posteriori* en la investigación específica.

El auge de esta filosofía de la praxis de la expectación teatral se vincula, sin duda, al movimiento internacional de reivindicación y autorreivindicación de las/os espectadoras/es como sujetos complejos, agentes fundamentales de los acontecimientos y campos teatrales, sujetos de derechos, ciudadanas/os.

Distinguimos dos vías fenomenológicas centrales: en forma directa, en la experiencia de los acontecimientos escénicos, o en el análisis de las poéticas dramáticas y espectaculares (espectador implícito) o de otras representaciones artísticas (espectador representado en cuadros, narraciones, poemas, etc.); en forma indirecta, a través de documentos y registros en los que se refiere la actividad pretérita de las/os espectadoras/es. A través del relevamiento y la sistematización de los datos que provienen directa o indirectamente, proponemos el diseño de una tópica de espectadores, como la que elaboramos a partir de *Medio siglo de farándula* de José J. Podestá (1930/1986; Dubatti, 2023a).

Como investigador participativo y filósofo de la praxis teatral, acopiamos horas de expectación (en diversos espacios y circuitos de producción), así como docencia, gestión e investigación con espectadores. Junto a nuestra propia experiencia como espectador en acontecimientos teatrales (sistemáticamente sostenida al menos desde 1989 hasta hoy, por el trabajo crítico en medios), destaquemos nuestra dirección (desde 2001) de la EEBA, que cuenta en la actualidad con cuatrocientas/os alumnas/os —lo que llamaremos *espectadores reales* (Dubatti, 2023b)— y 24 años de tarea ininterrumpida. Por otra parte, hemos contribuido a abrir 91 escuelas de espectadores en diversos países de Latinoamérica y Europa, y en la coordinación de la Red Internacional de Escuelas de Espectadores.

Podemos sumar otras aristas de esta tarea sobre la expectación. Desde 1992 hasta hoy trabajamos con grupos particulares de espectadores (una modalidad creada por Pablo Palant a fines de los años sesenta). Además de en la EEBA, intervenimos protagonicamente en las escuelas de Santa Fe y en la Escuela Internacional de Espectadores de Iberoamérica y el Caribe, que depende del Festival Internacional de Teatro de Manizales, en Colombia. En el Instituto de Artes del Espectáculo creamos y coordinamos el Área de Investigaciones en Audiencias, Públicos y Espectadores. Desde 2019 celebramos anualmente en el mismo instituto las Jornadas Internacionales de Teoría, Historia y Gestión del Espectador Teatral (ya se han concretado cinco ediciones, y actualmente nos aprontamos a la realización de la sexta). En 2019 fundamos (y desde entonces presidimos) la Asociación Argentina de Espectadores del Teatro y las Artes Escénicas, que cuenta con personería jurídica y reconocimiento del Estado (Dubatti, 2019b). Hemos dictado en la carrera de Artes de la UBA seminarios de grado y prácticas socioeducativas territorializadas sobre expectación teatral (en colaboración con la Prof. María Natacha Koss), así como numerosos cursos de capacitación en trabajo con espectadores en diversos países.

Las escuelas de espectadores resultan laboratorios de investigación, percepción y autopercepción de esa alteridad de expectación por la frecuentación

regular y sistemática de las/os espectadoras/es en sus encuentros.² Allí accedemos a información y producimos conocimiento sobre demandas, comportamientos, actitudes, problemas, reacciones con los que sería imposible tomar contacto a través de simples encuestas o de encuentros aislados. Si bien las escuelas de espectadores son territoriales, reconocemos en todas ellas cinco ejes de trabajo comunes: proveer a las/os espectadoras/es una agenda de espectáculos a los que asistir; empoderar con herramientas analíticas, históricas, teóricas, técnicas, filosóficas, etc., para que cada espectador/a construya su propia relación creadora con los espectáculos; propiciar la reunión de las/os artistas con las/os espectadoras/es para favorecer una pedagogía del diálogo y la escucha mutua; ir construyendo una masa crítica cultural integrada por personas con las que se puede contar para mucho más que ir a ver obras de teatro; habilitar a cada espectador/a y a cada escuela como espacio de observación y autoobservación de los comportamientos de los sujetos espectadores. Venimos registrando los saberes que se producen en las escuelas de espectadores a través de numerosas publicaciones en los últimos veinte años.

Ya sea a través de nuestra propia experiencia de autoobservación expectatorial en acontecimientos teatrales, artísticos o en la vida cotidiana, del trabajo de observación en las escuelas de espectadores o de la mencionada tópica de espectadores a través de documentos del pasado, proponemos las siguientes afirmaciones teóricas sobre el peculiar *reomodo* (Bohm, 1998; Kartun, 2015) del expectateatrar, resultantes de la producción de conocimiento fenomenológica, en este caso a partir del estudio de comportamientos de espectadores reales. Por razones de espacio, solo nos detendremos en el desarrollo de tres observaciones principales sobre el espectador *real* —cualquiera de las personas reales que asisten al convivio y practican la acción de la expectación en el acontecimiento teatral (Dubatti, 2020b)—. Debemos diferenciar al espectador real de otros modos de pensar al espectador: implícito, explícito, abstracto, representado (Dubatti, 2023b). El espectador real es *actor* dentro del acontecimiento teatral, en el sentido de que acciona, lleva adelante una acción. La expectación teatral es acción y acontecimiento, el expectateatrar, con su propio reomodo singular. El espectador real es también un espectador histórico y territorial cuando comparte con otros espectadores reales rasgos en común que podemos atribuir a su época y su territorio —geografía humana (Dubatti, 2020a, 2020c)—. Al mismo tiempo, el espectador real cumple una función transubjetiva, dado que interviene a la par en su dimensión real concreta y transubjetivamente en el convivio para la constitución del acontecimiento teatral (Dubatti, 2014b, pp. 176-177). El espectador real es también un espectador intencional o voluntario, en estado de diálogo y apertura al otro/lo otro teatral, en

2 Por ejemplo, la EEBA brinda unas 34 clases anuales, de dos horas cada una, todos los lunes, de marzo a noviembre inclusive. Entre 2004 y 2019 (antes de la pandemia), se ofrecían dos turnos, con alumnas/os diferentes: de 17 a 19 horas y de 19 a 21. En 24 años de trabajo, si contamos el doble turno, se han realizado más de 1300 reuniones de dos horas cada una.

ejercicio verticalizado de una ética de la alteridad (Lévinas, 2014). El espectador real se caracteriza por una complejidad por la que ningún espectador real es igual a otro en la combinatoria del sistema complejo de sus variables personales (su historia, profesión, ideología, subjetividad, deseo, inconsciente, saberes, infancia, traumas, etc.), cruzadas con lo transubjetivo y lo intencional o voluntario. Cada espectador real constituye un sistema complejo único.

OBSERVACIONES TEÓRICAS

1. No alcanza la palabra *espectador* para nombrar todo lo que hace un espectador en/con el teatro.

El espectador es mucho más que un *espectador* en términos etimológicos (del latín *spectator*, *expectator*). Si etimológicamente definimos *espectador* como ‘observador atento a la espera de acontecimiento, que observa hacia afuera de sí o desde afuera de lo que observa’, en términos fenomenológicos el espectador real demuestra ser mucho más que eso. Esta dimensión etimológica no alcanza para caracterizar la diversa actividad del espectador real, todo lo que hace con la expectación, de manera individual o en reticulado.

Por un lado, en el acontecimiento, el espectador produce *poíesis* expectatorial (más ceñida a la propia dinámica creadora del espectador) convivial (resultado de la multiplicación entre la *poíesis* corporal del actor/espectáculo y la *poíesis* expectatorial) e incide con sus acciones (entre otras, la concentración, el hacer silencio, el respeto por el trabajo de las/os artistas, el aplauso, etc.) directamente en la constitución de la *poíesis* actoral y directorial de un espectáculo. De esto concluimos que la producción de *poíesis* es acción omnipresente y circulante entre todos los que intervienen en el acontecimiento teatral. Podemos hablar entonces de espectador-creador, espectador-artista, espectador-actor e incluso de espectador-investigador (si consideramos que el espectador está observando su dinámica y la del teatrar en el laboratorio del acontecimiento teatral).

Así, frente a su complejidad, a su condición real (pero también histórica e intencional), el término *espectador* es una palabra general (cohesión) que pide ser desambiguada o asociada a otros términos (sustantivos, adjetivos) que expliciten su semántica y referencialidad.

Por otra parte, lo mismo podemos señalar en la proyección histórica: a través de los siglos podemos hablar de *espectadores* (rasgo común transhistórico en el acontecimiento), pero se diferencian el espectador ritual de la tragedia griega clásica en la fiestas dionisias del siglo V a. de C., el espectador conformista ratificador del *statu quo* en la corte de Luis XVI, el espectador crítico de la Ilustración en la segunda mitad del siglo XVIII, el espectador-dramaturgo posdramático del que habla Catherine Bouko (2010), el espectador bullicioso de *stand up* o *café concert* en un bar o el espectador que ovaciona o abuchea en las salas de ópera.

Un caso latinoamericano a considerar es el del espectador festivo andino de fiestas populares: su participación festiva no le impide, al mismo tiempo, el registro de la observación expectatorial (en sentido etimológico). Siguiendo los lineamientos de los ECET, Rodrigo Benza Guerra reflexiona al respecto en su conferencia «Las fiestas patronales: mirada desde los elementos del teatro».³

Además, en esta misma línea de reflexión, comprobamos fenomenológicamente que el espectador hace con el teatro muchas cosas en su vida luego y antes de la expectación en el acontecimiento, construye un vínculo existencial con el teatro (enseguida volveremos a esta afirmación).

Pero, al mismo tiempo, y de manera paradójica, aunque desborde vastamente las funciones de espectador y receptor en los sentidos ya indicados (etimológico y semiótico), el espectador sigue siendo espectador y receptor. Dichas funciones, aunque desbordadas o entretejidas con otras (espectador-creador, espectador-actor, etc.), se mantienen entretejidas con las otras competencias. El espectador real puede ser creador y espectador (en el sentido etimológico) o receptor (en el sentido semiótico) al mismo tiempo.

Asimismo, desde el punto de vista fenomenológico es reconocible una dimensión del actor-espectador o del técnico-espectador, ya que actores y técnicos también expectan el acontecimiento, de lo que podemos concluir que la acción de la expectación es omnipresente y circulante en el acontecimiento teatral.

La condición del espectador-actor (el espectador que produce acción en el acontecimiento teatral) o del actor-espectador o técnico-espectador religa con una dialéctica interna a la teatralidad, la del vínculo entre expectación y actuación: expectamos el mundo, expectamos que somos expectados, actuamos para la expectación de los otros (Dubatti, 2024a).

De las últimas observaciones podemos concluir que no hay un límite preciso entre expectación y actuación en el acontecimiento teatral, hay liminalidad (primaria) entre las acciones del espectador y el actor en el acontecimiento (Dubatti, 2017b), sea expresión canónica de teatro-matriz o cualquiera de las formas de teatro liminal (liminalidad secundaria) (Dubatti, 2024a).

2. El espectador construye un vínculo existencial con el teatro, hace cosas con el teatro en su vida cotidiana.

En las escuelas de espectadores, gracias a la frecuentación, la escucha y el diálogo con las/os espectadoras/es cada lunes de marzo a noviembre (inclusive), a partir de y más allá de la experiencia del acontecimiento teatral (Dubatti, 2023c), observamos que el espectador real desarrolla múltiples aristas en su actividad de expectación: es espectador-maestro, espectador-comunicador, espectador-crítico, espectador-fotógrafo o espectador-filmador, espectador-gestor, espectador-filósofo, espectador-investigador, etc., a partir de un reticulado de las acciones de espectadores reales entre sí.

3 Disponible en el canal de YouTube del Instituto de Artes del Espectáculo (2023).

Es espectador-maestro, porque contribuye a formar otros espectadores (por ejemplo, una abuela que lleva a sus nietos al teatro los está formando como espectadores).

Es espectador-comunicador o espectador-crítico cuando, a través de la escritura o de la oralidad, produce discursos que contribuyen a difundir las obras a través de diversas formas de metalenguaje. El *de boca en boca* o *boca a oreja* se ha enriquecido notablemente con el empoderamiento de los medios digitales (Facebook, YouTube, Twitter, Instagram, espacios de opinión en páginas web, blogs, etc.). Hemos insistido en otras publicaciones sobre el pasaje, en el siglo XXI, del espectador a secas al espectador-crítico, y también sobre lo que esto implica para el crítico profesional: debe reperfilarse como crítico-filósofo que reflexiona sobre la singularidad de su praxis.⁴

En algunas ocasiones, en esas páginas circulan textos de profundidad notable, producidos por espectadores-filósofos y espectadores-investigadores. Toda esta masa de textos constituye lo que nos gusta llamar literaturas de espectador (Dubatti, 2024b).

Es espectador-fotógrafo o filmador porque con su celular produce registros visuales y audiovisuales que por lo general comparte luego a través de los medios de la web.

Espectador-gestor es el que lleva adelante acciones que favorecen el desarrollo del campo teatral (formar una asociación, producir una obra, abrir una sala, apoyar iniciativas de los artistas, presentar un reclamo ante las instituciones, etcétera.).

Esta riqueza de sus prácticas expectatoriales, y que al mismo tiempo rebasan lo expectatorial y lo alimentan en reticulado, vuelve a los espectadores agentes fundamentales en las dinámicas del campo teatral, mucho más que una persona o conjunto de personas que «ven» espectáculos. Calificamos a esa capacidad múltiple de incidencia en el campo la energía, el poder, la fuerza del espectador real y de las redes entre espectadores reales. El campo teatral de Buenos Aires se sostiene hoy, fundamentalmente, sobre la energía de esa red de acciones de espectadores. Es la explicación de que haya espectáculos que se sostienen en cartel varios años.

Así como Eduardo Pavlovsky nos dijo: «Si no hago teatro, me muero» (Dubatti, 2020a), oigo en las escuelas decir a las/os espectadoras/es: «Si no veo teatro, me muero». La expectación teatral es parte de la vida. Ser espectadores nos llena de energía vital y nos cura (Dubatti, 2021c). Así como la modernidad intentó regular al actor y al espectador, ahora en la posmodernidad es el mercado el que intenta regularlo como cliente, como algoritmo, como encuestado, como número de estadística. El espectador amasa su existencia en la expectación y la cuece en los fuegos de la infancia, de la inefabilidad, de la despalabra, no solo

4 Observamos también en los últimos tiempos la voluntad de algunos espectadores-críticos de transformarse en críticos profesionales o críticos-filósofos, como lo demuestra la agrupación EDIT (Encuentro de Divulgadores Independientes del Teatro) en Buenos Aires.

del lenguaje. La expectación es experiencia que colma la existencia de pasiones alegres. En las escuelas de espectadores trabajamos para propiciar ese vínculo existencial con el teatro.

3. Se ha acentuado la transexpectación y el pluralismo en la experiencia contemporánea.

En las últimas décadas nuestra visión del teatro (o mejor en plural: de los teatros) se transformó porque el concepto de teatro se amplió conceptual y territorialmente. Vivimos un auténtico *big bang* en permanente expansión. Una pregunta se ha puesto en primer plano entre nuestras/os espectadoras/es: ¿a qué llamamos espectáculos teatrales o escénicos? Ante la riqueza de manifestaciones que hoy consideramos teatro, un interrogante más radical aún: ¿cuál es el límite entre las prácticas artísticas? En principio, las escuelas de espectadores consideran todas las prácticas y concepciones del teatro-matriz (acontecimiento artístico de convivio más *poíesis* corporal más expectación, generador de zona de experiencia territorial), así como las del teatro liminal (que cruza el teatro-matriz con prácticas y concepciones de otros campos ontológicos: la teatralidad y la transteatralización de la vida cotidiana, el comercio y la publicidad, la salud, el deporte, la educación, la política, la vida cívica, la liturgia, la ciencia, el juego, la moda, la sexualidad, el periodismo y la comunicación, las otras artes, el tecnovivio, etc.) (Dubatti, 2016). De esta forma, en cuanto genérico, el término *teatro* incluye todas las formas de producción de *poíesis* corporal expectadas en convivio: teatro de sala, de calle, danza, *performance* artística, mimo, títeres, circo, etc. El acontecimiento genera una zona territorial en la que convivio, *poíesis* corporal y expectación corporal se multiplican. En realidad, el concepto *teatro* no se expandió: nació expandido, luego el pensamiento moderno lo restringió, lo puso «en caja» (Hegel particularmente canonizó esa restricción), sin preocuparse por observar la complejidad de las prácticas y concepciones en la historia. La concepción moderna de teatro y, en especial, el *drama absoluto* (Szondi, 1994) dejan fuera de teorización toda la historia escénica anterior, que es eminentemente liminal. No tenemos que expandir esa concepción, sino reexpandirla para poder pensar no solo la contemporaneidad, sino toda la historia teatral. Como hemos sostenido en *Teatro y territorialidad* (2020a), desde su origen mismo y en todas sus prácticas históricas hasta hoy, el teatro es dramático más no dramático, es decir, liminal, fronterizo entre campos.

La idea de dramaturgia hoy incluye no solo la tradicional o de escritorio (anterior a la escena), sino también las escrituras de actor/actriz, director/a, grupos, adaptadores o versionistas, titiriteras/os, narradoras/es orales, *performers*, «standuperos/as», de calle, para bebés, infancias y juventudes, mimo, teatro-danza... También las formas liminales o de límites borrosos con el rito, la fiesta, el deporte, la educación, el biodrama, la autoficción, etcétera.

Por otra parte, la cartografía de los teatros argentinos incluye la producción de las provincias, sumados los pueblos originarios y sus lenguas, y trasciende las

fronteras geopolíticas al incorporar a las/os argentinas/os que, por distintas razones (proyecto voluntario, exilio forzado, visita, etc.), hacen su teatro fuera del país.

La idea de canon, tan cerrada y restrictiva, se lleva mal con estas ampliaciones. Hay que ajustarla a nuevas conceptualizaciones. Venimos hablando de un canon de multiplicidad, caleidoscópico, o canon imposible. Proponemos reemplazar la visión de canon por la de selección o selecciones, en plural, más o menos consensuadas, más o menos arbitrarias y subjetivas.

Ciertamente hoy, frente al *big bang* teatral, la idea de canon es impracticable. Siguiendo esta ampliación, los límites del canon se borran. Si se trata de brindar una imagen del teatro argentino, ¿cómo dejar afuera las dramaturgias de Pepe Podestá y Copi, del Periférico de Objetos y Paco Giménez, de Vivi Tellas y Ricardo Bartís, de Rafael Spregelburd y De la Guarda, de Niní Marshall y Ana Itelman, de Alejandro Finzi y Sarah Bianchi, de Víctor García y Ventura de la Vega, de Pepe Arias y Batato Barea, de Jorge Ricci y Luisa Calcumil? Así la idea de canon estalló, dichosamente, y nuestras nuevas conceptualizaciones se esfuerzan por aproximarse a las prácticas reales, a la diversidad heteróclita y maravillosa de los acontecimientos teatrales concretos y territoriales.

Este canon imposible o de multiplicidad (Dubatti, 2015) sin duda implica un nuevo concepto del espectador. Podemos hablar en la contemporaneidad de un espectador en la «sopa cuántica» espectacular, frente a la destotalización de los campos teatrales, al canon de multiplicidad por el que proliferan espectáculos y situaciones de expectación muy diversas. En principio, hoy somos espectadores de las artes plurales: conviviales, tecnoviviales y liminales (Dubatti, 2021a, 2021b). No fue siempre igual en la historia, tenemos que estudiar las competencias de las/os espectadoras/es según esta perspectiva. Si bien hay constantes en la expectación en larga duración histórica, también afirmamos antes que según cada época la expectación es una palabra general (término que proviene de la cohesión lingüística) que debe ser desambiguada por la diversidad de expectativas históricas y territoriales.

Cuando el espectador ve teatro, lo hace con todas sus competencias de espectador en la sopa cuántica. De acuerdo con la teatralidad en sentido antropológico, la expectación es un atributo omnipresente en todas las actividades de la vida, no solo en las artísticas. Por eso hablamos de expectatorialidad, expectación y expectativas, transexpectación (Dubatti, 2024a). Así como el teatro no inventó la teatralidad, que lo precede, podemos decir lo mismo de la expectación. No solo se trata de esperar las artes y el mundo, sino también de esperar que se es esperado, y de actuar en consecuencia para esa expectación. Aprendemos a actuar expectando a otros. El actor aprende a actuar viendo teatro, por eso es tan importante hacer escuelas de espectadores en los cursos de teatro, como hace Jonathan Pizarro en Cuenca, Ecuador. Teatralidad, actoralidad y expectatorialidad son una tríada inseparable, de la misma manera que transteatralidad, transactoralidad y transexpectatorialidad. Un espectador teatral pone en juego todos sus saberes en

expectación, los artísticos (porque espera cine, televisión, radio, web, etc., no solo teatro) y los sociales.

En el espectador real confluyen liminalmente las dimensiones de la expectatorialidad, la expectación, las expectativas y la transexpectación (Dubatti, 2023d). El espectador real posee una capacitación pluralista de prácticas: no solo se relaciona con artes conviviales, tecnoviviales y liminales, sino también con una destotalización de poéticas y con la convivencia de tiempos históricos (premoderno, moderno, posmoderno). Su expectación de las artes se relaciona también con sus prácticas de expectación extrartísticas (sociales, políticas, mercantiles, rituales, festivas, deportivas, etc.). Un espectador trae consigo liminalmente todos esos saberes (artísticos, no artísticos, liminales), que se dan de manera conjunta en una transexpectación o entretejido de competencias y prácticas. Un espectador ve teatro también con sus saberes de espectador de cine, televisión, radio, plataformas, etc., y con sus saberes de espectador social, político, cultural, ritual, deportivo, etc. Un espectador real se hace a partir de la suma de experiencias que va atravesando, en esas experiencias va adquiriendo saberes, saberes de experiencia (Dewey, 2008) y de tiempo (Kartun, 2015), en suma, de horas de expectación. Esos saberes de experiencia y de tiempo se generan en el acontecimiento, pero también *a posteriori*, por ejemplo, en una pedagogía del diálogo y la escucha con otros espectadores, con artistas, con especialistas (por ejemplo, coordinadores de escuelas de espectadores). Estos últimos saberes inciden también, *a posteriori*, en la experiencia de los acontecimientos (como se demuestra en los testimonios de las escuelas de espectadores).

Este conjunto de observaciones teóricas otorga relevancia al espectador real y pone en primer plano su complejidad. Las dinámicas y competencias del espectador real son la base empírica de nuestra producción de conocimiento sobre el teatrar y expectateatrar. Es necesario, por un lado, multiplicar nuestras herramientas para el estudio de espectadores reales, en el presente y en el pasado. Por otra parte, debemos poner en relación nuestro conocimiento de las/os espectadoras/es reales con las otras aproximaciones: espectador histórico, implícito, explícito, abstracto, representado y voluntario (o intencional) para descubrir vínculos y contrastes. Las características de los espectadores reales suelen ser complementarias con las del espectador histórico y voluntario, pero pueden resultar divergentes o no complementarias con las de los espectadores implícito, explícito, abstracto y representado. En esa riqueza de multiplicidades se juega la densidad expectatorial de un período.

REFERENCIAS

- BOHM, D. (1998). *La totalidad y el orden implicado*. Kairós.
- BOUKO, C. (2010). *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*. Peter Lang.
- CARPIO, A. P. (1995). La Fenomenología. Husserl. En *Principios de Filosofía. Una introducción a su problemática* (pp. 377-419). Glauco.
- DEWEY, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós.
- DUBATTI, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue Universidad.
- DUBATTI, J. (2010). *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2014a). El artista-investigador, el investigador-artista, el artista y el investigador asociados, el investigador participativo: Filosofía de la Praxis Teatral. En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 79122). Atuel.
- DUBATTI, J. (2014b). Excepcionalidad de acontecimiento: máxima concreción de la teatralidad singular del teatro. En *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos* (pp. 165183). Atuel.
- DUBATTI, J. (2015). La escena teatral argentina en el siglo XXI. Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. En L. A. Quevedo (Comp.), *La cultura argentina hoy. Tendencias!* (pp. 151-196). Siglo XXI; Fundación OSDE.
- DUBATTI, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.
- DUBATTI, J. (2017a). La Escuela de Espectadores de Buenos Aires (2001-2016): un laboratorio de (auto) percepción teatral. En F. Desgranges y G. Simões (Orgs.), *O ato do espectador. perspectivas artísticas e pedagógicas* (pp. 239249). Hucitec.
- DUBATTI, J. (2017b). Introducción teórica. Teatro-matriz y teatro liminal. El problema de la liminalidad en el acontecimiento teatral y el corpus de los estudios teatrales. En *Poéticas de liminalidad en el teatro* (pp. 13-36). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- DUBATTI, J. (2019a). Arte, teatro y universidad: filosofía de la praxis, pensamiento y ciencias. En M. Casarin (Coord.), *Universidad, producción del conocimiento e inclusión social: a 100 años de la Reforma* (pp. 147-176). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Córdoba.
- DUBATTI, J. (2019b). Asociación Argentina de Espectadores de Teatro y Manifiesto del Espectador-Crítico. *Paso de Gato. Revista Mexicana de Teatro*, 18(79), 21-22.
- DUBATTI, J. (2019c). Nuevas reflexiones sobre la liminalidad teatral. El espectador y sus dinámicas en la teatralidad, el teatro y la transteatralización. En *Poéticas de liminalidad en el teatro II* (pp. 19-37). Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- DUBATTI, J. (2020a). *Teatro y territorialidad. Perspectivas en filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- DUBATTI, J. (2020b). Hacia una historia comparada del espectador teatral. En M. Bracciale Escalada y M. Ortiz Rodríguez (Comps.), *De bambalinas a prosenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas* (pp. 8-23). Universidad Nacional de Mar del Plata.
- DUBATTI, J. (2020c). Teatro comparado, territorialidad y espectadores: multiplicidades intraterritoriales. *El Hilo de la Fábula. Revista Semestral del Centro de Estudios Comparados de la Universidad Nacional del Litoral*, (20), 2943.
- DUBATTI, J. (2021a). Artes conviviales, artes tecnoviviales, artes liminales: pluralismo y singularidades (acontecimiento, experiencia, praxis, tecnología, política, lenguaje, epistemología, pedagogía). *Avances*, (30), 313333.
- DUBATTI, J. (2021b). Experiência teatral, experiência tecnovivial: nem identidade, nem campeonato, nem superação evolucionista, nem destruição, nem vínculos simétricos (V. Lavarda de Freitas, Trad.). *Rebento*, (14), 255-269. <http://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/609/397>

- DUBATTI, J. (2021c). Ser espectador nos cura con pasiones alegres. *Kiné. La Revista de lo Corporal*, 30(148), 25. <https://www.revistakine.com.ar/wp-content/uploads/2021/08/Kine-148.pdf>
- DUBATTI, J. (2023a). Tópica de espectadores: la construcción de un público teatral en Buenos Aires hacia 1901 según *Medio siglo de farándula*, de José J. Podestá. [Sic]. *Revista Arbitrada de la Asociación de Profesores de Literatura del Uruguay*, 13(35), 6269.
- DUBATTI, J. (2023b). Siete formas de pensar a las/los espectadores. En *Actas VII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo* (pp. 1-7). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIIAE/IAE2023/paper/viewFile/7368/4289>
- DUBATTI, J. (2023c). El trabajo social, cultural y existencial con las/los espectadores. En L. A. Ramos-García (Ed.), *Justicia social: reivindicaciones del arte de creación colectiva. Homenaje a Patricia Ariza* (pp. 125-135). Latin American Theater Review Books; Studia Hispanica Editors.
- DUBATTI, J. (2023d). Transteatralidad, transexpectatorialidad y sus actualizaciones plurales. *Metáfora. Revista de Literatura y Análisis del Discurso*, (11), 114.
- DUBATTI, J. (2024a). *Cien preguntas sobre el acontecimiento teatral y otros textos teóricos*. Paso de Gato; Universidad Autónoma del Estado de México.
- DUBATTI, J. (2024b). El acontecimiento teatral y sus literaturas argentinas: una mirada retrospectiva y prospectiva. Casos: literaturas de las historias y del espectador. En M. A. Nallim, G. C. Quispe, C. J. Dávila y V. R. A. Sebastián (Coords.), *Estéticas corpopolíticas. Actas del XXI Congreso Nacional de las Literaturas de la Argentina* (pp. 8494). Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, Universidad Nacional de Jujuy.
- HEGEL, G. W. F. (2008). *Estética*. Losada.
- HUSSERL, E. (2012). *La idea de la fenomenología*. Herder.
- INSTITUTO DE ARTES DEL ESPECTÁCULO. (2023, 19 de setiembre). *Las fiestas patronales: miradas desde los elementos del teatro* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=OFzqpVQ_tlo&t=220s
- KARTUN, M. (2015). *Escritos, 1975-2015* (J. Dubatti, Comp.). Colihue.
- LÉVINAS, E. (2014). *Alteridad y trascendencia*. Arena Libros.
- PODESTÁ, J. J. (1986). *Medio siglo de farándula. Memorias* (1.ª reed.). [Facsimil]. Subsecretaría de Cultura de la Provincia de Buenos Aires. (Obra original publicada en 1930)
- SZONDI, P. (1994). *Teoría del drama moderno 1880-1950. Tentativa sobre lo trágico*. Destino.

TEATRO CONTEMPORÁNEO

EXPANSIÓN Y REPLIEGUE DE RECURSOS, PROCEDIMIENTOS Y ESTRATEGIAS

IVÁN INSUNZA

Universidad de Chile

APROXIMACIONES: RODEANDO LA INCERTEZA

Ante la pregunta acerca de qué implica la categoría *teatro contemporáneo*, las respuestas oscilan entre el más absoluto desconcierto y el entendimiento de un teatro asociado a una época, en principio actual, pero sin una clara delimitación histórica. Lo cierto es que se trata de una categoría muy utilizada y, a mi parecer, poco problematizada. Esta cuestión puede obedecer a cierto rendimiento general para nombrar un amplio espectro epocal y formal, pero también a una tendencia de la teoría teatral local a descuidar la discusión conceptual y priorizar el estudio de caso que pone en valor determinadas dimensiones formales o discursivas de una poética autoral dramática o escénica.

El desconcierto sería en sí mismo un síntoma de época, y la idea de una actualidad no periodizante se alojaría en la problemática que comporta la idea de *lo contemporáneo* y de *arte contemporáneo*. En cuanto a lo último, Catherine Millet (2018, p. 21) afirma que no existe un acuerdo definitivo respecto de cuándo se inicia el arte contemporáneo; el fin de la Segunda Guerra Mundial, la aparición de las teorías posmodernas, el famoso urinario de Duchamp que no es de Duchamp, etc. Sin embargo, sigue Millet, hay cierto acuerdo en relación con la aparición de la categoría en sí: en algún momento de la década del sesenta. Esta cuestión dialoga directamente con lo que plantea Sergio Rojas (2013) cuando afirma que lo contemporáneo emerge una vez acaecido *lo tremendo*.

En el marco de nuestra escena local, esta manera de concebir lo contemporáneo nos puede arrojar a cierto acuerdo respecto de que el teatro contemporáneo emerge junto con la transición democrática y encuentra cierto correlato entre su desarrollo y el derrotero sociopolítico que se dibuja desde el retorno a la democracia y la actualidad.

Aun así, la incapacidad de definir una actualidad que no se limite al puro presente podría ser leída como una dimensión propia del colapso de un entendimiento arqueoteleológico de la historia en nuestra contemporaneidad. Esta

cuestión me llevó a proponer,¹ desde la discusión filosófica, una idea de teatro contemporáneo asociado a una inactualidad, a un desfase con el propio tiempo (Agamben, 2011) y a una comprensión de lo contemporáneo como un terreno en disputa.

Para continuar esta discusión, propongo aquí volver sobre una triada categorial que alguna vez discutí con mi colega Monserrat Estévez y que he utilizado en algunas investigaciones para ordenar dimensiones de los procesos y obras que emanan de nuestro contexto: recursos, procedimientos y estrategias.

Los recursos serían aquellos materiales iniciales a partir de los cuales se concibe una obra, con la consideración de que el teatro contemporáneo ha dado claras muestras de su capacidad de levantar acabados escénicos que no comienzan con el texto de dramático o con la adaptación dramatúrgica de un determinado material literario no dramático.

Por su lado, los procedimientos apuntan a describir y analizar el uso escénico concreto de esos recursos, lo que permite vislumbrar las intenciones autorales, por un lado, pero, sobre todo, la articulación de lenguaje en la especificidad que le cabe a cada obra en el contexto del teatro contemporáneo.

Finalmente, las estrategias describirían las intenciones últimas de la creación escénica y posibilitarían especular respecto de qué cuestiones se articulan entre los recursos y los procedimientos, o sea, qué es lo que termina por hacer la obra tras efectuar determinadas operaciones sobre aquellos materiales específicos.

Esta relación se daría de un modo dialéctico no lineal, es decir, no como tres momentos en una estructura en la que las estrategias serían la síntesis resultante, sino como una síntesis que obra una relación con los recursos y procedimientos de modo atemporal.

RECURSOS: EXPANSIÓN Y REPLIEGUE SOBRE EL TEXTO

El teatro contemporáneo ha tomado diversos puntos de partida para la producción de obras que ponen a prueba la idea de que el teatro es la puesta en escena de la literatura dramática. Este divorcio no es nuevo y podemos señalar su inicio en un tiempo sobrepuesto entre la consolidación del modelo dramático de representación y la aparición de los primeros gestos de reforma que abrigaron las vanguardias históricas.

Aquello que Peter Szondi (1956/2011) describirá como *epicización del drama*, también entendido como un modo de teatralización del teatro,² y que Hans-Thies Lehmann (1999/2013, p. 53) rebatirá en su paradigmático *Teatro posdramático*, precisamente por considerar lo *épico* como una categoría insuficiente para dar

1 Sobre esta cuestión, véase Insunza (2021).

2 Sobre estas cuestiones, véase Duarte (2023).

cuenta de las transformaciones del teatro durante el siglo xx, nos permite pensar qué tan atrás debemos tirar las hebras para dar con una idea de teatro contemporáneo que no descuide su densidad histórica.

Pero prometíamos en el título una relación entre expansión y repliegue. A continuación, inicio esta deriva. La comprensión del teatro en su autonomía en cuanto puesta en escena (primera mitad del siglo xx) y el desplazamiento de esa comprensión hacia la idea de *performance* (segunda mitad del siglo xx) generan diversos modos de expansión que no sería dificultoso rastrear en la cartelera de nuestro teatro actual. Sin embargo, toda expansión comporta un peligro evidente: el adelgazamiento del significado o, en palabras de mi querido amigo Dante Parra, una exasperante «liquidez semántica».

Ya lo advirtió nuestro colega trasandino Jorge Dubatti (2011) citando al director mexicano Luis de Tavira: «Solo el teatro es teatro, porque si todo es teatro, nada es teatro» (p. 33), y esta cuestión ha debido ser foco de atención para nuestras actuales prácticas teóricas. Habría aquí un primer impulso de repliegue, el que se puede ofrecer conceptualmente para devolver cierta estabilidad a una categoría. Algunos han tratado recordando la cuestión etimológica: *teatro* viene del griego ‘lugar para ver’, lo que implica, como certeramente señala Christopher Balme (1999/2013, p. 15), tanto una cuestión espacial o arquitectónica como una determinada disposición sensorial. Otros, como Bentley, también referido por Balme, se han aventurado por una estabilización a partir de una ecuación: *A* personifica a *B* mientras *C* lo observa, fórmula que sintoniza, en parte, con la estructura de acontecimiento teatral de Dubatti (2016): *convivio + poíesis + expectación*.

Un repliegue que no contradiga las certezas alojadas en el espacio ganado en las batallas expansivas que permitieron arrebatarse al canon histórico y geográfico su restringida definición de teatro (Sánchez, 1999/2002; Villegas, 2014) implica una empresa ardua y que puede considerar ciertas contradicciones, como la que supone tener que comprender como teatro otras artes escénicas o performativas.

Ahora bien, más allá de los repliegues teóricos, la propia práctica del arte teatral ha tendido a hacer convivir sus contradicciones. Mientras Artaud declaraba la guerra a los psicologismos del realismo burgués y a un modo particular de comprensión del texto, Brecht afirmaba una renovación de la escena basada en otro modo de concepción de la dramaturgia. Mientras el teatro y la danza se dejaban seducir por el *performance art*, Beckett insistía en el lenguaje para dar cuenta del horror y desfondamiento del sentido experimentado luego del fin de la Segunda Guerra Mundial. Y, por qué no decirlo, mientras asistimos a las más variadas experimentaciones escénicas que ponen a prueba los límites disciplinares del teatro, no es difícil constatar que un alto porcentaje de la cartelera local continúa partiendo de textos dramáticos, aun con todos los matices que pueda suponer la aparición, el desarrollo y la consolidación de estos.

Por lo tanto, la comprensión del teatro contemporáneo a partir de sus recursos no debe dejar de considerar la literatura dramática, clásica, moderna o

contemporánea, al mismo tiempo que intentar comprender cómo otros materiales y medios son puestos al centro o al servicio de la escena. En este sentido, cabe pensar largamente, entre otras cosas, el lugar que ocupa el cuerpo como eje expresivo central o las maneras en que las tecnologías intervienen en la creación de atmósferas. Estas consideraciones han aparecido en el teatro contemporáneo bajo la idea de una desjerarquización del texto, lo que permite pensar sus desplazamientos sin sucumbir a la irrealizada idea del rechazo total al texto que podría suponer finalmente un rechazo al sentido en el desolador desierto de la posmodernidad.

Valdría hablar de una conciencia transmedial que dispone al teatro contemporáneo como productor de aparatos propios de su época y que reconoce en aquellos múltiples medios y sus hibridaciones una fuente de recursos que dialogan con sus formulaciones más generales en relación con las diversas articulaciones que supone la triada espacio, tiempo y cuerpo.

PROCEDIMIENTOS: EXPERIMENTACIÓN Y CONCEPCIONES SITUADAS

Si volvemos sobre la idea de teatro como una disposición sensorial asociada a una concepción espacial y arquitectónica, lo primero que habría que afirmar es que el teatro contemporáneo ha avanzado hacia la interrogación de esa imbricación probando alternativas que desestabilicen el dispositivo dramático de representación. Dicho de otro modo, el teatro contemporáneo es un teatro que pone a prueba la posibilidad de ser del teatro por fuera de la caja negra y de la idea de sala y espacio escénico frontal que debe asegurar un público silente que desde la penumbra recepciona exclusiva o principalmente aquello que acontece en el interior de un recuadro apaisado e iluminado. Dentro de este transcurre una acción diegética que tendrá que resolverse con la correspondiente elegancia y eficacia para la generación de experiencias que tienden a la estabilización de un sentido determinado.

Así, los procedimientos sobre los recursos tenderán a pensar y problematizar, primero, la relación espacial con el público: doble frente, expectación circular, etc., para dar paso, luego, a la impugnación total del espacio teatral convencionalizado y trabajar en espacios públicos, espacios no convencionales, *site-specific*, recorridos o simplemente usos no convencionales del edificio teatral heredado de la tradición: público sobre el escenario, inversión de los espacios de sala y escénico, entre otros.

Esta cuestión supone la incorporación de variadas formas de medialidad que toman prestado de otras manifestaciones culturales sus modos de exhibición: el museo, la conferencia, el recorrido turístico... El teatro es el lugar para ver, pero ahora es también el propio teatro el que se muestra radicalmente boicoteando la ilusión dramática y la identificación sobre la acción.

El teatro se espera y el carnaval se vive, comentó hace poco en una conversación el colega uruguayo Gustavo Remedi. Si bien en un punto la hipótesis permite un ordenamiento inicial del asunto, no son pocas las manifestaciones teatrales —digo *teatrales* y no *parateatrales*— que trabajan en una zona intermedia en tiempos en que la experiencia es cuestión central no solo en el arte, sino en la cultura en general. Aparece aquí otro elemento capital en las maneras de concebir los procedimientos: la interacción y el encuentro.

«No me voy a sentar adelante para que no me saquen a bailar» sería un comentario recurrente en el espectador de teatro contemporáneo. La sospecha se aloja en una certeza transversal: el teatro contemporáneo no solo quiere cambiar la relación espacial de la expectación, sino que busca diferentes diseños que le permitan desestabilizar la propia experiencia de expectación. Jacques Rancière (2010) miraría con sospecha esta intención de sacar de su inactividad al espectador y argumentaría que nada permite afirmar que quien guarda silencio y observa desde su quietud no está activo. Aun así, el teatro contemporáneo busca emancipar al espectador y abrir un terreno de participación radical; votaciones, voluntarios, opiniones o diversas intervenciones que tienden a desestabilizar la dicotomía actor/espectador.

Pero, no contento con invitar u obligar la participación, el teatro contemporáneo quiere reconocer en el espectador a un igual y con ese supuesto a veces la obra no hace más que incomodar. Sin embargo, dice Valéry, citado en Reinaldo Laddaga (2010): si ese muro que separa al espectador del artista se destruyera por completo, sería difícil afirmar que lo que ahí se está produciendo es arte (p. 9).

Y, precisamente, los procedimientos del teatro contemporáneo tienden al contagio rizomático del arte y el no arte una vez que se han alcanzado los límites de las relaciones entre teatro y no teatro. El teatro se ha volcado sobre la danza, sobre el *performance art*, la narración, la poesía o la música, desdibujando sus fronteras y mutando en lo que Dubatti (2016) denomina *teatro liminal*, ese que nos obliga a la pregunta por si aquello que tenemos enfrente es realmente o no teatro. Luego, vendrán la filosofía, la antropología, el periodismo y, por supuesto, la política, ámbitos disciplinarios que desestabilizan, ahora, el estatuto artístico de la manifestación teatral.

Con toda esta argumentación en relación con los procedimientos, me propongo defender la idea de que el teatro contemporáneo es ante todo un teatro experimental. Un teatro que combina y prueba para exponerse luego a un suceder sobre el cual se toman decisiones. Algo así como una hibridación entre una actitud científica guiada por la curiosidad sobre las cosas del mundo y la más absoluta indiferencia al rendimiento acumulativo que dichos hallazgos podrían suponer, el artista contemporáneo como un científico de la *cualquier cosa*.³ Me refiero, por

3 Véase más sobre la idea del arte contemporáneo como el arte *de la cualquier cosa y del cualquiera* en Aira (2016).

supuesto, a prácticas que no necesariamente incorporan parámetros en relación con la generación y transmisión de nuevo conocimiento sobre las cosas del mundo, cuestión que es parte más bien del paradigma de la práctica artística como investigación, pues eso ya es otra discusión.

Afirma Christoph Menke (2017, p. 92) que la obra de arte tiene el imperativo de partir de cero para cautelar su estatuto artístico. Cada vez que convoco esta idea para defender la autonomía del arte en alguna discusión, tarda poco en aparecer la réplica: no es posible partir de cero. Si bien el contrargumento es incontestable por la rotunda certeza sobre la que se aloja, no es menos cierto que la radicalidad del enunciado de Menke permite interrumpir no ontológicamente pero sí metodológicamente los supuestos de la producción artística en un ámbito disciplinario determinado.

La relación entre experimentación y teatro contemporáneo permite suspender modos de hacer profundamente arraigados tanto en las prácticas artísticas como en los espacios de formación, financiamiento y otros. Esta potencia podría ser interpretada como el principal motor que empuja al teatro contemporáneo a caer sobre su tiempo y su geografía, y a oscilar entre pretensiones universales y un arraigado afán por la contingencia.

Se trata, por tanto, de experimentaciones situadas que, si bien en muchos casos pueden estar muy influenciadas por tendencias globales, no por eso dejan de comportar claves de lectura específicas en relación con sus contextos de sentido, sus relaciones de producción, las tecnologías disponibles en su realidad cultural, etcétera.

ESTRATEGIAS: AUTORREFLEXIVIDAD Y EFECTO DE REALIDAD

Entre los recursos y los procedimientos se traza una intención que, iniciándose en una reflexión autoral —cuestión que el arte contemporáneo ha terminado más por consagrar que por abolir—, deriva en una reflexión que, diríamos, está encapsulada en la obra. La obra de teatro piensa, primero, porque piensa cosas sobre el mundo, pero, luego, porque se sabe obra y en esa conciencia de sí restituye su autonomía, se desinteresa por su autor y cae sobre el mundo.

En otras ocasiones he propuesto rastrear esta autorreflexividad de la obra de arte y en particular la obra de teatro a través de dos categorías subordinadas a la primera: autotematización y autorreferencia formal. La primera, asociada a la capacidad que tiene la obra de —como alguna vez le oí al actor y director Rodrigo Pérez— hablar del mundo, pero también hablar de sí. Las obras se autotematizan aun cuando no sea, la mayoría de las veces, su único o principal tema el teatro o la actuación. La segunda, asociada a la capacidad de la obra de arte moderna y contemporánea de desnudar sus procedimientos, develar su funcionamiento y disponerse ante el espectador como un construido, afirmándose como arte al tiempo que se reconoce como radicalmente artificial.

El teatro contemporáneo pone la obra a pensar y activa así un modo de conexión con la realidad que se aloja sobre su, en última instancia, indiferencia y ociosidad. El teatro piensa. No, el teatro *es* pensamiento, diría Alain Badiou (1992/2015). Y porque es intensidad del pensamiento, y no solo el acto de pensar, es que su agencia no está dada por la capacidad de la obra de decir *yo*, sino en relación con las múltiples conexiones que dicha intensidad habilita en el interior de la experiencia estética.

Es en ese sentido que las estrategias del teatro contemporáneo empujan, a través de la autorreflexividad, hacia una pregunta por la realidad, ya no en su estatuto de univocidad y verdad, sino en relación con los efectos que dicha configuración de pensamiento genera cuando cae sobre la realidad misma. Si forzamos un poco la categoría *realismo*, podríamos hablar de un teatro contemporáneo que ha puesto a andar tantos modos de entender el realismo como obras existen en la cartelera. Los realismos del teatro contemporáneo trazan líneas entre las diversas configuraciones de recursos y procedimientos y la realidad como una superficie porosa sobre la que se despliega la intensidad de su pensamiento.

Sin exagerar, podríamos caracterizar un momento del teatro contemporáneo en el que engañar al espectador era (quizás aún es) un desafío central. Se trataba de hacer creer que había ocurrido un error o un contratiempo, la irrupción de alguien no previsto en la representación... Como en todo engaño, se evalúa el éxito de acuerdo con el nivel de convencimiento que dicho simulacro generó en el espectador. En ese sentido, hablamos de *efecto de realidad*. La incerteza contemporánea no puede ser respondida por el teatro y las obras ceden a conformarse con efectos de realidad que permitan la emergencia de un sentido crítico sobre la representación. De allí surge una lucidez que se vuelve medio indiscernible de una certeza cínica (Rojas, 2013); el teatro es el lugar de denuncia al mismo tiempo que presa de la espectral ideología, que obra en el seno de su época.

En ese sentido, las obras del teatro contemporáneo están apuradas, tienen prisa por denunciar los artificios, las promesas incumplidas, los males que azotan al mundo, pues la certeza cínica, cuando enuncia su crítica, cuenta con el efecto de lucidez que supone ser el primero en enunciar lo tremendo. Desde allí podría entenderse el furor de realidad que experimenta el teatro en su expansión. Las estrategias quieren hacer una atadura entre recursos y procedimientos que muestre el carácter representacional de las cosas, el espectáculo del poder, la doble cara «teatral» de los villanos sociales, la insuficiencia del lenguaje.

Y si las estrategias han causado esa expansión en la que el teatro ha renunciado a construir sentidos para conformarse con denunciar la falta de sentido, no es extraño que la intención de recuperar la potencia de sentido esté dada a través del repliegue de esta estrategia. Es así como el teatro contemporáneo vuelve a confiar en la ficción, retorna a contar historias que, en su más tradicional sentido, reflejen las zonas oscuras de la cultura.

Los realismos del teatro contemporáneo son esa pluralidad de expectativas que el teatro levanta respecto de lo que puede hacerle al mundo, lo que puede decir del mundo y, quizás aun, lo que puede cambiar del mundo. El teatro contemporáneo tiene sed de realidad, de su propia realidad, de la realidad como tal y de los efectos que puede producir en ese umbral que comparten ambas.

INCERTEZA FINAL: AHORA SOBRE LA EXPECTACIÓN

Sería insensato pretender conclusiones en tono científico para un texto que no ha pretendido obrar desde el punto de vista metodológico de acuerdo con modelo alguno. Se trata más bien de reflexiones de orden especulativo que persiguen visibilizar y aportar a una discusión que se propone como necesaria en nuestro campo. Me restringiré entonces a continuar dicha especulación, ahora en el orden de lo general, urdiendo lo desplegado y aproximándome ahora a la experiencia del espectador.

Es probable que, si a inicios del siglo xx alguien recibía una invitación al teatro, ese alguien abrigaría una serie de certezas respecto de su expectativa, certezas sobre la arquitectura del lugar, sobre el tipo de actuación, sobre la dramaturgia, sobre el modo de poner en escena y, quizás, hasta sobre un espectro temático posible. Si hoy nos invitan al teatro, no tenemos más que una total y rotunda incerteza: nada nos asegura que la obra se base en un texto dramático o siquiera en un núcleo textual, ni que actores y actrices realicen su trabajo de una determinada manera (ni que haya actores y actrices en escena y no personas «reales» extraídas de la vida), tampoco hay certeza de que ir *al* teatro implique necesariamente ir a *un* teatro. La incerteza se traduce en una inestabilidad que inaugura un terreno donde las cosas están por verse, incluso —si le concedemos a esa incerteza cierta potencia romántica—, diríamos, un lugar donde un mundo está por fundarse.

La experiencia del espectador de teatro contemporáneo es, por lo tanto, una apuesta por asistir a una prueba de que el teatro, una vez más, es posible, y que es posible de ese modo (parafraseando de nuevo a Menke [2017]), confiando en una experiencia más estimulante que placentera, más desafiante que entretenida. Es por esta razón, pienso, que los primeros minutos de expectación de una obra en el contexto del teatro contemporáneo suponen una adecuación y una aceptación de los códigos desplegados por el montaje. De este modo, es factible que se experimente de modo inicial una sensación de rechazo por los estilos de actuación o ciertas dinámicas del texto (repetición, fragmentación, cambios de conjugaciones y personas del enunciado, etc.). En esos primeros minutos en que la incerteza se disipa, se experimenta una relación de seducción en que la experiencia se intensifica e intento dilucidar si me gusta lo que la obra hace conmigo o lo que yo puedo hacer con ella, si el desafío intimida o provoca, si mi ánimo está dispuesto a jugar este juego en particular, si ya lo he jugado muchas veces, si hay futuro entre la obra y yo.

Cabe recordar que el arte contemporáneo y también el teatro contemporáneo, en cuanto es una exigencia, requieren no solo una actitud de apertura a dicha configuración de elementos en el transcurso de la obra, sino, sobre todo, una exigencia de trabajo reflexivo y sensible que jamás podrá satisfacerse en una experiencia aislada. El teatro contemporáneo en cuanto trama recursos y procedimientos a la luz de estrategias complejas demanda un trabajo sostenido de expectación que permita contrastar, comparar, diferenciar, ponderar y valorar las experiencias. El teatro contemporáneo, en este sentido, no es un teatro para unos pocos *a priori*, es un teatro para quien esté dispuesto a hacer el trabajo y suspender su expectativa de consumo y placer instantáneos. El teatro dura, el teatro se demora, el teatro contemporáneo no complace, demanda.

REFERENCIAS

- AGAMBEN, G. (2011). *Desnudez*. Adriana Hidalgo.
- AIRA, C. (2016). *Sobre el arte contemporáneo seguido de En La Habana*. Random House.
- BADIOU, A. (2015). *Condiciones*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1992)
- BALME, C. (2013). *Introducción a los estudios teatrales*. Frontera Sur. (Obra original publicada en 1999)
- DUARTE, C. (2023). *Escribir la escena. Trazar el presente*. Cuarto Propio.
- DUBATTI, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Libros de Godot.
- DUBATTI, J. (2016). *Teatro-matriz, teatro liminal*. Atuel.
- INSUNZA, I. (2021). Sobre el teatro contemporáneo: discusiones, períodos, impulsos y crisis. *Revista Artescena*, (12), 17-33. <https://artescena.cl/sobre-el-teatro-contemporaneo-discusiones-periodos-impulsos-y-crisis/>
- LADDAGA, R. (2010). *Estética de laboratorio*. Adriana Hidalgo.
- LEHMANN, H. T. (2013). *Teatro posdramático*. Cendeac; Paso de Gato. (Obra original publicada en 1999)
- MENKE, C. (2017). *La fuerza del arte*. Ediciones Metales Pesados.
- MILLET, C. (2018). *El arte contemporáneo*. La Marca Editora.
- RANCIÈRE, J. (2010). *El espectador emancipado*. Ediciones Manantial.
- ROJAS, S. (2013). *La sobrevivencia cínica de la subjetividad*. Cuadro de Tiza.
- SÁNCHEZ, J. A. (2002). *Dramaturgias de la imagen*. Universidad de Castilla-La Mancha. (Obra original publicada en 1999)
- SZONDI, P. (2011). *Teoría del drama moderno (1880-1950). Tentativa sobre lo trágico*. Dykinson. (Obra original publicada en 1956)
- VILLEGAS, J. (2014). *Para la interpretación del teatro como construcción visual*. Gestos.

II.
EXPANDIR LAS FRONTERAS DE LO
TEATRAL

CIRCO DESDE EL SUR

APUNTES SOBRE ALGUNOS PROCESOS DE SU INSTITUCIONALIZACIÓN EN URUGUAY DE CARA AL SIGLO XXI¹

VIRGINIA ALONSO SOSA

Instituto Superior de Educación Física, Universidad de la República

INTRODUCCIÓN

Este trabajo realiza un recorrido por algunos procesos de institucionalización que las artes circenses vienen atravesando en las últimas décadas en Uruguay. Si bien su presencia como campo artístico es de larga y variada trayectoria (cf. González Urtiaga, 2003, 2005), la escritura y la producción teórica sobre circo en Uruguay es aún escasa. A diferencia del recorrido que en cuanto a su investigación países vecinos como Brasil y Argentina vienen haciendo desde hace varias décadas, para el caso de Uruguay, es recién en los últimos años que se inicia un camino, aún incipiente, por el que el circo es estudiado, investigado y sistematizado. Este proceso no sucede de manera aislada, sino que es producto del recorrido particular de esta práctica desde finales de los años noventa. Esto se relaciona, entre otros factores, con la consolidación de procesos educativos de carácter comunitario, con su incorporación en el ámbito universitario y con la conformación de redes que organizan y articulan reclamos del sector frente a las políticas estatales de apoyo a la cultura.

Se abordó para este trabajo en particular parte del proceso que la asociación civil El Picadero ha venido desarrollando desde su surgimiento, en 2005, y algunos acontecimientos centrales en cuanto al ingreso del circo en la órbita universitaria a raíz de su incorporación en el Instituto Superior de Educación Física (ISEF) de la Universidad de la República (Udelar).

LA ANTESALA

A comienzos de los años dos mil se inicia un proceso de transformación en las dinámicas tradicionales de hacer circo que vienen acompañadas de la incorporación de nuevas formas de aprender, enseñar, exhibir, organizarse y vincularse

¹ El presente texto es una versión revisada de un artículo publicado en portugués en Alonso (2023).

con instituciones políticas, culturales o educativas. Estas dinámicas fueron impulsadas en gran parte por una generación de jóvenes de la capital, con vínculos en áreas diversas del arte y otras prácticas corporales, entre las que identificamos el teatro, la danza, el yoga, el malabarismo, la gimnasia artística y la educación física (cf. Alonso, 2018).

Al hablar de este proceso en el que se suceden una serie de transformaciones en Uruguay en la dinámica del circo, que coincide con el cambio de milenio, es importante recalcar que no solo estamos hablando de rupturas, sino también de continuidades. Es fundamental reconocer y analizar todos los rasgos que la práctica preserva y continúa transmitiendo, a pesar de los cambios que la contemporaneidad nos presenta en relación con las formas de producción del arte.

Es usual, en el propio campo, la adjetivación del circo en términos de circo criollo,² circo tradicional, clásico o familiar, y circo contemporáneo o nuevo circo, lo que evidencia representaciones y prácticas diversas, con sus modos particulares de producción. Ni la tipología es consensuada ni las dimensiones de análisis de las propias categorías: a veces refieren a la temporalidad de las producciones, otras, a los espacios escénicos, otras, a los estilos y estéticas. Para sustentar estas clasificaciones, no basta reducir el tema a una cuestión temporal o de estilos, sino que debemos tomar en cuenta los contextos de producción artísticos específicos, entre los que se destacan las formas organizativas, las formas de transmisión, los recursos expresivos y estéticos, el contenido y la forma de la creación, el lugar de la técnica corporal, la relación con el público y el relacionamiento con las políticas culturales y educativas, entre otros aspectos. De otra forma, las categorías se vuelven estancas y simplistas, y lo nuevo o contemporáneo queda reducido a un esfuerzo por distanciarse de la tradición, a un intento por distinguirse y ocupar nuevos espacios en términos de disputas por un campo cultural específico, como se evidencia en la competencia por el acceso a espacios de programación, a circuitos de festivales, a fondos de apoyo, a públicos o alumnos y alumnas, entre otras cuestiones. En este sentido, para analizar el impulso y la renovación del circo uruguayo a inicios de los dos mil, tal como nos plantea para el caso argentino Julieta Infantino (2011), más que referirnos a un «nuevo circo», deberíamos hablar de «nuevos artistas de circo» que ya no provienen de familias con varias generaciones vinculadas al sector.

2 Espectáculo tradicional de la cultura popular del Río de la Plata, que tuvo su auge desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX. Entre 1930 y 1950 se registran en Uruguay unos veinte circos criollos que irán paulatinamente desapareciendo en las siguientes décadas y atravesarán momentos críticos a partir de los años setenta. La característica de estos espectáculos radica en la presentación de actos de circo en una primera parte, seguida de una segunda parte en la que se representa una obra de teatro, en general del teatro rioplatense. Cabe destacar el impacto que estos espectáculos tuvieron en la llegada y difusión del teatro rioplatense a escala nacional, favorecido por la condición ambulante de las compañías-familias y la autonomía respecto al espacio escénico conformado por las propias carpas que las familias trasladaban y montaban por todo el país.

En Uruguay, después de que el circo tradicional y criollo comienza a perder presencia, producto principalmente de dificultades económicas iniciadas ya en los años setenta (asociadas a una crisis económica, cultural y política), sus integrantes o bien se dedican a otros rubros o bien mantienen sus empresas familiares en localidades del interior del país, sin que la transmisión de este legado por fuera de la empresa-familia sea una elección. Esta distancia trae como consecuencia que los nuevos allegados a este arte tomen contacto por nuevas vías, entre las que se destacan la búsqueda de información en el extranjero y el posterior intercambio entre pares a partir de la información recibida. Estas nuevas formas de hacer circo no se plantean en oposición a los tradicionales circos de familia, sino que, ancladas en la tradición circense, logran generar un nuevo público con nuevos artistas y arman sus propias compañías y espectáculos. Los procesos y colectivos autogestionados serán un sello importante de la época, con una fuerte apuesta y valoración por la actividad laboral independiente, en una década muy marcada por la crisis económica regional. En un momento en el que el involucramiento del Estado en la promoción de las artes en general era poco sistemático, se abrió el camino para la organización de grupos que llevaron adelante proyectos culturales que cumplieron con las necesidades de formación, de espacios de exhibición, de intercambio y de enseñanza en torno al circo.

DOS ESCENAS ACERCA DE LA INSTITUCIONALIZACIÓN DEL CIRCO EN URUGUAY

ESCENA I. FORMACIÓN, CREACIÓN Y EXHIBICIÓN: EL CASO DE EL PICADERO Y DEL FESTIVAL INTERNACIONAL DE CIRCO

El Picadero es el primer espacio que surge en Uruguay, específicamente en Montevideo, en el que se ofrece de manera sistemática formación en distintas disciplinas circenses.³ Hago esta distinción en relación con la sistematicidad y la finalidad de la transmisión del arte circense porque en rigor existen otros antecedentes en los cuales —por fuera de las carpas familiares que recorrían el país desde el siglo XIX— se ofrecieron talleres, por ejemplo, de trapecio, acrobacia o zancos. En la década del sesenta, la actualmente denominada Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) contaba con una profesora extranjera que era gimnasta y ofrecía clases de acrobacia y trapecio. Desde los años noventa, las escuelas teatrales Alambique y Polizón Teatro⁴ también impartían clases de acrobacia y trapecio. Esta última además se caracterizó por una fuerte presencia de

3 Ampliar en El Picadero (s.f.).

4 Estas escuelas se fundan a partir de las influencias de las líneas de Jacques Lecoq, lo que marca una fuerte presencia del *clown*, el mimo, el bufón y el teatro físico, y de Eugenio Barba, con base en Stanislavski, y el Teatro Antropológico.

intervenciones callejeras en zancos (Alonso, 2018, pp. 42-45). La diferencia aquí es que la enseñanza de estas técnicas se llevó adelante en el marco de formaciones teatrales en las que las herramientas del circo fueron utilizadas como recursos expresivos para la gestualidad actoral, y no por la enseñanza del circo en sí misma, con miras a la creación de espectáculos con este lenguaje escénico.

En Uruguay no existe hasta el momento una escuela de circo, tal como se organizan en otros países, para la enseñanza y transmisión del campo, sea de carácter estatal o municipal.⁵ El Picadero se inicia por iniciativa de un grupo de jóvenes independientes con necesidad de contar con un espacio para investigar nuevas técnicas, crear y ensayar, ofrecer talleres y comenzar a exhibir espectáculos de circo que hasta ese momento no tenían lugar en la escena montevideana callejera ni de salas.

El aprendizaje de estas técnicas permitió que ese grupo de jóvenes viera en el circo una opción artística, laboral, de futura profesionalización, inédita para el contexto uruguayo de los años dos mil. Se creó de esta manera un trampolín para formaciones en el extranjero, nuevos vínculos internacionales y la concreción en muchos casos de un proyecto de vida vinculado al circo.

La otra faceta central en el impulso que El Picadero brindó al circo fue la de posicionarse como una sala independiente (por supuesto, no habilitada como tal y por lo tanto cuasi clandestina) en la que se programaron varietés⁶ y obras que por esos años se crearon.

En 2010, a cinco años de su apertura, se asume un paso en relación con la estructura jurídica del espacio, que se constituye bajo la figura de asociación civil sin fines de lucro. Esto hace que el colectivo se posicione en mejores condiciones al momento de establecer convenios con organismos públicos y privados de apoyo a la cultura y de postular a fondos para mejoras de infraestructura, entre otros aspectos. El mayor hito en este proceso lo marca el convenio que se logra con el Municipio C en 2013, por el cual El Picadero se muda al barrio Capurro (un barrio popular ubicado al oeste de la ciudad), a un espacio cedido en comodato, lo que implica que ya no se debe pagar mensualmente un alquiler y a cambio del usufructo se establecen devoluciones varias hacia la comunidad, como becas, funciones gratuitas en el barrio, participación artística en eventos organizados por el municipio, entre otras.

Un acontecimiento relevante sucedido a partir de este nuevo proceso, que nos habla de la consolidación del circo en la ciudad, está marcado por la creación del Festival Internacional de Circo (FIC) de Uruguay.

El FIC es un festival bienal, organizado por El Picadero desde 2014 de forma ininterrumpida hasta el presente. Los objetivos planteados desde el inicio por el colectivo son los de contribuir al desarrollo y la consolidación del circo en Uruguay y la región a través de diversas acciones, como la programación de

5 Estas escuelas suelen presentar altos niveles de institucionalización, y pueden tener grado de especialización, tecnicatura o licenciatura, una financiación sostenida pública o privada, acreditación, diseño curricular, perfil de egreso, evaluaciones, pasajes de grado, entre otros aspectos.

6 Término que el propio campo retoma de la tradición del teatro de variedades.

espectáculos nacionales e internacionales en distintos espacios escénicos (carpas, escenarios a cielo abierto y teatros), implementar instancias de formación artística y técnica —que incluye talleres, residencias y espacios de discusión e intercambio sobre creación, producción, investigación, enseñanza y circulación en artes circenses— y promover espacios de convivencia de proyectos de circo social.⁷

Desde el inicio, la organización de un evento con estas características de grandes dimensiones se proyectó sobre la base de alianzas y apoyos externos al colectivo, mediante estrategias para el armado de postulaciones a fondos internacionales y la búsqueda de apoyos estatales, gubernamentales y privados. Los principales aliados para la continuidad de este proyecto han sido los fondos ganados por el programa Iberescena, los apoyos del Municipio C y del programa Esquinas de la Cultura de la Intendencia de Montevideo. El resto de los ingresos necesarios se logra a través del aporte del público y de la colaboración de otros colectivos de circo y artistas locales que año a año genera una amplia red que hace posible el evento.

En síntesis, desde una perspectiva amplia que abarca la transmisión del circo a partir de diversos procesos educativos y el posicionamiento de las artes circenses en un lugar de destaque en cuanto a su producción y exhibición en el ámbito internacional, El Picadero da cuenta de un proceso de crecimiento, consolidación y legitimación del circo en Uruguay iniciado en 2005 que, afortunadamente, en los últimos años es acompañado por otros espacios y proyectos.

ESCENA II. INVESTIGACIÓN: EL CIRCO EN LA UNIVERSIDAD

Para comprender el panorama general de la presencia de las artes escénicas en los diseños curriculares de las políticas educativas uruguayas en la actualidad, es importante, en primer lugar, ubicar las carreras universitarias o terciarias que abordan disciplinas artísticas desde la formación artística o docente.

Tabla 1

Instituciones públicas	Formación artística	Formación docente
Nivel universitario	Facultad de Artes	ISEF
Nivel no universitario	EMAD	Instituto de Profesores Artigas
	Escuela Nacional de Formación Artística del Sodre	

Fuente: elaboración propia

7 Información cedida por integrantes de la organización del FIC. Ampliar sobre las cinco ediciones en Festival Internacional de Circo Uruguay (s.f.).

La tabla 1 permite visualizar a grandes rasgos cómo las artes escénicas de mayor reconocimiento y legitimación, como el teatro, la danza y la música, vienen teniendo presencia en los diseños curriculares de las carreras orientadas a la formación artística. El circo no forma parte de estos programas. Sin embargo, ha logrado ocupar un espacio en la Universidad de la República que, si bien es aún marginal, permite potenciar su estudio e investigación. Este espacio se encuentra dentro de una carrera vinculada a la formación de profesores en el campo de la educación física, la cual tiene estatuto universitario desde 2006. El circo como parte de esta licenciatura se propone como contenido de trabajo corporal en un área más amplia que involucra diversas prácticas corporales, como los deportes, las gimnasias, los juegos, las luchas, las danzas, entre otras. Su objetivo es el de la formación docente y no artística.

La relación del circo con ISEF comenzó en 2002, a raíz de una ocupación estudiantil de varios meses que involucró a varios institutos educativos. Durante ese período, el orden estudiantil organizó talleres de prácticas corporales variadas y facilitó el espacio para el intercambio entre jóvenes, lo que habilitó el ingreso del circo a esos espacios de investigación. Desde entonces, empezó un recorrido lento y asistemático, pero que, en poco más de una década, tendría al circo como parte de su plan de estudios. Su presencia en la actualidad se plasma en cursos de grado y posgrado, talleres optativos, cursos de formación permanente, un Espacio de Formación Integral, espacios de práctica y seminarios internacionales. En el plan de estudios vigente desde 2017, su presencia más marcada se da en un curso denominado Técnicas Corporales IV: Teatro y Circo. Tal como aparece en su programa, se plantea su abordaje como una práctica artística, cultural y educativa en su dimensión histórica, económica, social y política, y su circulación en términos de enseñanza en distintos espacios vinculados a la educación física.⁸ En síntesis, podemos afirmar que estos espacios que se inauguran en ISEF están impulsando la investigación local. Uruguay cuenta con una tesis de doctorado culminada, otra en proceso, una tesis de maestría culminada, otra en proceso y al menos tres trabajos de egreso de grado. Estos avances han marcado la presencia de la temática local en espacios académicos nacionales e internacionales.

Para cerrar, quisiera mencionar otros dos espacios universitarios en los que también se ha incorporado el circo como objeto de estudio. Si bien no es un tema específico de estos programas académicos, los sujetos que se interesan por el tema lo están abordando desde diferentes perspectivas. Es el caso de una investigación de estudiantes de la Licenciatura en Danza, financiada por la Comisión Sectorial de Investigación Científica en el marco del PAIE (Programa de Apoyo a la Investigación Estudiantil), en la que un grupo de estudiantes realizó un trabajo

8 Ampliar los contenidos en el programa de la unidad curricular Técnicas Corporales IV, del ISEF, en <https://isef.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2023/12/Programa-Tecnicas-Corporales-IV-VF.pdf>.

audiovisual en el que se analiza la creación de cuatro obras de circo y sus cruces con otros lenguajes artísticos.⁹

Otros espacios académicos a mencionar son la Maestría en Políticas Culturales (Centro Universitario Regional Este, Udelar)¹⁰ y la Especialización en Gestión Cultural (Facultad de Ciencias Económicas y de Administración, Udelar),¹¹ recientemente creados por la Udelar. Entre los trabajos de investigación de estos posgrados, se encuentran dos proyectos de artistas de circo que se proponen indagar en la temática.

Se mencionan estos indicios porque son claros ejemplos de cómo la dinámica universitaria abona el terreno para la producción de conocimiento en cualquier asunto. Las condiciones materiales y de recursos humanos que desde este ámbito se facilitan y promueven son claves a la hora de destinar tiempo para la investigación. Uruguay se encuentra aún lejos de generar las condiciones para la elaboración de una formación artística pública (del nivel curricular que sea) que promueva la enseñanza, la extensión y la investigación en circo. De todas formas, hay un camino transitado y aún mucho para avanzar.

SE BAJA EL TELÓN

En este breve recorrido me propuse plantear algunos acontecimientos destacados, insertos en un contexto general del país y la región, que han colaborado con un proceso de creciente institucionalización del arte circense en Uruguay. Como ya fue mencionado, hay mucho camino para seguir recorriendo si en el horizonte vemos un sector profesionalizado, legitimado, reconocido y de calidad entre las artes escénicas locales. Los desafíos para el circo en la actualidad pueden ser pensados en términos políticos y estéticos. Por un lado, es necesario trabajar para la sostenibilidad de los proyectos autogestionados de carácter comunitario a partir de políticas públicas a mediano y largo plazo. Esto implica al mismo tiempo continuar avanzando en el relacionamiento entre el Estado y redes de artistas organizadas para seguir profesionalizando el sector en diversas áreas como la creación, la dirección, la gestión, la producción, los rubros técnicos, etc.

El desafío para las redes de artistas es sobrellevar las dificultades que implica el trabajo colectivo de carácter voluntario sostenido en el tiempo y los conflictos que todo grupo humano conlleva a pesar de mantener objetivos en común.

Otras acciones de este camino podrían ser: potenciar la continuidad en la elaboración de proyectos de investigación de grado y posgrado en vínculo con

9 Se puede ampliar información sobre el proyecto «Procesos de creación en circo: una aproximación a las formas de crear» en <https://www.estudiantes.csic.edu.uy/2022/04/25/procesos-artisticos-en-circo-una-aproximacion-a-las-formas-de-crear/>.

10 <https://www.cure.edu.uy/ensenanza/oferta-educativa/maestria-en-politicas-culturales/>

11 <https://fcea.udelar.edu.uy/institucional/novedades/6387-especializacion-en-gestion-cultural.html>

otras artes; multiplicar las propuestas de extensión universitaria en las que se abra una posibilidad distinta para el arte y se expandan los límites institucionales; continuar fortaleciendo la formación del circo de manera amplia, de modo tal que permita la coexistencia de diferentes disciplinas, estilos, estéticas y tradiciones sin homogeneizar un campo de tan rica y variada historia.

Si bien los procesos no han sido lineales ni exentos de conflictos y disputas por los espacios que los colectivos ocupan, es importante destacar que el sector ha tenido en estos años distintas acciones de carácter colaborativo en las que se observa que el circo como sector cultural sigue siendo una expresión artística marginal y deslegitimada frente a otras, y que precisa del empuje de cada parte hacia una misma dirección. En el marco de esta mirada colectiva que identifica todo lo que aún hace falta por fortalecer, es que surge, en medio de la crisis económica provocada por las medidas sanitarias ante la pandemia del covid19, la RACU (Red de Artistas Circenses del Uruguay). Esto nos abre otro tema interesante para abordar en futuras investigaciones.

REFERENCIAS

- ALONSO, V. (2018). *Circo en Montevideo: el arte y los artistas circenses en la contemporaneidad*. Universidad de la República.
- ALONSO, V. (2023). Circo ao sul. Um percurso pelos processos de institucionalização do circo no Uruguai frente ao século XXI. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(47). <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/23230>
- EL PICADERO. (s.f.). *Misión / Visión*. <https://elpicadero.org.uy/mision-vision/>
- FESTIVAL INTERNACIONAL DE CIRCO URUGUAY. (s.f.). *¿Qué es el FIC?* <https://ficuruguay.com/que-es-el-fic/>
- GONZÁLEZ URTIAGA, J. (2003). *El circo criollo en el Uruguay: sus artistas, su repertorio, y su vocabulario*. Organización Nacional Pro Laboral.
- GONZÁLEZ URTIAGA, J. (2005). *El triste arte de hacer reír*. Organización Nacional Pro Laboral.
- INFANTINO, J. (2011). *Cultura, jóvenes y políticas en disputa. Prácticas circenses en la ciudad de Buenos Aires* [Tesis doctoral en Antropología]. Departamento de Ciencias Antropológicas, Instituto de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

INVESTIGACIÓN Y ARTES ESCÉNICAS EN CÓRDOBA (ARGENTINA)

INTERACCIONES ENTRE ARTE Y VIDA EN *DIME ALGO CARIÑOSO* (2023) E *INDISCIPLINADA* (2023-2024)

LAURA FOBBIO

Universidad Nacional de Córdoba; Universidad de Buenos Aires

En los proyectos creativos que se congregan en la escena de Córdoba en el siglo XXI —en particular, en los último diez años— identificamos una irradiación de procesos y metodologías que investigan la *liminalidad* entre artes y vida (Diéguez Caballero, 2014), en correspondencia con una consolidación nacional e internacional de una «renovada problematización de lo real en el teatro» (Brownell, 2021, p. 11). Las dramaturgias autorreferenciales proponen una configuración escénica del retrato pictórico en una revisión autorreflexiva que interpela lo colectivo¹ y, para ello, construyen relatos-retratos en los que el monólogo deviene interacción monologal transtextual y transcorporal, donde la voz singular se expande para involucrar y atravesar otras voces y cuerpos, e incluir a los espectadores (Fobbio, 2016). Estamos ante dramaturgias que se apropian de mecanismos estético-políticos presentes a lo largo de la historia del teatro y que se siguen redefiniendo, como son la metateatralidad y la metaficción, la construcción/deconstrucción escénica, el teatro dentro del teatro, la *mise en abyme* (cf. Pavis, 1998b, 2016). Por otra parte, las producciones autorreferenciales reformulan decisiones escénico-documentales de grupos que conformaron el denominado «nuevo teatro cordobés» consolidado en los años setenta (Minero, 1996; Musitano, 2017a, 2017b). Esos grupos se apropiaron de las tesis de Peter Weiss, las propuestas estético-políticas de Piscator, los procedimientos del teatro épico de Brecht para denunciar problemáticas sociales de la época, y sustentaban su investigación en la consulta de archivos, las entrevistas y el trabajo con los protagonistas de los hechos, destacándose el desmontaje del proceso creativo junto al público en formato de debates posfunción.

Advertimos, además, que en las traducciones de lo autorreferencial del siglo XXI se actualizan propuestas de las vanguardias históricas y de posvanguardia —retomando las teorizaciones de Jorge Dubatti (2021)— cuando se (des)borda la

1 Abordamos las relaciones entre escena, relato y retrato en el proyecto «Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales» —Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECYT), Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Letras (CIFYL), Universidad Nacional de Córdoba (UNC)— (Fobbio y Alegret, 2018).

relación entre ficción y realidad mediante la redefinición de la teatralidad, se trasgreden las convenciones escénicas, se corren los límites físicos de las salas (dentro y fuera de ellas), se recuperan procedimientos del bufón, el *clown*, la poética circense, la tragedia clásica, etc., se recurre a dispositivos metarreflexivos que crean condiciones de comprensión racional de lo que se va construyendo. En dicha actualización, las producciones autorreferenciales se apropian de propuestas metodológicas del biodrama (Tellas, 2017), la autoficción (Blanco, 2018), el teatro de objetos documentales (Larios, 2022), la poética de Lola Arias, entre otras, desde una territorialización estética y política.² El vínculo con esas poéticas se produce en espacios de formación con les artistas o con otros docentes que les acercaron sus producciones, la lectura personal de esos textos, el visionado de sus obras, etc. Se destaca la publicación del libro *Biodrama. Proyecto Archivos* de Vivi Tellas (2017), que acercó y difundió textos dramáticos, metapoéticos y estudios críticos sobre la producción de la dramaturga y directora argentina.

En este trabajo abordamos dos producciones que componen la actual escena autorreferencial de Córdoba (Argentina): la conferencia performática *Dime algo cariñoso* (Garrido, 2023) y la obra de teatro *INdisciplinada* (Palomas y Suárez, 2024). La elección de estas producciones responde a los recorridos metarreflexivos de las artistas-investigadoras (Aschieri y Suárez, 2022; Dubatti, 2021) que asumen la dirección y la autoría —al tiempo que redefinen el modo de concebir lo colectivo en la escena—; a las indagaciones desde/sobre/en la liminalidad entre ficción y realidad, arte y vida que se despliegan para repensar la propia obra, y a las experiencias en el marco de esa producción y de su(s) poética(s).³ Para el análisis de ese corpus de estudio nos preguntamos: ¿cómo se vinculan teoría y práctica durante el proceso creativo?, ¿cómo se definen las interacciones entre investigación y creación?, ¿mediante qué procedimientos y recursos se traducen ficción y realidad?, ¿cómo se relacionan lo singular y lo plural cuando se indaga en la historia que interpela a artistas y espectadores?

Acordamos con la perspectiva de Victoria Pérez Royo y José Sánchez (2010) cuando conciben la investigación como «consustancial» a la «práctica artística», un «proceso de creación», y con José Sánchez Martínez (2013), quien, retomando a Donna Haraway, postula que las investigaciones vinculadas a las artes exigen «sujetos investigadores in-corporados, investigadoras que no olviden su propio cuerpo, sino que lo hagan explícito e incluso lo pongan en juego» (p. 42). De

2 Sobre dicha apropiación, véase Brignone (2023); Castagnino et al. (2022); Fobbio (2020a); Martinelli (2022).

3 Estos intereses e inquietudes se enmarcan en los proyectos «Traducciones de lo autorreferencial en dramaturgias de Córdoba en el siglo XXI. Parte II» (SECYT, CIFYH, UNC e Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires, dirigido por Fobbio y codirigido por Brignone), y «Artes escénicas e investigación en la Universidad Provincial de Córdoba: (re)definiciones de las prácticas» (Facultad de Arte y Diseño, Universidad Provincial de Córdoba, plan de trabajo de Fobbio como investigadora asistente del Conicet).

allí que, para reconstruir el proceso investigativo de cada producción analizada, configuramos nuestro abordaje teórico-metodológico desde la filosofía del teatro (cf. Dubatti, 2021), que concibe la escena como acontecimiento que involucra el convivio, la *poíesis* y la expectación, y, en particular, desde el teatro comparado para pensar la vinculación entre artistas, metodologías creativas, poéticas y territorialidades. En nuestro diseño pusimos en diálogo guiones dramáticos y *dossiers* de las obras, registros fotográficos y audiovisuales de las puestas y su visionado en vivo.⁴ Y consideramos, especialmente, los textos metapoéticos (ponencias, bitácoras, entrevistas) de las artistas-investigadoras en cuanto generadoras de pensamiento desde/en/para/sobre la praxis teatral (Dubatti, 2021, p. 247 y ss.), productoras de «conocimiento encarnado» (Aschieri, 2013), especializado, investigadoras con «conocimientos situados» (Haraway, 1995). En los escritos y las entrevistas que entramamos, las artistas-investigadoras reflexionan sobre los procesos creativos que estudiamos, en particular, y sobre otras producciones y lecturas propias y de otros. Concebimos la entrevista como una instancia de metainvestigación en la que les artistas desmontan sus prácticas; así generamos el intercambio con Jimena Garrido, por *Dime algo cariñoso*, y con Susana Palomas y Micaela Suárez, por *INDisciplinada*, y seguimos la metodología de la historia oral en entrevistas cualitativas, semiestructuradas, individuales, con ítems de información flexible (Barela et al., 2009).

¿DÓNDE SITUAR LOS PROCESOS CREATIVOS QUE SE PRODUCEN EN DIFERENTES LUGARES?

Nos hacemos esta pregunta ante el desafío que plantea nuestro corpus de estudio, caracterizado por la migración de las artistas-investigadoras como condición de producción de los proyectos. Decidimos, entonces, inscribirlo en Córdoba (ciudad y provincia) y atender así al territorio donde se piensan y hacen las prácticas, es decir, el lugar de gestación, ensayo, difusión y reconocimiento de los proyectos (mediante avales y apoyos económicos), más allá del lugar de nacimiento o última residencia de las artistas. Por caso, Micaela Suárez nació en el conurbano bonaerense, se mudó hace pocos años a Tanti (localidad ubicada en las sierras, a 50 km de Córdoba capital), donde tendió redes desde el activismo y se desempeña como doctoranda e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Ella sostuvo el proceso creativo de *INDisciplinada* junto con la directora de la obra, Susana Palomas, quien reside entre Cabalango y Buenos Aires, y las funciones realizadas

4 Presenciamos la función de *INDisciplinada* el 21 de marzo de 2024, en el Archivo Provincial de la Memoria, en el marco del ciclo Escena y Memoria, con motivo de cumplirse 48 años del inicio de la última dictadura civil-militar en Argentina, y la función de *Dime algo cariñoso* el 28 de octubre de 2023, en la Estación Córdoba de trenes.

hasta ahora tuvieron lugar en Barracas (Buenos Aires), Tanti (Córdoba), Río Cuarto (Córdoba), Dean Funes (Córdoba) y Córdoba capital.⁵

Si bien no nos dedicamos aquí a abordar teóricamente la migración, la recuperamos como rasgo que define el carácter liminal de las dramaturgias y metodologías creativas actuales en Córdoba. En cuanto a las dramaturgias, partimos de las conceptualizaciones de Joseph Danan (2012) y empleamos el plural al reconocer, por un lado, la multiplicidad que radica en el tránsito por los distintos momentos de cada proceso creativo (el texto dramático y sus versiones, ensayos, entrenamientos, registros, diseños técnicos, funciones, etc.) y lo que sucede en los cruces e intersticios entre esos momentos. Por otro lado, en la escena de Córdoba y en particular en las obras aquí abordadas, el plural también está presente en el saber hacer «anfíbox» (Aschieri, 2022) de les artistas-investigadores, esa

singular expertise que poseen quienes son investigadorxs o artistas o académicxs para manejar las lógicas de varios campos y que les permiten cambiar el modo de presentarse, de validarse y de proyectar acciones para crear oportunidades de producción, acceso a subsidio, cargos, etc. (Aschieri, en Aschieri y Suárez, 2022, p. 2).

Situados en esa modalidad desjerarquizada y anfibia, apropiándonos de las palabras de Aschieri y Suárez (2022), les artistas conjugan prácticas de creación e investigación que involucran diferentes lenguajes y disciplinas. Dadas las condiciones de producción, la multiplicidad en la formación y en las metodologías de trabajo, puede que cada uno practique diversas artes escénicas —en distintos momentos de su vida o en simultáneo, en una o en distintas creaciones— y asuma diferentes dramaturgias (de actuación, dirección, escenografía, coreografía, iluminación, vestuario, maquillaje, entre otras). Además, es recurrente que se desempeñen en los ámbitos denominados «independiente» y «oficial» como docentes, gestores culturales, productores, espectadores, entre otros roles que se entrecruzan y responden a condiciones estéticas, poéticas, económicas, culturales y políticas.

En esa diversidad de prácticas que van entramando investigación y creación, se vuelven porosas las fronteras entre las dramaturgias, las artes escénicas y otras artes (se destaca la apropiación de la pintura, la escultura, el cine, la fotografía), y se desdibujan las especificidades. Retomamos las reflexiones de Florencia Garramuño (2015) sobre la transformación del paisaje de la estética contemporánea para reconocer que en las escenas de Córdoba del siglo XXI, y en particular en las obras aquí analizadas, hay «modos de organización de lo sensible que ponen en crisis ideas de pertenencia, especificidad y autonomía» (p. 23) y «pertinencia» que permiten pensar ese «potencial crítico y político» del arte (p. 37).

5 Sobre investigación, activismo y experiencias de mujeres migrantes en Córdoba, véase Aschieri et al. (2021).

Esa migración aparece traducida en las obras desde un abordaje autorreferencial que se vale del procedimiento de la puesta en abismo y, en particular, de la metaficción, mediante la remisión al lugar de las artistas en la interacción entre arte y vida (sus tránsitos entre disciplinas, mudanzas, viajes, exilios), que conjuga lo singular y lo coral/colectivo, como luego desarrollaremos.

Asimismo, la migración como modo de habitar la escena también está presente en las metodologías creativas, a las que definimos desde la etimología⁶ y el estudio de las poéticas escénicas de Córdoba: las metodologías proponen un *ir hacia* —una *inter*-acción— a través de los materiales, las decisiones, los recursos y las estrategias, los ensayos, los intereses, los deseos, y sus *entres*, e implican instancias de movimiento (en los espacios de montaje, de diálogo, de lucha, de vida) en las que se generan herramientas vinculantes, como son las preguntas y las experiencias. Las metodologías coreografían recorridos compartidos con otros (en creaciones —que generalmente son grupales o colectivas—, en redes de militancia, en encuentros teórico-prácticos, etc.) y, en algunos casos, trazan comunidades.

INDISCIPLINADA: (DES)BORDES ENTRE CREACIÓN E INVESTIGACIÓN

En *Indisciplinada* el tratamiento de lo autorreferencial parte del método biodramático de Vivi Tellas con el que viene trabajando la directora Susana Palomas (cf. Fobbio, 2020b) para recorrer hechos de la Argentina en democracia —así nombran ese período las creadoras, inscribiéndose esta obra en el teatro de posdictadura (Dubatti, 2015)—, desde la revisión que decide hacer la actriz Micaela Suárez de sus cuarenta años de vida.⁷ En los recuerdos y las vivencias que relata la actriz-figura (empleamos esta expresión para distinguirla de la referencia a Micaela-actriz), haciendo permear ficción y realidad, aparecen hilvanados discursos sociales y políticos de las décadas del ochenta, noventa y dos mil, traducidos mediante imágenes proyectadas, registros en *off*, acciones, música, objetos que operan como símbolos.

Directora y actriz iniciaron el proceso creativo a partir de preguntas formuladas durante entrevistas —siguiendo una de las instancias del método de Tellas—, en un trabajo «más intelectual» que físico, más «de mesa» (S. Palomas,

6 Según la etimología, *metodología* (en μέθοδος, Pabón S. de Urbina, 1997, p. 382) comparte con *reunión* (en σύνοδος, Pabón S. de Urbina, 1997, p. 565) la palabra griega ὁδός ('camino'); las metodologías son concebidas como 'caminos para llegar a un resultado' (Corominas, 1984, pp. 650-651), y la reunión, el encuentro, podría traducirse como un 'camino con'.

7 En la ficha técnica de *Indisciplinada* se menciona: autoría: Susana Palomas y Micaela Suárez; dirección: Susana Palomas; actuación: Micaela Suárez; técnica, iluminación y producción: Emmanuel Porfiri; composición coreográfica: Soledad Duarte; puesta en escena: Eventuales y Susana Palomas; edición de videos: Sofía Casarino; edición musical: Federico Blázquez; vestuario: Peta Acevedo y Eugenia Lenardón; voz en *off*: Ornella Gallina; coro: Club Social y Deportivo Casa Grande; dirección coral: Bernardo Martínez; fotografía: Tomás Lafit.

comunicación personal, 23 de marzo de 2024), donde los elementos compartidos eran libros propuestos por la actriz que formaban parte de otra (¿la misma?) investigación: la bibliografía de su tesis doctoral, iniciada en 2021 y en curso. La puesta en relación entre la investigación dramática —en el proceso de escritura del texto—, la indagación escénica —en la composición de la puesta— y las pesquisas académicas le han permitido a la actriz profundizar aspectos de su tesis doctoral en Historia y Teoría de las Artes titulada «La intermedialidad como estrategia para la memoria: un estudio de los dispositivos en el campo artístico del Cono Sur durante el primer período democrático, postdictatorial» (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, UBACYT). Según comparte la actriz, el proceso de hacer *INDisciplinada* la puso en otro lugar al momento de pensar, desde la escena y en el marco de su tesis doctoral, las contradicciones del movimiento feminista, la mirada urbana que a veces ejerce lo que ella denomina «colonialismo interno» (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024) y la cuestión de clase en la escena de posdictadura:

No puedo escribir como escribía antes [...]. Tiene que ver con el cómo decir y también con las preguntas: en vez de que yo escriba la tesis, que la tesis me escriba a mí, que fue lo que me pasó en la obra [*INDisciplinada*], yo no pensé que íbamos a hacer esto, la obra me hizo esto [...]. Empecé a reescribir algunos capítulos [de la tesis] a partir de experiencias que tuve y que me marcaron. Antes no me lo hubiese permitido. Quiero traer lo que siento siendo parte de esta generación (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024).

Esa revisión de las prácticas académicas y creativas se traduce en distintos momentos de la obra: desde el título hasta la escena en que la actriz-figura lee en voz alta, de manera aleatoria y con una mirada crítica, frases sueltas registradas en su bitácora investigativa: «epistemologías en crisis», «devenir con otros», «activismo», «migración», «técnica», «percepción», «colonialismo interno», «ensayar una posible genealogía del cono sur», entre otras (Palomas y Suárez, 2024). Ante la pregunta sobre cómo define la investigación, Suárez la vincula con la creación y con el hecho de «poder trabajar con las afecciones»:

La investigación hoy tiene muchísimos puntos de contacto con una puesta en escena, con un proceso de creación de obra [...]. Es una praxis que no termina, está en proceso todo el tiempo, quizás tiene pequeños lugares donde llega, pequeños resultados; que siempre es conflictiva porque nunca terminamos de ser ni artistas ni investigadores, todo el tiempo está esta figura moviente y cambiando [...]. La investigación es situada, es corporal y es procesual y tiene momentos de mayor o menor intensidad de lo práctico o de lo teórico (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024).

Por su parte, según Palomas, la investigación-creación es una «búsqueda», una «totalidad», «como un caleidoscopio, son las partecitas para lograr la imagen que uno quiere», «son las variables que están jugando en el teatro», «todos los elementos que se comprenden para poder hacer una puesta», es decir, música,

iluminación, vestuario, espacio y los recursos con los que se cuenta para lograr eso (S. Palomas, comunicación personal, 23 de marzo de 2024).

La expresión *INdisciplinada* cifra aspectos estéticos, metodológico-creativos y políticos. Desde la propuesta se hace y se piensa lo inter-trans-disciplinario en diálogo con la liminalidad entre teoría y práctica y con las investigaciones de Suárez sobre la relación entre la técnica y el disciplinamiento corporal en las escenas de posdictadura. Asimismo, la actriz no focaliza en un solo método de actuación, y se vale de la improvisación como posibilidad para reformular la puesta que se transforma de acuerdo con el espacio escénico y el público. En la composición escénica esa indisciplina se traduce en el descentramiento técnico de los bordes/contornos mediante la puesta en abismo: las imágenes proyectadas en los tres paneles dispuestos como escenografía no están centradas, se encuentran desencuadradas respecto del marco y esto responde a una búsqueda técnico-estética, teórica y política:

Todo el tiempo nos estamos descentrando. En la escenografía no hay marcos, yo nunca puedo estar en ninguno, ninguno es el fondo de esa figura, de esa generación, estamos desenmarcándonos todo el tiempo. Por un lado, está bueno porque te permite el movimiento, pero también lo veo como una precariedad (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024).

INdisciplinada es un archivo que se abisma: la vida de Micaela-actriz tramada desde lo biodramático y metateatral en el cuerpo de una actriz-figura, (des)enmarcada en la historia argentina en democracia, en un *ir hacia* los espectadores y desde ellos hacia la obra (aportando recuerdos, vivencias, involucrando sus emociones). *INdisciplinada* es una obra inacabada que interpela al público para que actualice esa versión de la historia que se relata en escena; y si bien reconstruye un pasado, abre interrogantes sobre el presente y hacia el futuro:

Me interesa el teatro como una herramienta política esencialmente. Lo que nunca pensamos cuando la íbamos haciendo [a *INdisciplinada*] es que iba a tener el nivel de actualidad que tiene, eso no estaba previsto cuando lo trabajamos. Hay mucha gente que sale llorando de la obra porque queda muy impactada porque es como que nos olvidamos de lo que hemos vivido y eso que apenas lo tocamos nomás... y cómo hoy volvemos a eso (S. Palomas, comunicación personal, 23 de marzo de 2024).

En estas apreciaciones se actualiza el posicionamiento de Palomas —referente del «nuevo teatro cordobés» de los años setenta y hacedora militante hasta la actualidad— que sigue concibiendo el teatro como «herramienta política», «instrumento» para buscar la transformación social (S. Palomas, comunicación personal, 23 de marzo de 2024) a partir de la participación activa de los espectadores. Metodológicamente, esa interpelación convoca al público a habitar el *entre* para reponer la multiplicidad de voces que componen nuestra historia y que se cifran en las escenas fragmentadas y sus transiciones. Así, la obra va de lo particular (la vida de Micaela-actriz en la figura de la actriz) a lo plural (la vida de la democracia

argentina), en planos discursivos e imágenes en simultáneo. Comienza con ella sentada en el piso, relatando sus primeros acercamientos al teatro, en un registro de actuación de teatro dentro del teatro que distancia, mientras revuelve papeles, los mira, los arruga: ¿papeles que funcionan como documentos personales?, ¿una representación de su memoria?, ¿la historia de la Argentina y sus fragmentos? Con el correr de las escenas, su cuerpo les pone textura, volumen, movimiento a otros cuerpos que se convocan en el relato o se proyectan en pantalla: la lucha por la memoria, la verdad y la justicia de Madres y Abuelas, cuerpos dolientes de las víctimas de Cromañón, cuerpos de mujeres y disidencias en las marchas de la marea verde, entre otros. De ese modo, la composición del relato-retrato singular expande lo autorreferencial para convocar múltiples voces y archivos en una experimentación que se inscribe en lo que denominamos *dramaturgias eco-referenciales* (Fobbio, 2022). Se trata de producciones que convocan una perspectiva situada en un ambiente vital común (con referencias a h/Historias compartidas), antiextractiva, ecopoética y ecocrítica⁸ (al considerar metodológicamente, por caso, la creación colectiva, conjunta, el reciclado de materiales, el cuidado y la escucha atenta de todas las voces en el proceso creativo, etc.), y ponen a interactuar archivos personales y colectivos en la experiencia común de artistas y espectadores que hacen *eco* en esos cuerpos involucrados sobre/en/desde la escena. Apropiándonos de las palabras de Beatriz Trastoy (2017), decimos que lo autorreferencial funciona así como estrategia política y pensamiento social, «una forma de reflexionar sobre lo propio y sobre lo ajeno, un intento de comprendernos y de comprender a los otros» (p. 183). Los recuerdos, las vivencias singulares son traducidos mediante procedimientos metaficcionales para recuperar historias que hacen *eco* y configuran una experiencia compartida, colaborativa, común. La eco-referencialidad que advertimos en la escena de Córdoba se produce en el marco de un «continuo cultural del que todos participamos y podemos reconocernos en sus fragmentos», en las «lógicas de funcionamiento en nuestra cotidianeidad» (Brownell, 2021, p. 403). En *INdisciplinada*, la eco-referencialidad se entrama gracias a un trabajo de investigación-creación expandido: las artistas partieron de sus recuerdos y vivencias para ir hacia un relevamiento documental exhaustivo, buscando dar cuenta de una multiplicidad de miradas sobre la Historia. Para ello retomaron otras investigaciones y consultaron diversas fuentes orales (integrantes de organizaciones políticas, militantes, amigos, etc.) para configurar aquellos hechos de los que no participaron ni tenían memoria personal: «En un momento [de la obra] decimos: no lo viví, pero lo recuerdo... ese juego de palabras permitió que esto del *eco* de otras voces pudiera aparecer» (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024). La pesquisa se desdelimita y la obra se construye gracias a múltiples memorias. Esa corporalidad se expande luego en la interacción con les

8 Sobre ecopoéticas y ecocríticas, véanse los *dossiers* de *Heterotopías. Revista del Área de Estudios Críticos del Discurso*, dedicados a «Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias ecopoéticas» y coordinados por Antonelli, Fobbio y Wagner (2021, 2022).

espectadores, en el *souvenir* que reparte la actriz al final —una cinta verde que remite a la lucha de las mujeres por la interrupción voluntaria y legal del embarazo, y lleva inscripto el Nunca Más, lema de las luchas por la memoria, la verdad y la justicia en Argentina— y en la posibilidad de que en sus cuerpos hagan eco las voces que resonaron en escena y se (re)conozcan en la memoria colectiva y sus derivas.

DIME ALGO CARIÑOSO: POLIFONÍA, REVERBERACIONES Y ECO-TEATRO

En el marco del proyecto de investigación y extensión «Viña de Italia: un hotel con historias», se produjo, en 2023, la conferencia performática *Dime algo cariñoso*, que (re)crea la historia de ese hotel, ubicado en el centro viejo de la ciudad de Córdoba y que perteneció a la familia de Jimena Garrido desde la década del veinte hasta 1969.⁹ Durante el proceso creativo, entrevistaron a las mujeres familiares de la directora que fueron propietarias, administradoras, habitantes del hotel, y entramaron una polifonía que habla de esas vidas singulares y de la familia, de la inmigración italiana y de la historia de Córdoba. En la conversación que tuvimos con Garrido, comparte que «el desafío era no solo quiénes iban a contar la historia, sino qué tipos de relatos íbamos a construir, con qué dramaturgias históricas», teniendo en cuenta que la historia italiana sí fue valorada en la historia nacional, en tensión con la desinformación o negación respecto de la historia de las comunidades aborígenes, afros, gitanas, entre muchas otras (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023).

La antropóloga y *performer* convocó para el proyecto a un grupo de «amigas artistas» (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023), decisión que dialoga con el título de la conferencia,¹⁰ define su modo de concebir los procesos creativos, situados en las *tecnologías de la amistad* (Blázquez, 2016), y da respuesta a las condiciones de producción:

La amistad aparece como necesaria por falta de recursos y, en un mundo copado por las horas de trabajo, para ser amigos se vuelve necesario «hacer cosas» juntas, un parche, una ilusión, un ramo de diferentes virtuosismos ofrecido al

9 Proyecto ganador de la convocatoria Gestión de Actividades Artísticas y Culturales 2023 de la Universidad Nacional de Córdoba. Integran el proyecto: en entrevistas y escrituras, Jimena Garrido, Mariela Chervin y Lucía Tamagnini; en audiovisuales, Ana Cristina Smargiassi; en instalaciones, Lorena Stricker; en producción, Inés Ruiz, desde la Biblioteca Juana Manuela Gorriti. Participan de la *performance* como artistas invitados: Esteban Costilla Rossi en edición de audios, Daniel Marin en realización de maqueta, Luciana Maltez como actriz y bailarina, Cuqui en psicomagia, Lucrecia Ortiz en piano. El proyecto es dirigido por <*)>> (Jimena Garrido) y codirigido por Smargiassi.

10 «Dime algo cariñoso» es una frase de la canción homónima de Luis Aguilé que aparece en la entrevista que le hacen a Elenita, tía de Garrido y habitante del hotel.

cuerpo colectivo. Sin recursos, quedamos les amigos y las cosas que nos rodean (Garrido, 2024, p. 6).

El cariño «como forma de abordar una pesquisa y *performance*» (Garrido, 2024, p. 5) dialoga teóricamente con reflexiones enmarcadas en el giro afectivo (Lara y Enciso Domínguez, 2013; Mattio, 2023) y metodológicamente con la idea del trabajo a «muchas manos», entrelazadas, en los distintos momentos del proceso creativo (Garrido, 2024, p. 6).

En la puesta que se realizó fuera y dentro de la Estación Córdoba de trenes, y de la que participaron más de 150 personas, se combinaron recursos del teatro callejero y la danza a modo de visita guiada, la conferencia, la *performance*, la música y canciones en vivo, instalaciones, proyecciones, un brindis. En las decisiones procedimentales estuvo presente la reutilización de materiales ya disponibles: por un lado, trabajaron con los objetos que les pidieron a las mujeres que habitaron el hotel y lo que ellas les ofrecieron (fotos, libros, vestidos, mapas, flores, ollas, manteles, escrituras, papeles con anotaciones, recibos de pago, folletos publicitarios), pero también recurrieron a elementos que no pertenecían al archivo de esa historia que se estaba relatando y los vincularon desde la ficción de la puesta. Se valieron del *collage* como técnica narrativa para recombinar y montar los materiales, desde un «surrealismo etnográfico», para «romper con la ilusión de mundos unificados y continuos (Clifford, 2001)» (Garrido, 2024, p. 7). En la descripción ofrecida por la directora, el proceso creativo se percibía como una experimentación que desdelimitaba sensaciones y pensamientos:

Hacíamos rondas, colocábamos al centro lo recolectado y profanado, para re-ligar. Empezábamos a coser piezas: probamos un texto dicho adentro de un vestido, pesamos el tono, repetimos con otro acento, cambiamos la palabra, creamos dramaturgia y partitura. Dejamos que las combinaciones se atraigan, escuchamos mucho y destacamos lo que nos toca el corazón. Queríamos poder escuchar el río, tan cerquita del hotel (Garrido, 2024, p. 7).

Garrido narra poéticamente los desplazamientos entre investigación-creación y creación-investigación valiéndose de imágenes que traducen la migración constante de las metodologías creativas a los materiales de indagación y viceversa, por caso, en el diálogo que reconoce entre el tratamiento que daban a los colchones en el hotel y el trabajo performático con las historias: «Para contar buenas historias podemos recolectarlas en una canasta, después escardarlas, ponerlas al sol y volverlas a armar (como hacían con los colchones), rearmar las historias bien mullidas, para que también podamos descansar en ellas» (Garrido, 2024, p. 9). En ese planteo metonímico que parte de uno de los objetos representativos de un hotel como es el colchón, se conjugan la investigación para esta *performance*, las acciones del abordaje etnográfico, la intervención creativa de esa recolección, el pensamiento metarreflexivo sobre el hacer.

En la conversación que tuvimos con Jimena nos quedaron resonando dos conceptos: la repetición y el eco-teatro. Si hilvanamos la etimología trazada por Joan

Corominas (1985), *referir* (lo referencial) y *repetir* —que deriva de *pedir*— se aproximan en la idea de «volver a traer algo», «volver a pedir, a dirigirse a» (p 458): la repetición está en la composición de los procedimientos autorreferenciales (puesta en abismo, metaescena, etc.) que permiten traer a colación, hacer presente una historia, un relato, una imagen, un recurso, para actualizarlo. En *Dime algo cariñoso*, la repetición aparece en lo performativo de los discursos que se busca recuperar para extrañar e intervenir (el discurso de las H/historias sabidas, escuchadas, creídas, de las convenciones instaladas y cuestionadas, de la técnica) y en lo performático de las consignas que promueven el trabajo con los materiales y de las acciones que intervienen tiempo y espacio en interacción con los espectadores.

La artista reflexiona sobre las tensiones entre *performance*, repetición y resistencia, y se pregunta «cómo usar un formato colonial consagrado [la conferencia performática] como forma de resistir, a través de su hibridación y heterodoxia, para llegar a paisajes que cultivan la ilusión del bien común» (Garrido, 2024, pp. 34). Una posible respuesta se cifra en la metodología propuesta, en la que confluyeron las lecturas de Haraway (2019) y la concepción de *performance* como repetición desplazada (Schechner, 2012). Desde allí se trabajó con los materiales reciclados para ponerlos (¿otra vez?) en escena, a sabiendas de lo vital de cada (única) puesta y de la paradoja que convoca esa renovada repetición —valga el oxímoron—. Desde una perspectiva antiextractiva, ecopoética y ecocrítica, afirma Garrido (2024):

Compostamos con la ilusión de que la ternura es un camino para alivianar tiempos cruentos de imaginaciones bélicas. Reciclamos para proteger la tierra y la palabra. Reciclamos canciones para traspasar memorias. Reciclamos repertorios comunes que permiten a las amigas estar juntas y lanzar nuevos interrogantes. Pedimos donaciones para alquilar la estación de tren, la música y una torta (p. 7).

En esa línea, la premisa de la permacultura de «transformar lo disponible» (Garrido, 2024, p. 7) dialoga con el «eco-teatro» (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023), que busca, por un lado, reciclar materiales; «estar en cariño con el mundo invita a abrir el *corpo*. Nos mezclamos con las cosas y otros seres que nos acompañan» (Garrido, 2024, p. 7). Por otro lado, y atendiendo al eco como gesto, «volvemos a decir lo que escucharnos, recombina los murmullos recibidos para emitir otro canto que nos permita habitar la *terra* con amabilidad y mucho teatro» (Garrido, 2024, p. 9).

Abordaron la polifonía presente en las versiones que se traían a colación, sabiendo que «la voz individual nunca era estrictamente individual», y la tradujeron vaciando la lógica de la autoría (ya no importaba *quién dijo qué*) (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023), en un montaje que entrelazó fragmentos de testimonios de las entrevistadas con las vivencias y comentarios de las *performers*. Las canciones que las entrevistadas vincularon a la historia del hotel trazaron los tonos de lectura en voz alta de la conferencia, hasta extrañar

los relatos, mediante una puesta en abismo que les permitía sacarlos de contexto y abrir sentidos. Las historias juntas conformaban «un mantra que necesitaba volver a ser dicho para volver a ligar esa comunidad» (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023); aun cuando en la repetición de esas historias siempre hubiera un cambio, en la réplica advirtieron que «era un canto compartido aun en el debate y que ese canto puede pulirse para convocar mundos más amables» (J. Garrido, comunicación personal, 16 de noviembre de 2023).

Expresiones como *canto compartido*, *mantra*, *polifonía*, *repetición*, *volver*, con las que Garrido define esta investigación, dialogan con la noción de eco-referencialidad, cuando la remisión a la vida excede lo singular (la historia de la familia dueña del hotel) para convocar las voces y los cuerpos que participaron del proceso creativo. Durante la *performance*, los espectadores aportaron al eco, a la cartografía de un pasado común al responder preguntas, trasladarse por el espacio y devenir *autoperformers* que funcionaban como espectadores de sí (Pavis, 2016, p. 48), acercarse a las instalaciones, entonar en voz baja las canciones, comentar algún documento proyectado, murmurar de forma superpuesta con las entrevistas que se escuchaban desde los altavoces al final de la puesta.

En creaciones como *Dime algo cariñoso* la repetición desplazada también está en las decisiones poéticas que replican metodologías que Garrido empleó en otras *performances*, como la descoleccion de fotos entregadas como *souvenir*. Los asistentes de *Dime algo cariñoso* se llevaron una foto que formó parte de *Descoleccionar*, otra *performance* de la directora, y que detrás tenía una imagen intervenida del antiguo sello del Hotel Viña de Italia. Dice Garrido (comunicación personal, 16 de noviembre 2023): «Ahí se reúne el eco-teatro, el descoleccionar y la ficción. Dejamos que esa foto siguiera su curso, le volvimos a dar valor». El sello del hotel, rediseñado, sintetiza la interacción entre realidad y ficción. El sellado como registro repetido acompaña la imagen de una foto que nadie reconoce, pero que, en blanco y negro o en sepia, funciona *como si* fuera un documento y (des)borda arte y vida: el *souvenir*, recurso de repetición en sí mismo que en este caso pone en abismo dos producciones de Garrido, pretende ser recuerdo de una *performance* sobre la historia del hotel y resulta un documento apócrifo.

Al reflexionar sobre la transformación posibilitada por lo autorreferencial en esta conferencia performática, Garrido nos acerca a la noción de «metodologías del cariño» cuando afirma: «Los afectos aprendidos pueden modificarse con reflexividad, lo encarnado precisa muchas repeticiones para alterar sentires, esperamos aparezcan otras *performances* cariñosas y que el cariño pueda pensarse como metodología también» (Garrido como se cita Giordana, 2023).

Arriesgamos que en *INdisciplinada* también es posible identificar una «metodología del cariño» en la idea de «dejarse afectar» que, según Suárez (2024), define a esta investigación y se traduce en la escena final, donde expone los distintos modos de pensar los feminismos en su barrio y la relevancia de darle lugar a esa disidencia en el discurso. Metodologías del cariño en «el encuentro con ese hilo

afectivo que realmente me conecta», afirma Suárez (comunicación personal, 24 de marzo de 2024), con la multitud de mujeres en las calles que aparece proyectada en escena, en superposición con su cuerpo, que da textura y volumen a la lucha, al cuerpo social. La metodología del cariño se advierte, además, en las modificaciones hechas a la obra teniendo en cuenta el contexto y espacio donde se monta, el respeto y cuidado de los espectadores, para que suceda la «comunicación afectiva», ante la posibilidad de «pensar en una forma de actuación situada» (M. Suárez, comunicación personal, 24 de marzo de 2024).

En las obras aquí estudiadas, lo autorreferencial y sus expansiones eco-referenciales funcionan como procedimientos estético-políticos que, además de traducir las interacciones entre arte y vida, vuelven liminales los distintos momentos de los procesos creativos; la teoría y la práctica; los lenguajes, las artes y las disciplinas; lo singular y lo plural; lo individual y lo colectivo. En esas interacciones, el *entre* constituye el territorio estético, poético y político donde las artistas sitúan sus prácticas en migración: el *entre* es el espacio en movimiento, el lugar de decisiones metodológicas que posibilitan un *ir hacia* (de la creación a la investigación, de la investigación a la creación) que acciona e interpela.

REFERENCIAS

- ANTONELLI, M., FOBBIO, L. y WAGNER, L. (Coords.). (2021). *Heteropatías: vol. 4, n.º 8. Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias eco-poéticas*. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2405/549>
- ANTONELLI, M., FOBBIO, L. y WAGNER, L. (Coords.). (2022). *Heteropatías: vol. 5, n.º 9. Estética, política y naturaleza: lenguajes y experiencias eco-poéticas*. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/issue/view/2536/645>
- ASCHIERI, P. (2013, 1013 de julio). *Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación* [Presentación de trabajo]. X RAM. Reunión de Antropología del Mercosur: Situar, actuar e imaginar antropologías desde el Cono Sur, Córdoba.
- ASCHIERI, P. (2022). Espacios críticos de conocimientos. Lxs artistas que son a la vez investigadores. *Corpo Grafías Estudios críticos de y desde los cuerpos*, 9(9), 235-248. <https://doi.org/10.14483/25909398.20262>
- ASCHIERI, P. y SUÁREZ, M. (2022, 4-25 de marzo). *Epistemologías singulares: La figura de lxs artistas investigadorxs o investigadores artistas* [Presentación de trabajo]. VI Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo: A 50 años de la creación del instituto, Buenos Aires. <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JIAE/IAE2022/paper/viewFile/6721/3923>
- ASCHIERI, P., SUÁREZ, M. y TRAVERSO, D. (2021). Mujeres migrantes y artistas investigadoras activistas: el caso del colectivo MUMI en la ciudad de Tanti. *Polémicas Feministas*, (5), 121. <https://ceapunilla.com.ar/investigacion/#single/o>
- BARELA, L., MIGUEZ, M. y GARCÍA CONDE, L. (2009). La entrevista. En *Algunos apuntes sobre historia oral y cómo abordarla* (pp. 22-32). Patrimonio e Instituto Histórico.
- BLANCO, S. (2018). *La autoficción: una ingeniería del yo*. Teatre Nacional de Catalunya.
- BLÁZQUEZ, G. (2016). Hacer la noche. La producción comercial y el mercado laboral de los clubs electrónicos (Córdoba, Argentina). *Trabajo y Sociedad*, (27), 207-220.

- BRIGNONE, G. (2023, 10-12 de mayo). *Poéticas del entre. Formas, sentidos y búsquedas liminales en la escena cordobesa del siglo XXI* [Presentación de trabajo]. XIV Jornadas Nacionales y IX Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT, Buenos Aires.
- BROWNELL, P. (2021). *El teatro biográfico-documental de Vivi Tellas y lo real como utopía en la escena contemporánea*. Antítesis.
- CASTAGNINO, J., CERVANTES, M. y MUNIZAGA, M. (2022). La casa del peligroso arcoiris: desmontando nuestra trinchera escénica. *Boletín GEC*, (29), 132-155. <https://doi.org/kkh8>
- COROMINAS, J. (1984). *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. Gredos.
- COROMINAS, J. (1985). *Diccionario crítico y etimológico castellano e hispánico*. Gredos.
- DANAN, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato.
- DIÉGUEZ CABALLERO, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2015). El teatro 1983-2013: postdictadura (después de la dictadura, consecuencias de la dictadura). *ILCEA*, (22), 1-12. <https://doi.org/10.4000/ilcea.3156>
- DUBATTI, J. (2021). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- FOBBIO, L. (2020a). Interacciones entre arte y vida en dramaturgias de Córdoba del siglo XXI: autorreflexividad y transformación. *Confabulaciones*, 2(4), 62-92.
- FOBBIO, L. (2020b). Hacia un retorno de lo político. Postdictadura, memoria y lucha colectiva en la poética escénica de Susana Palomas. En A. Cancellier y M. A. Barchiesi (Eds.), *Teatro, prácticas y artes performativas del testimonio y de la memoria* (pp. 591-608). Cooperativa Libreria Editrice Università di Padova.
- FOBBIO, L. (2022, 11-14 de mayo). *Notas sobre eco-referencialidad: eco/rporalidades y sus traducciones escénicas* [Presentación de trabajo inédito]. XIII Jornadas Nacionales y VIII Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral de AINCRIT, Buenos Aires.
- FOBBIO, L. (2016). Monologar desde el 'entre'. En M. Van Muylen (Comp.), *Paisajes dramáticos. Ensayos de teatro comparado. Papeles Teatrales* (pp. 49-78). Universidad Nacional de Córdoba.
- FOBBIO, L. (Dir.) y ALEGRET, M. (2018). *Configuraciones escénicas del retrato en dramaturgias argentinas actuales* [Informe de proyecto]. Universidad Nacional de Córdoba.
- GARRAMUÑO, F. (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Fondo de Cultura Económica.
- GARRIDO, J. (2023). *Dime algo cariñoso* [Obra de teatro. Mimeo facilitado por las autoras].
- GARRIDO J. (2024, 1-28 de marzo). *Entre las uvas. Abordajes escénicos para restaurar ecos con cariño* [Presentación de trabajo. Mimeo facilitado por la autora]. VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires.
- GIORDANA, P. (2023). Celebrar al hotel Viña de Italia. *Alfilo*. <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/celebrar-al-hotel-vina-de-italia/>
- HARAWAY, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza*. Cátedra.
- HARAWAY, D. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno*. Consonni.
- LARA, A. y Enciso DOMÍNGUEZ, G. (2013). El giro afectivo. *Athenea Digital*, 13(3), 101-120. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060>
- LARIOS, S. (2022). *Teatro de objetos documentales*. La Uña Rota.
- MARTINELLI, E. (2022). La vitalidad de los objetos en la autorreferencialidad payasa. *Boletín GEC*, (29), 117-131. <https://doi.org/10.48162/rev.43.018>
- MATTIO, E. (2023). Sentimientos disidentes: notas para una gramática emocional por venir. *Tramas y Redes*, (5), 229-248.

- MINERO, A. (1996). Alberto Minero. Crítico de teatro. En V. Moll, J. Pinus y M. Flores, *Las lunas del teatro. Los hacedores del teatro independiente cordobés (1950-1990)* (pp. 147-149). Ediciones del Boulevard.
- MUSITANO, A. (Dir.). (2017a). *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno*. Córdoba, 1965-1975. Universidad Nacional de Córdoba; Universidad de Buenos Aires.
- MUSITANO, A. (Dir.). (2017b). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*. Universidad Nacional de Córdoba; Universidad de Buenos Aires.
- PABÓN S. de URBINA, J. M. (1997). *Diccionario manual griego-español*. Vox.
- PALOMAS, S. y SUÁREZ, M. (2024). *INDisciplinada* [Obra de teatro. Mimeo facilitado por las autoras].
- PAVIS, P. (1998a). Metateatro. En *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (pp. 288-290). Paidós.
- PAVIS, P. (1998b). Mise en abyme. En *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (p. 295). Paidós.
- PAVIS, P. (1998c). Teatro en el teatro. En *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología* (pp. 452-453). Paidós.
- PAVIS, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- PÉREZ ROYO, V. y SÁNCHEZ, J. (Eds.). (2010). *Informe sobre estudios de postgrado basados en la práctica y debate en torno a la investigación como proceso de creación*. Artea; Universidad de CastillaLa Mancha.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (2013). In-definiciones. El campo abierto de la investigación en artes. *Artes. La Revista*, 12(19), 36-51.
- SCHECHNER, R. (2012). *Estudios de la representación. Una introducción*. Fondo de Cultura Económica.
- TELLAS, V. (2017). *Biodrama. Proyecto Archivos. Seis documentales escénicos*. Universidad Nacional de Córdoba.
- TRASTOY, B. (2017). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Libretto.

¡TÍÍÍÍTERES, TÍÍÍÍTERES!

EXCÉNTRICOS ACTOS DE RESISTENCIA PARA UN CAMPO DE ESTUDIOS DESDE AMÉRICA LATINA

ANALÍA BRUN RODRÍGUEZ

Investigadora independiente

BETTINA GIROTTI

Universidad de Buenos Aires

LILIANA PÉREZ RECIO

Universidade do Estado de Santa Catarina

BIENVENIDOS A LA CALESITA

En el presente trabajo intentamos recuperar y plasmar por escrito el dispositivo de calesita o carrusel que llevó por título *¡Tíííííteres, tíííííteres! Excéntricos actos de resistencia* y que fue ensayado en el XIV Coloquio Internacional de Teatro. Indagamos en la forma de la calesita o carrusel:¹ cómo y dónde anclar una «perspectiva situada», organizar puntos de giro de una «rueda viva», descentrar la mesa. En cada vuelta, una pudo habitar una posición/abordaje y las otras resonar al pasar. Como en la calesita, cada «concepto» podía ser uno de los caballitos, una estación, y todas giramos para experimentar esos dispositivos que cuentan ese *ser excéntrico*. Cada una de nosotras asumió, entonces, una estación de la calesita: hizo explícito su lugar de enunciación y cómo su trayectoria se articulaba con el teatro de títeres. Cada una propuso un tema sobre el cual las demás

¹ La dinámica de calesita o carrusel se organizó en varias vueltas-juegos representadas por cada una de nosotras. Cada una proponía y respondía a esos juegos desde una posición específica; transitamos así por los dispositivos que emergen de nuestras situaciones de trabajo e investigación. Hubo un tiempo para presentar el juego y, luego, un tiempo para que las demás ofrecieran sus perspectivas sobre aquello que se había propuesto. Contamos con el bastón de la palabra, una memoria de la prenda de la calesita, un poco de cachiporra y una conciencia para pasar el foco. Con esta dinámica, intentamos entrenarnos en el ejercicio de provocar y recibir, en el entendido de que recibir el juego de les otras es una forma de descentrarnos y de construir un diálogo fluido.

ofrecían una mirada, desde su situación específica, al visitar e interactuar con el juego o posición de las otras.

Así, a partir de prácticas que cruzan la investigación participante con una perspectiva situada, interdisciplinaria y transnacional, por medio del análisis de los fenómenos locales, buscamos ampliar los marcos geográficos desde los que se piensan las teatralidades latinoamericanas. Para ello, ofrecemos sistematizaciones que miran el teatro de títeres y objetos como un campo de estudios. Dicho campo cuenta con territorios de memorias en construcción, se ocupa de movimientos de resistencia permanentes y cuestiona emergencias en torno a la enseñanza, la producción y sus registros. Esta dinámica de carrusel no solo instaló un formato lúdico en la sala, sino también un formato atravesado por lo colectivo: de un lado, entre quienes invitamos para este juego, del otro, entre quienes se sumaron a la propuesta como público participante. Antes de comenzar el juego, algunos elementos que dieron base a la calesita fueron compartidos. A continuación, presentamos los caminos que nos colocaron en la ruta de los títeres y la posición actual a partir de la cual nos expresamos, y respondemos a las interrogantes sobre cuáles serían nuestros lugares de resistencia. Luego, explicamos el apelativo *excéntrico* como nuestro posicionamiento para participar del coloquio y orientar nuestro trabajo. Para eso, esbozamos el devenir de la producción de conocimientos publicados por parte de los titiriteros uruguayos en los últimos cien años como demostración de que el campo de estudios existe aun cuando las instituciones formales para la investigación lo desconozcan. Finalmente, expusimos datos emergentes sobre el estado del gremio titiritero uruguayo en tiempo presente.

¿QUIÉNES SOMOS Y DESDE DÓNDE HABLAMOS?

Esta escritura es compartida por tres titiriteras. Una es artista, docente e investigadora independiente, y ha logrado sistematizar una forma de hacer/construir títeres a partir del diseño basado en el método proyectual y asumir que los títeres son un ejercicio interdisciplinario escénico. Otra de nosotras llegó a los títeres a través del teatro y la investigación académica, haciendo foco especialmente en el devenir histórico y los vínculos con otras artes. La tercera, más allá de la escena, se vio envuelta en la investigación y gestión del patrimonio titiritero, así como en la producción, publicación y promoción de contenidos que piensan el teatro de títeres. Es decir, no estamos directa o exclusivamente haciendo títeres en los lugares más evidentes: la escena, la dramaturgia, la producción. Esta se constituye como nuestra primera pista para pensar la condición excéntrica: la nuestra como mujeres latinoamericanas en torno al teatro de títeres, sin ocupar, de hecho, una posición central, la escena.

Así también se hace evidente la pluralidad de accesos formales y no formales para alcanzar diversas vías de formación relativas al teatro de títeres: escuelas

nacionales, cursos internacionales, talleres ocasionales, aprendices de maestros, cursos de nivel superior, técnico o de posgrado. De tal forma trabajamos en aproximación al títere a partir de la docencia, la investigación y la patrimonialización. Todo mezclado. Lo que de alguna forma ya anuncia la pluralidad en que el teatro de títeres es cultivado, como un territorio que compartimos y cogestionamos.

¿POR QUÉ «EXCÉNTRICOS»?

Provocadas por la convocatoria del coloquio, *Hacer/pensar el teatro desde el Sur. Pospandemia, convulsiones políticas y fracturas sociales*, nos encontramos en el eje «Teatralidades populares, escena plebeya». Sin embargo, como gente del títere no nos reconocimos como plebeyas. Intuimos que el término podría partir de la noción de cultura plebeya propuesta por Edward Palmer Thompson (1924-1993),² o sea, la historia vista por «los de abajo», los comunes. En el marco de la «cultura popular tradicional» ciertamente encontraremos el teatro de títeres, situado en el siglo XVIII inglés como una forma mordaz e irreverente, a veces no autorizada, lo que sin duda ha contribuido a la ampliación de la brecha entre la cultura patricia y la plebeya en Europa descrita por Thompson. En este punto será necesario recordar que «las costumbres» como consenso cumplirían el papel de «la cultura» tal como es entendida hoy e implican una retórica de legitimación de la invocación de derechos sin presuponer consenso. Su contenido se caracterizaría por un aprendizaje transferido entre generaciones, con transmisión oral de tradiciones a través de anécdotas y narraciones. Lo que, dicho así, mucho remite al devenir del teatro de títeres hasta el presente.

Pero no habría cómo ocuparse de una «escena plebeya» sin reconocer quiénes serían definidos como los plebeyos de la escena. En Thompson (1998), recuperamos que se trata de la multitud que no se reconoce aún como clase, pero que actúa con fuerza al chocar con la alta política, al tiempo que es rebelde en defensa de la permanencia de las costumbres, vistas estas como un sistema de valores morales. A su vez, Thompson niega un posible entendimiento de la «cultura plebeya» como un depósito de creencias y prácticas tradicionales que se tradujeron en simples reliquias de tiempos pasados con contenido folclórico o folclorizable. Por el contrario, resalta que se trata de un campo de modificaciones, un escenario de reivindicaciones opuestas con expresiones de acción política directa. Dicho campo viene a ser ejemplificado justamente en las prácticas escénicas: Cada sociedad tiene su propio tipo de teatro [...]. La burla a los poderosos, las baladas provocativas, los carnavales sediciosos o los charivaris constituyen muchas veces

2 Edward Palmer Thompson se afilió al Partido Comunista Británico con 17 años y luchó en la Segunda Guerra Mundial. Formó parte de la escuela marxista inglesa junto con Christopher Hill, Raphael Samuel, Eric Hobsbawm, Dorothy Thompson, Raymond Williams, entre otros.

el contrateatro que responde al teatro de los grupos dominantes del paternalismo y la autoridad (Thompson, 1998, p. 65).

Dicho así, podemos localizar el teatro de títeres como ese gesto irreverente, probadamente perseguido y censurado, tal como refiere Freddy Artiles (1998): en 1275, Alfonso X emitió una *declaratio* que distinguía y clasificaba tipologías de oficios histriónicos, *cazurreos*, últimos puestos de la escala jerárquica, en referencia a los que exhibían animales amaestrados y títeres. No sin asombro, observamos, casi ocho siglos después, cómo el sentido común, las estructuras de sentimiento, continúan ubicando el teatro de títeres en el margen del reconocimiento social. De hecho, venir a ocupar un espacio de reflexión y debate en el ámbito académico uruguayo que tenga por tema el teatro de títeres casi resulta un evento inédito, lo que demuestra el lugar que aún ocupa la universidad y a quiénes se reporta.

Por todo ello, no pudimos adherir a la clasificación de plebeyos. Nos resistimos a reconocer la posición de la nobleza con respecto a la cual asumirnos menos. En su lugar, levantamos la historia desobediente del títere para entenderlo en todo caso *excéntrico*. Aquello que se produce fuera del centro, de la norma, que habita otros territorios, el entre, las grietas, el interior. Con ello ponderamos nuestra posición histórica y política como fuente de un conocimiento situado que nos permita vernos desde América Latina. Comenzamos por materializar nuestras dinámicas excéntricas en la imagen y el juego de la calesita: múltiples pivotes que cuentan su propio centro.

LOS TÍTERES SE NARRAN A SÍ MISMOS

La primera respuesta que nos vino a la hora de aceptar la invitación, para proponer una intervención que focalice el teatro de títeres latinoamericano como campo de investigación en el contexto académico montevideano, fue visualizar cómo la comunidad titiritera se ha pensado y producido a sí misma sin dependencias institucionales ni validaciones externas, lo que produce la pregunta que no quiere callar: ¿cuál es la pertinencia de abordar el teatro de títeres en el espacio académico?

Muchas titiriteras y titiriteros se forman en la transmisión sin estudios superiores, lo que no significa que no produzcan conocimiento y no se hayan dedicado a pensar, narrar y registrar su oficio. Al respecto, nuestra primera respuesta fue mapear un conjunto de publicaciones uruguayas que fundamentalmente se ocupan de dramaturgias titiriteras, historia del teatro de títeres en Uruguay, teoría y pedagogía del títere. Entre ellos, podemos mencionar:

- 1956 – *Figurillas y fantoches*, de Héctor Balsas.
 1958 – *Teatro menudo: títeres*, de Adolfo Montiel Ballesteros.
 1958 – *Farsas de papel y trapo (obras para títeres)*, de Gustavo Sosa Zerpa y Héctor Balsas.

- 1961 – *Obras para títeres*, de Luis Mario Somma.
- 1962 – *Ocho obritas para teatro de títeres*, de Otto Freitas y Leonilda González.
- 1963 – *Títeres y pantomima*, de Luis Mario Somma.
- 1966 – *Otras obras para títeres*, de Luis Mario Somma.
- 1971 – *Títeres: escarbadientes para la libertad*, de Luis Mario Somma.

Aquí es necesario destacar la publicación de la segunda edición de un libro fundacional que ha sido uno de los escasos referentes durante décadas para toda América Latina al tratarse de un libro de historia y teoría:

- 1971 – *Cómo son los títeres*, de Aída Rodríguez y Nicolás Loureiro.

En la década del ochenta retornarán las publicaciones de textos titiriteros, entre ellos un clásico:

- 1983 – *Barrio Sur o Medio/Mundo*, de Gustavo Tato Martínez.
- 1983 – *Títeres de Pedrito Noquiero. 10 obras para representar*, de Gladys Burci.

Y poco a poco se suceden producciones que van más allá de la publicación de dramaturgias para comenzar a construir un cuerpo teórico que piensa el teatro de títeres y se ocupa de su historia y transmisión:

- 2005 – *Los títeres en el Uruguay*, de Miguel Cherro Aguirre y Blanca Loureiro.
- 2008 – *Crónicas nocturnas de mis andares diurnos*, de Gustavo Sosa Zepa.
- 2014 – *El títere en el aula*, de Raquel Ditchekenian, Beatriz Pérez, Gustavo Tato Martínez y Maikel Rodríguez de la Cruz.
- 2016 – *El rescate de la bataraza. Relato infantil galponero para mayores*, de Gabriel Di Leone Ascorreta, con adaptación para títeres de Gustavo Tato Martínez.
- 2019 – *La emancipación del objeto escénico. Los títeres retoman su espacio en cuatro espectáculos montevidéanos: Los soplados, Títeres Cachiporra (2011), La monstrea, interpretación de Ismael Moreno (2002). Ven Seremos Títeres Girasol: Raquel Ditchekenian, Gustavo Martínez (2006) y Una mujer larga, Grupo Aquinomas: Tamara Couto, Rodrigo Abelenda (2015)*, tesis de maestría de Analía Brun Rodríguez.³
- 2021 – *El arte de los títeres*, de Javier Peraza y J. Ernesto Peraza.
- 2021 – *Misericordia Campana*, de Susanita Freire y Rafael Curci.⁴

Estas producciones recientes, nacidas en el nuevo siglo, contribuyen no solo con la historia del teatro uruguayo, sino que dan pistas para pensar todo el teatro de formas animadas del Sur al sugerir posibles conexiones que van desde los *ma-mulengos* en el nordeste brasileño hasta el Río de la Plata y más allá. Demuestran una creciente vocación por la recuperación del devenir titiritero con base en las

3 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, con tutoría de Gustavo Remedi

4 De hecho, esta publicación nos permite destacar la circulación orgánica de los titiriteros al sur del sur y consigna un trabajo cooperativo de investigadores artistas que conviven y transitan entre Uruguay, Brasil y Argentina: un libro que plantea asuntos transversales para la historia del teatro de títeres en la región y fue publicado en Argentina.

investigaciones de archivo y el trabajo de conservación y democratización del patrimonio titiritero, así como la constitución de una colección permanente en el Museo Vivo del Títere. Destaquemos que este último también tiene una situación excéntrica al encontrar espacio fuera de la capital.

Esta bibliografía podría ser un punto de partida para aproximarnos a los procesos políticos, sociales y educacionales de la historia reciente en el país, pero también constituye un surtidor de accesos por medio de los cuales se podría observar las características del teatro de títeres que dichos procesos han producido, así como el camino de sus protagonistas.

Otras publicaciones especializadas en la región, como la revista *Móin-Móin*, de la Universidad del Estado de Santa Catarina, desde 2005, dan cuenta del giro temático de las investigaciones sobre el teatro de títeres, sean prácticas o teóricas, al enfocar pautas que principian las agendas de los movimientos sociales y las urgencias ambientales.

EN TIEMPO PRESENTE

Enfrentados a la contextualización del títere metropolitano en Uruguay en el año 2023, debemos señalar que se proyectó en principio un recorte más amplio en diferentes ciudades del país, pero se logró entrevistar a nueve personas dentro del área metropolitana montevideana. Ellas son Rodrigo Abelenda, Tamara Couto, Nacho Árboles, Maia Filippo, Marcelo Claro, Ana Camou, César Ramírez, Belén Rodríguez y Gabriel Macció. Estas personas están vinculadas de alguna manera a siete compañías de títeres. Sus edades superan los cuarenta años de edad y se vinculan, en promedio, desde hace más de veinte años al mundo de los títeres. Su formación en artes escénicas ha sido en el país y en el exterior.

Dentro del ámbito nacional, aparecen las diferentes escuelas: Escuela de Teatro de El Galpón (en sus diferentes formatos), Escuela del Teatro La Gaviota, Escuela del Mimo, y la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Por otro lado, algunos de ellos atribuyen su formación al legado familiar, y por último aparece la praxis directa, es decir, la experiencia laboral escénica. En cuanto a la formación en el exterior, encontramos residencias, cursos, seminarios y pasantías. Cabe señalar que cinco de ellos destacan la acreditación de saberes de la Universidad del Trabajo del Uruguay (UTU), en 2014, junto con el Instituto Nacional de Artes Escénicas, la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD)⁵ y la Asociación de Titiriteros del Uruguay (ATU).

Apropiándonos de sus palabras, las palabras de la comunidad, sus actividades se desarrollan dentro de la producción de espectáculo, la comercialización

5 La Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu, en su carrera de Diseño Teatral, ofrece el curso troncal Transformación del Objeto y Material, espacio dedicado a su investigación proyectual.

de funciones y la formación en diferentes ámbitos públicos y privados (primaria, secundaria y educación no formal). Se asumen como artistas profesionales por su dedicación, esfuerzo y comunicación.

Tienen pendiente continuar trabajando en una organización propia, conjunta, en una forma legal que los agrupe, con la intención de optimizar espacios y metodologías.

Entre las proyecciones de estos/as titiriteros/as, está continuar con la formación de maestros y docentes para sostener el títere en el aula como herramienta de las artes escénicas en la educación, documentar la historia de los legados familiares y gestionar colectivamente la información y la formación dentro y fuera del medio teatral.

Entre las hostilidades que encuentran en el medio, aparece la fragmentación histórica multicausal y el casi nulo espacio oficial de desarrollo de parte de las instituciones públicas, es decir, el abandono.

El potencial a resaltar del colectivo, en muchos casos, es la búsqueda artística de un lenguaje propio dentro del teatro (espacio de la convivencia de todos/as sensible y sensorial) y la consciencia de que deben ser obsesivos en la construcción laboral, obstinados a pesar de los pesares.

PRIMERA VUELTA: AGENDA PARA UN CAMPO DE ESTUDIOS SOBRE EL TÍTERE DESDE AMÉRICA LATINA

Construir una agenda de investigación local y situada sobre lo teatral fue una de las cuestiones centrales del coloquio. La construcción de esa agenda debe tener una mirada crítica respecto de aquello que hereda de agendas previas y, en ese sentido, debe revisar qué experiencias han sido marginadas de los estudios teatrales y qué definiciones de teatro han sustentado esas exclusiones. ¿Cómo construir en el marco de esa agenda teatral y latinoamericana un campo de estudios que atienda a la especificidad del teatro de títeres y de objetos? ¿Qué elementos, qué teorías, qué perspectivas colaboran en esta tarea?

Haciéndonos eco de aquel énfasis puesto en la dimensión territorial, la perspectiva decolonial (Dussel, 1994; Mignolo, 2010; Quijano, 2000, entre otros) puede ofrecernos un primer punto de anclaje. Existen, claro está, diversos estudios sobre el teatro de títeres: desde abordajes históricos que intentan reconstruir su devenir a partir un posible origen ritual hasta nuestros días y dan cuenta de técnicas y estéticas hasta enfoques ontológicos que procuran explicar su naturaleza paradójica de objeto «vivo». Sin embargo, muchos de estos estudios se fundan en una clasificación o en taxonomías cuestionables desde una mirada decolonial, aquella que traza una división entre un títere *occidental* y uno *oriental*. Esta línea divisoria, productiva en términos cartográficos, ha descuidado —entre otras cosas— los matices que encierra la noción de «Occidente».

épocas y geografías, el modo en que cada cual ha desplegado esta serie de tareas imprime un color particular a cada una de las experiencias. Como hemos podido ver al recorrer la producción bibliográfica de titiriteras y titiriteros de Uruguay, muchas lecturas locales sobre el teatro de títeres han sido escritas por artistas.⁷

Dijimos que esta nueva agenda en gestación debe considerar aquellas experiencias excluidas de los estudios teatrales. Si algunas han sido relegadas por no encajar en definiciones acotadas o restrictivas de lo que «es» o «debería ser» considerado «teatro», otras tantas han sido postergadas por no considerar a sus protagonistas como históricamente relevantes, o silenciadas para aplacar su fuerza contestataria y desobediente.

Las realizaciones trascendentes y de poder como «la creación de los elementos fundamentales de la cultura, el trazado de las instituciones, las decisiones de la gobernabilidad, el ejercicio de la ciencia» han quedado reservadas a los varones, tal como ha afirmado Dora Barrancos (2010, p. 12). Al respecto, es preciso incorporar en esta agenda una perspectiva que batalle contra el androcentrismo y la falta de representación de las titiriteras.⁸ La historiadora del arte Linda Nochlin (2007) insistía en que no solo debían satisfacerse las necesidades inmediatas, sino también revisar las bases históricas de aquella desigualdad. Nochlin se preguntaba por qué en la historia del arte no había grandes artistas mujeres, y concluía que la explicación no debía buscarse en el genio individual (o en su posible falta), sino en las instituciones, en aquello que prohíben y en aquello que fomentan, ya que la situación total de la creación artística (el desarrollo de artistas, así como la naturaleza y la calidad de las obras de arte en sí) ocurre en una situación social, constituye un elemento integrante de esa estructura social y se halla mediada y determinada por instituciones sociales específicas y definidas.

Por último, si hasta aquí esbozamos algunas cuestiones que afectan a las artes escénicas en su totalidad, entendemos que en la confección de esa agenda también deben considerarse aquellos elementos que hacen a cada una de las formas teatrales. El teatro es efímero. Paradójicamente, el títere no (lo mismo podría decirse de los vestuarios o las escenografías, y hasta de la iluminación); por eso es preciso incorporar la dimensión material como criterio en nuestra agenda excéntrica. Es preciso, entonces, pensar la especificidad del objeto-títere. Se trata de un objeto

7 A modo de ejemplo, podemos mencionar *Títere: magia del teatro*, de Mane Bernardo; *Teatro de bonecos no Brasil e em São Paulo de 1940 a 1980*, de Ana Maria Amaral, o *Muñecos animados. Historia, técnica y función educativa del teatro de muñecos en México y en el mundo*, de Angelina Beloff.

8 En los últimos años, han sido publicados trabajos que allanan este camino. Entre ellos, podemos mencionar a Fabiana Lazzari de Oliveira, Liliana Pérez Recio y Paulo Balardim (2020a, 2020b): allí, artistas e investigadoras latinoamericanas reflexionan sobre la representación, la participación y el activismo de la mujer en el arte; y Alissa Mello, Claudia Orenstein y Cariad Astles (2019), que reúnen trabajos de investigadoras y titiriteras de todo el mundo en los que se explora el binomio mujeres-títeres desde distintos enfoques (histórico, geográfico, metodológico, formal, estético y filosófico).

de la cultura material, esto es, un conjunto de elementos físicos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado. Es por ello que el objeto-títere nos habla de esa sociedad.⁹

En 2022, el grupo brasileño Sobrevento organizó una serie de charlas con artistas del teatro de objetos para pensar esta práctica.¹⁰ En estas conversaciones, el dramaturgo, intérprete y director Javier Swedzky llamó la atención sobre nuestro —el de quienes vivimos en América Latina— vínculo cotidiano con los objetos y cómo puede condicionar la escena. ¿Cómo se organiza nuestra vida objetual en una sociedad que no está marcada por una dinámica de constante consumo y descarte, sino por objetos que guardamos, objetos a los que llama catastróficos (Swedzky en Sobrevento, 2022), que se articulan en la memoria? Swedzky reflexiona sobre el teatro de objetos en América Latina desde la cultura material, desde los objetos utilizados por una sociedad y a los cuales esta les da significado.

Pensemos, por ejemplo, en los primeros libros que enseñaban a hacer títeres que circularon en Argentina a comienzos de los años cuarenta (muchos de ellos escritos por titiriteras/os). Entre todos los procedimientos y materiales posibles, la utilización del mate para la realización de las cabezas de los muñecos ocupa un lugar destacado y nos habla de una sociedad y un territorio particulares. Los objetos materiales son agentes activos que contribuyen a la comprensión de la identidad cultural y las dinámicas sociales en América Latina.

OTRA VUELTA: LA DOCENCIA COMO LUGAR DE RESISTENCIA

La experiencia docente, para Analía Brun, aparece como una conjunción entre la experiencia artística y la formación personal. Si bien es una tarea que comenzó en los colegios privados de Valencia, se fue desarrollando posteriormente en espacio informales (talleres) para adolescentes, adultos y adultos mayores.

Con ese bagaje, se incorporó como docente a la Carrera de Diseño Teatral en la EMAD, para llevar adelante un curso troncal que trabaja los materiales y los objetos.

Su propuesta fue pasar del plano al volumen a través de la metodología proyectual del diseño teatral en tres ejercicios técnicos acumulativos y progresivos: una escultura blanda, un títere de guante y una marioneta. A esto se llega a partir

9 En Lazzari, Pérez Recio y Balardim (2022), se examinan cuestiones tales como qué es necesario conservar o preservar; cómo se producen la preservación, la conservación y la restauración (procesos y técnicas); cómo afecta esto a las compañías de teatro, a los artistas, a los museos, a las colecciones y a la sociedad; qué colecciones y museos se dedican al teatro de animación; cuáles son sus retos y proyectos; cómo han gestionado su colección los artistas y compañías de teatro.

10 Creado en 1986, Sobrevento es uno de los exponentes brasileños de teatro de títeres y objetos de mayor reconocimiento internacional. Convocaron para estas charlas a artistas de distintas latitudes: Katy Deville, Christian Carrignon, Agnès Limbos, Jaime Santos, Ana Alvarado, Javier Swedzky, Fernán Cardama, Leonardo Volpedo, Roland Shön, Shaday Larios, Antonio Catalano, Jomi Oligor, Melissa Mardones.

del desarrollo técnico y motriz, estudiando el proyecto de lo general a lo particular. Con ello se logra construir un objeto con una función visual, que transmite valores estéticos, autoportables y en escala. Todo esto permite hacer el ejercicio escénico de trasladar la escala a la mano, el espacio escénico a los espacios entre los dedos, la construcción de valor de un personaje en la forma estética de ese títere de guante y la realización técnica de ese guante funcional, comunicativo, con capacidad de ser y plausible de evaluación. Se propone la construcción de un títere con los mismos postulados con los que se propuso la escenografía en Uruguay en los años cuarenta, es decir, alejada del decorado y funcional al movimiento.

En este proceso, los estudiantes adquieren la metodología del diseño proyectual; el diseño se instala en el espacio escénico y compone un dispositivo. El diseño es la herramienta que nos permite instrumentar una forma de hacer. Transitamos el camino constructivo interdisciplinario de los oficios teatrales, vinculados directamente a la corporalidad.

La formación técnica, que se incrementa en forma paralela, es básica para el desarrollo artístico y garantiza a la vez una cierta red de contención en los ejercicios proyectados. Estos ejercicios desarrollan el oficio del arte de los títeres, que van más allá de una eventual exposición, ya que además participan en la recuperación de la memoria en el entorno de los/as estudiantes, lo que fomenta la afectividad y la comunicación. Por todo ello, no solo el títere está presente en la mesa de trabajo, en la clase, sino que desde allí lucha, vive, resiste y se proyecta.

HAY CAMINO: DONDE EL PÚBLICO SE SUBE A LA CALESITA Y JUEGA EL BASTÓN DE LA PALABRA

En cada una de las vueltas, el público fue por medio de diferentes estímulos: a) la disposición del espacio que rompía con la tradicional frontalidad entre expositoras y auditorio para organizarnos una ronda; b) el ejercicio de dar y tomar el espacio de enunciación por medio del bastón de la palabra, primero entre nosotras y luego abierto a la audiencia, la cual adoptó e hizo suya esa dinámica, y c) la presencia repentina de títeres, que comenzaron a pasar de mano en mano y motivaron ejercicios y juegos espontáneos de reconocimiento.

La interpelación al auditorio tuvo un lugar central en la última vuelta de nuestro carrusel. Invitamos al público a participar por medio del bastón de la palabra: si quienes jugaron en la calesita aceptaron el desafío de conseguir las sortijas fijadas en la güira, porongo, calabaza o mate, para nosotras, pescar la sortija fue recuperar los temas que las/os asistentes fueron volcando en sus intervenciones. Si partimos de reconocer que el teatro de títeres ha procurado narrarse a sí mismo, resulta imposible pensar un campo de investigación que se centre en esta práctica sin la participación de titiriteras/os. No son simples «objetos de estudio»: son sujetos que estudian y producen saberes.

También se compartieron inquietudes en torno a la historia reciente en América Latina y la recuperación y reconstrucción de determinadas experiencias. ¿Cuáles han sido los efectos de las dictaduras y los exilios entre titiriteros y titiriteras, en cuanto personas «desobedientes», en aquellos momentos de censura y persecución? ¿Cómo ir en busca de esas historias no contadas y recuperar un pasado contribuyendo con ello a vertebrar la tradición?

Estas inquietudes emergen de distintas formas de hacer títeres. La dinámica de carrusel nos permitió, así, poner en primer plano una posición para pensar el teatro de títeres: cualquier construcción de conocimiento necesita apoyarse en el trabajo colectivo e interdisciplinar. En ese sentido, creemos que las reflexiones que hemos ido compartiendo a lo largo de estas páginas no agotan lo que puede decirse sobre esta práctica artística, sino que han de servir como punto de partida. Deseamos y esperamos que estas ideas funcionen como una provocación. Si hemos recorrido una parte de la historia del teatro de títeres, esta agenda no solo mira hacia atrás, sino que intenta responder a necesidades actuales mirando hacia el futuro. Hay camino.

110 Analía Brun Rodríguez, Bettina Girotti y Liliana Pérez Recio | ¡Tíííííteres, tíííííteres!

Hay, claro está, una certeza: continuar pensando el teatro de títeres en América Latina es un trabajo que se nos impone como un deber que queremos realizar y estamos realizando de forma descentrada, buscando articulaciones con, para y en la comunidad.

REFERENCIAS

- ARTILES, F. (1998). *Títeres: historia, teoría y tradición*. Teatro Arbolé.
- BARRANCOS, D. (2010). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Sudamericana.
- DUSSEL, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del otro: hacia el origen del mito de la modernidad*. Plural Editores; Universidad Mayor de San Andrés.
- LAZZARI DE OLIVEIRA, F., PÉREZ RECIO, L. y BALARDIM, P. (2020a). Histórias e pesquisas das mulheres bonequeiras. *Móin-Móin*, 2(23), 14-21. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/19294/12520>
- LAZZARI DE OLIVEIRA, F., PÉREZ RECIO, L. y BALARDIM, P. (2020b). *Móin-Móin: vol. 2, n.º 23. Atuação das mulheres no Teatro de Animação*. <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/751>
- LAZZARI DE OLIVEIRA, F., PÉREZ RECIO, L. y BALARDIM, P. (2022). *Móin-Móin: vol. 2, n.º 27. Preservação e conservação de acervos no Teatro de Animação*. <https://revistas.udesc.br/index.php/moin/issue/view/871>
- MELLO, A., ORENSTEIN, C. y ASTLES, C. (2019). *Women and Puppetry: Critical and Historical Investigations*. Routledge.
- MIGNOLO, W. (2010). Aiesthesis decolonial. *Calle 14. Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 4(4), 10-25.
- NOCHLIN, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Universidad Iberoamericana; Universidad Nacional Autónoma de México; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- PÉREZ RECIO, L. (2023). Javier Villafañe: matriz poética decolonial. En D. Rogério Pereira y F. Lazzari de Oliveira (Eds.), *3º Encontro Poéticas do Inanimado. Poéticas do inanimado e suas formas de resistência* (pp. 46-54). Universidade de Brasília. <https://livros.unb.br/index.php/portal/catalog/view/585/818/7397>
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- SOBREVENTO. (2022, 9 de noviembre). Objetos a la Mesa. Encuentro 2: El teatro de objetos en América Latina [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/live/KtRA48N_MOk?si=Qr7WeoVJ8cNgyARP
- THOMPSON, E. P. (1998). *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. Companhia das Letras.

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- MUNARI, B. (1981). *¿Cómo nacen los objetos? Apuntes para una metodología proyectual*. Gustavo Gili.

III.

LAS OBRAS Y LO POLÍTICO

AL SUR DEL SUR, DOS MUJERES HABITANDO LOS CUERPOS, LAS CASAS Y LAS INSTITUCIONES: *INÉDITA MARÍA EUGENIA*, DE LA COMPAÑÍA VERDETEATRO, Y *ARMEN*, DE MARIELLA CHIOSSONI

LUCÍA BRUZZONI

Universidad de la República

«Hacer/pensar teatro desde el Sur», planteaba la convocatoria de este coloquio. Nos preguntaremos de qué modo los espectáculos *Armen* e *Inédita*, al pensar/hacer teatro, cuestionan a las instituciones que legitiman el poder patriarcal, desde una poíesis que exhibe el artificio del arte y de la actuación, e indagaremos cómo piensan y hacen el teatro desde el Sur la directora Mariella Chiossoni y la Compañía Verdeteatro.

Nos interesa observar de qué modo la investigación que inicia Chiossoni en plena pandemia y el texto *Armen*, que luego escribe y lleva a la escena, reflejan las huellas del contexto particular en el que se dio el covid19 en Uruguay; cómo estas son visibles también en *Inédita María Eugenia*, ya que fue un espectáculo pensado y ensayado antes de la pandemia en forma presencial, durante esta en forma virtual, luego terminado de crear presencialmente y estrenado en la pospandemia.

Mariella Chiossoni es actriz y decidió, en medio de la pandemia, iniciar una investigación que culminó con la escritura de un texto que visibiliza la historia silenciada de Armen Siria, una actriz de origen armenio, integrante de la primera generación de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático Margarita Xirgu (EMAD) y del primer elenco de la Comedia Nacional, bajo la dirección de Xirgu. Armen se suicidó en el escenario del teatro Solís el 17 de mayo de 1966. El espectáculo unipersonal dirigido por Chiossoni, que fue creciendo con la dramaturgia actoral de Susana Souto Fernández, cuestiona el poder de las instituciones artísticas, la violencia sobre el cuerpo y el papel de Justino Zavala Muniz en el desenlace trágico. Se representó en varias salas durante 2023 —en marzo en la Delmira Agustini, del Teatro Solís; luego en algunas salas del interior del país, y regresó a Montevideo en junio, al Teatro Victoria— y en 2024 viajó a Buenos Aires.

El proyecto del espectáculo *Inédita María Eugenia*, una creación colectiva que inicia antes de la pandemia la Compañía Verdeteatro, fue escrito a partir de una investigación de Elena Romiti en la Biblioteca Nacional de Uruguay, publicada en el libro *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios* (2019). La compañía, integrada por actrices, escenógrafas y músicos, puso en primer plano la figura de la poeta María Eugenia Vaz Ferreira y su deseo de romper con los mandatos

sociales en el novecientos. Las funciones se hicieron en casas antiguas de dos pisos en Montevideo, los espectadores las recorrían y compartían el espacio con los actores, con la directora, Camila Carbajal, un músico y un asistente de escena.

A partir de los temas que atraviesan los dos espectáculos —la creación, la salud mental, el encierro, la incomunicación, la soledad buscada y temida—, problematizaremos las múltiples formas de habitar el cuerpo, las casas y las instituciones, para crear una subjetividad marcada por el género.

CREAR CON EL VIRUS

Al decir de Judith Butler (2023), lo que recordó la pandemia es la vulnerabilidad de la vida que no desaparece con el control del virus. Se pregunta qué hace que un mundo sea habitable y que una vida merezca ser vivida, y afirma que lo paradójico e inquietante de la pandemia fue que los mismos elementos que sostienen la vida podían terminar con ella. Todo se volvió potencialmente peligroso, como respirar, estar cerca de otra persona, bailar enlazado con otro cuerpo. La incertidumbre, según ella, aumenta «el sentido de lo trágico [...] a medida que se hace imposible identificar la culpa de los acontecimientos» (pp. 22, 46-48). Consideramos que la vulnerabilidad es visible, de diferentes modos, en los dos espectáculos que analizaremos.

Al desaparecer casi por completo la calle como espacio público durante la pandemia, la casa se volvió omnipresente, sobre todo en los países donde el encierro era obligatorio. En Uruguay no lo fue, pero el eslogan «Quedate en casa» inundó la publicidad oficial y la privada, y se apeló al concepto que el Poder Ejecutivo llamó *libertad responsable*. Idealizada, como refugio, la casa también fue el espacio de las tragedias cotidianas. Ante la sensación de vivir en una distopía, con la vida diaria invadida por fuertes protocolos de control, los espacios de creación, individuales y colectivos, se convirtieron en espacios de resistencia mientras se esperaba el regreso a los convivios perdidos.

María Pía López (2020) se pregunta qué memorias personales y sociales surgen en ese tiempo detenido y afirma: «Hubo otros modos de vivir el cuerpo, la relación con los otros, el espacio público. La experiencia moderna del tiempo y del espacio están en cuarentena» (p. 70). Cree que por eso las imágenes de la casa y de lo cotidiano inundaron las redes.

En ese contexto, Chiossoni comienza a investigar sobre Armen Siria, y la Compañía Verdeteatro realiza parte del proceso creativo de *Inédita*.

ARMEN

Armen es un espectáculo escrito por una mujer, actuado por una mujer, con el asesoramiento sobre la cultura armenia de otra mujer, Anahit Aharonian

Kharputlian. Cuenta la historia de una actriz que se suicida en el escenario más prestigioso de Montevideo, una mujer armenia que se siente siempre extranjera, rara, que escenifica su propia muerte, una mujer que decide por voluntad propia irse de un espacio que le costó conseguir y que era tan codiciado como el primer elenco de la Comedia Nacional, al que luego quiere volver, una mujer que duda, que se enfrenta al poder.

Este espectáculo habla de temas silenciados: del genocidio armenio que se reedita en nuestros días, del suicidio y de la violencia sobre los escenarios, de la violencia de las instituciones, del poder ejercido desde el arte. Armen Siria habita un cuerpo que no responde a la belleza hegemónica y por lo tanto lo habita con dolor, recibe comentarios reprobatorios sobre él las pocas veces que consigue un rol protagónico en un elenco de primeras figuras, como China Zorrilla, Estela Medina o Estela Castro (Chiossoni, 2023).

El silenciamiento sobre la vida y la muerte de Armen nos habla también de silenciamiento impuesto desde las instituciones. Ni Chiossoni, la directora ni Souto, la actriz, ambas egresadas de la EMAD, habían oído hablar de ella. Las y los actores de su generación no conversaban del tema con los más jóvenes. Sí era recordada por los técnicos del Teatro Solís y por la comunidad armenia, para la cual dirigió espectáculos teatrales estrenados en el Teatro Solís y en el Teatro 'Victoria; hay un capítulo entero dedicado a ella en el libro *Entre la historia y la memoria. Los armenios de Marash en el Uruguay*, de Gustavo Zulamián Ohanián.

Armen planificó la escena de su muerte. Ingresó una mañana al teatro Solís, mientras estaba en reforma, y dejó en el escenario su cartera y un libro —*El hombre mediocre*, de José Ingenieros—, en el que escribió: «Soy la única responsable de mi muerte». Lo firmó como Mariné Chiredjian. Luego hizo una especie de dedicatoria alrededor del título: «A quien en posición del poder o intelecto, riqueza, etc., no dejará de ser *el hombre mediocre*, logrará engañar al íntegro y a la sociedad, pero convencerlos, doblegarlos, jamás».

Hay teatralidad en ese último gesto. Según Josette Féral (2004), la teatralidad siempre implica una distancia, una alteridad que permite reconocer un espacio otro, diferente del cotidiano, ya sea porque el fingimiento es descubierto por el observador, y este convierte por su sola decisión en actor a quien mira, o porque es una teatralidad buscada intencionalmente por quien actúa para atraer la mirada (pp. 91-92). La teatralidad implica también una política de la mirada, y controlar la mirada del otro es una estrategia de dominación (Geirola, 2000, pp. 44-45). *Armen* logra estar de nuevo en el escenario del teatro, el Solís, pero no para volver a actuar en él, sino para escenificar su muerte.

¿Qué teatralidades, en el sentido que define Óscar Cornago (2005), intentó denunciar o desnudar Armen con la puesta en escena de su propia muerte? ¿Sabía

1 Mariella Chiossoni, en su investigación sobre la vida de la actriz, encontró el nombre escrito en diferentes versiones: Marie en los registros del barco cuando llegó al país, y en otros documentos María, Mary, María Inés y Mariné.

ella que Zavala Muniz no permitió, en 1947, que el primer espectáculo estrenado por la Comedia Nacional en el Solís fuera *Barranca abajo*, de Florencio Sánchez, porque no le parecía verosímil el desenlace, ya que el protagonista era un hombre de campo que se suicidaba? (Pérez Mondino, citada en Muslera, 2018, p. 42).

El personaje de *Armen* denuncia la teatralidad social que encubre la violencia simbólica ejercida por las instituciones y elige la teatralidad que puede generar ella como actriz. El juego metateatral está instalado desde el comienzo del espectáculo:

Este texto lo escribió una actriz.

Una actriz como ella, como yo.

Una actriz que, en medio de una pandemia, no puede actuar; una, entre tantas, que espera.

Y mientras espera, recuerda algo que una vez le escuchó decir a un dramaturgo en la mesa de un bar.

Las palabras de Ricardo Prieto resonaron en su memoria: «Armen Siria, una actriz de la Comedia Nacional, se suicidó en el escenario del Teatro Solís» (Chiossoni, 2023, pp. 28-29).

La capacidad de agencia del personaje, que se sabe ficcional, surge en esa tensa espera, desde el dolor y la soledad. La protagonista elige su muerte y la escenifica. Todo el tiempo, ella recuerda a los espectadores que están en el teatro, que es una actuación y que va a escenificar su muerte. Sabe que le negarán a la actriz Armen Siria un lugar en la memoria de las instituciones.

En su investigación, Chiossoni encontró, en el Centro de Investigación, Documentación y Difusión de las Artes Escénicas (Ciddae), que funciona en el edificio del Teatro Solís, el acta oficial de la Comisión de Teatros Municipales (CTM) referida al suicidio, dos días después del desenlace trágico, y con gran acierto la incorpora al texto. Transcribimos el acta desde el archivo porque merece ser leída con atención; da cuenta de la violencia institucional ejercida sobre la actriz y su familia por la comisión y, especialmente, por Zavala Muniz.

Exp. 27.180. Solicitud de adquisición de 12 asientos para W. Closet, blancos, de plásticos, marca «Atma» [...].

El Sr. Presidente, Justino Zavala Muniz, se refiere al suicidio de la Sra. Armen Siria ocurrido en la mañana del día 17 de mayo en el escenario del Teatro Solís. Da cuenta a la Comisión de que se tomaron todas las medidas correspondientes a esta circunstancia, habiéndose dado cuenta, además de a las autoridades judiciales y policiales, al Sr. Presidente del Concejo Departamental y al Sr. Director del Departamento de Arquitectura y Urbanismo. La Comisión no tomó ninguna actitud oficial ya que la Sra. Armen Siria no pertenecía más al Elenco de la Comedia Nacional.

La Comisión resuelve la adquisición de 25 metros de tafeta, distintos bronceados para argollas y pomos de puertas de los palcos del Teatro Solís, [...] Resolución 15.154 (CTM, 1966).

Tratar de impedir que se visibilizara esa escenificación de su muerte implicaba una estrategia de control de la institución sobre la mirada en el espacio público para decidir qué podía ser visto y qué no. El teatro es un espacio que no está libre de violencia; la referencia al suicidio de Armen en el documento está intercalada con decisiones administrativas relacionadas con la gestión de los teatros municipales que fueron tomadas en una reunión que duró el tiempo habitual. Habían recibido a una persona de apellido Fugasot, quien fue a plantear la posibilidad de construir un nuevo teatro en Montevideo con fondos canadienses. Contrasta el detalle de todo lo hablado sobre ese proyecto con el laconismo respecto a la muerte de la actriz, lo que vuelve más evidente la necesidad de la comisión por deslindar sus responsabilidades; no se menciona el envío de ningún telegrama ni de una corona de flores. Los integrantes de la CTM omiten decir que el reingreso de Armen a la Comedia Nacional era una decisión que habían dilatado mucho y que esa espera angustiaba a la actriz.

Fernanda Muslera (2018) rescata el papel fundamental que jugó Zavala Muniz en la creación de la Comedia Nacional, en 1947, y de la EMAD, en 1949. Como diputado del Partido Colorado, consideraba que era importante apoyar la cultura nacional y, en especial, el teatro, con la creación de un elenco nacional. No consiguió el apoyo del Estado, pero sí de la Intendencia de Montevideo, que en 1947 creó la CTM para administrar y asesorar en la dirección de los teatros de Montevideo.

Las actas de la CTM que consultamos en el Cidadae muestran sus amplios poderes y un control estricto sobre las funciones teatrales, el elenco, el vestuario y los edificios. Zavala Muniz presidía esa comisión. Fue definido por Taco Larreta como el hombre más egocéntrico que conoció y como el zar de la Comedia Nacional (Muslera, 2018, p. 45).

Queda pendiente investigar la vinculación de la CMT con la prensa, así como la forma en la que el suicidio se dio a conocer, la narración del hecho y las hipótesis manejadas. Lo que sí está claro es que tuvo un gran impacto en la sociedad y en los medios de comunicación de la época. Su imagen quedó grabada en el joven estudiante de primer año de medicina de 17 años Ricardo Ehrlich. Su madre, que seguía la trayectoria de la actriz con interés y la admiraba mucho, le había contado sobre el hecho. Ehrlich pasó casualmente por la morgue en la Facultad de Medicina y quedó impresionado porque, como nos dijo en la entrevista personal, fue la primera muerte violenta que vio en su vida. Sin embargo, lo que recuerda es la imagen de una mujer de una gran belleza, que no parecía muerta, con un orificio de bala apenas perceptible:

Tenía el pelo pelirrojo muy prolijo, [...] un pelo caoba [...]. El maquillaje perfecto y tenía una pequeñísima herida circular, muy pequeña... Cierro los ojos y la veo el peinado era de esos que usaban en la época altos [...] y los labios pintados... muy delicados de un rojo intenso (comunicación personal, 17 de octubre de 2023).

Podríamos decir que Ehrlich fue un espectador privilegiado de esa puesta en escena, pero en el espacio de la morgue. Ese recuerdo lo acompañó a lo largo de su vida y, aunque fue doloroso, no lo habló con nadie después de esa época, hasta que se estrenó *Armen*.

También fue espectador de la tragedia un niño, Miguel Güida, el hijo del conserje del Teatro Solís. Vivía allí con sus padres. Recuerda el estruendo del revólver y la imagen de Armen tirada en el escenario, la contempló a escondidas, desde la altura de su casa, que hoy corresponde al sector del Paraíso (Muslera, 2018, pp. 100-101). Quizás porque Güida vivió en el teatro hasta que tuvo cuarenta y cinco años y trabajó hasta 2014, en distintos rubros asociados con el escenario, la muerte de Armen permaneció solo en la memoria de los técnicos y no en la del elenco oficial.

El espectáculo de Chiossoni retoma el acontecimiento trágico sin simplificarlo; el personaje sufre el control de las instituciones, pero también su propia mirada condenatoria y su necesidad imperiosa de actuar para existir.

Cuando el público ingresaba a la sala, se encontraba con un escenario completamente despojado. En el piso había «un vestido, un tapado, un par de zapatos, una cartera de charol, un arma, una nota escrita con *rouge* [...] un libro», entonces adquiría protagonismo inmediato el edificio del teatro: «Un teatro, un escenario sin telones ni patas que permiten ver las paredes desnudas y la maquinaria. Luz de ensayo» (Chiossoni, 2023, pp. 34). El juego metateatral lo proponía la actriz: ingresaba con una mochila y advertía que llegaba para ensayar, que iba a representar un personaje; al entrar y salir de él, inestabilizaba los límites entre lo real y lo ficcional. La sensación de riesgo frente al suicidio inminente se instalaba desde las primeras escenas y le recordaba al espectador su propia fragilidad. La micro-poética del espectáculo, alejada del pacto mimético del drama realista, le impedía olvidar que estaba en el teatro.

INÉDITA MARÍA EUGENIA

Verdeteatro es un colectivo de investigación compuesto por actrices, escenógrafas y músicos que tienen además un vínculo personal importante y se proponen dejar de lado la presión de sacar un espectáculo en forma rápida, para jerarquizar el disfrute y la investigación. Nunca terminan de contestarse qué es de la Compañía Verdeteatro, pero saben que el nombre no es casual, implica ir juntos, a tiempo, y acompañarse, ir a la par.

Trabajan con horizontalidad para proponer la creación del espectáculo, para decidir entre todos la gestión y la producción, que consideran imprescindible para que sea sostenible económicamente y llegue al público. En la entrevista por Zoom con el grupo, Cecilia Argüello afirmó: «Nos juntamos porque nos queríamos y porque compartimos una visión sobre qué queremos hacer y cómo queremos

hacerlo» (comunicación personal, 23 de diciembre de 2022). Según palabras de Mariana Piven (comunicación personal, 23 de diciembre de 2022), como en cualquier actividad, hay que profundizar y profesionalizarse, por eso han buscado tener una sólida formación, pero considera que sobre todo es lo vincular lo que les permite realizar sus creaciones, más que como un trabajo, como una forma de militancia.

El proceso de creación de *Inédita* les llevó dos años de investigación. Siempre les interesa trabajar interdisciplinariamente desde la incertidumbre, sin temer a lo inacabado, por eso, la puesta en escena muta, se transforma todo el tiempo, siempre desde una micropoética que valora lo despojado, el trabajo con el objeto y el encuentro con el público para un convivio especial, acota Carbajal (comunicación personal, 23 de diciembre de 2022).

Las casas en las que se hicieron las funciones casi no fueron intervenidas, conservaron los muebles tal como estaban, salvo en algunas escenas. Sombreros y marcos sin fotos eran los objetos por excelencia para un espectador que resultaba vulnerable frente a las miradas, permanentes e intensas, de los actores; las escenas recreaban algunos momentos en la vida de la poeta y estaban centradas en la dramaturgia del actor.

¿Cómo sostiene la inquietud, según la definición de Aldo Rubén Pricco (2015), este espectáculo mientras el espectador se pregunta qué mundo es este en el sentido de Butler? ¿Cómo habita ese convivio el espectador en una casa mientras se encierra en diferentes habitaciones con una actriz y un actor según la escena? ¿Cómo se deja guiar, se deja mirar y se deja interpelar? En *Inédita*, el espectador tiene que aceptar que no hay una historia, que no hay respuestas ni certezas, que mira, pero sobre todo es mirado, que se le dice cómo habitar ese espacio: por dónde ingresar, dónde puede sentarse, que tenga cuidado con los enchufes, que suba o baje escaleras. En definitiva, un espectador que debe seguir todas las consignas, como en la pandemia, y que está tan cerca de los actores que escucha su respiración. Encerrarse cinco espectadores con una actriz en un espacio muy pequeño como una habitación de la casa, en tiempos pospandémicos, provocaba cierta inquietud, se podía leer en los rostros de los espectadores aprensión por la proximidad física al habitar juntos un espacio.

Esta cercanía en Verdeteatro es lo opuesto a la llamada *dramaturgia del encierro*. Lola Proaño Gómez (2020) define así la comunicación teatral mediada por la tecnología durante la pandemia. Esa nueva poética, según ella, es «intocable e inodora, solo visible y escuchable» (p. 33) y genera distanciamiento. En *Inédita*, recorrer la casa o ingresar a ella como en peregrinaje, mientras el elenco entonaba *El coro de los peregrinos*, de Wagner, que dialogaba con un verso de María Eugenia, predisponía a una particular expectación. En un tiempo que parecía detenido y lleno de incertidumbre, la casa se volvía omnipresente.

Hubo cuatro versiones diferentes de *Inédita* desde su estreno, en noviembre de 2021, hasta la tercera temporada, en 2023. En las dos primeras, tres actores

representaban a Carlos Vaz Ferreira y a Nin Frías, amigo de María Eugenia, y en todas la protagonista fue encarnada por tres actrices. Se la representó en dos casas diferentes en Montevideo, y en la última los espectadores no solo la recorrían subiendo y bajando las escaleras con los personajes, sino también viendo que estos últimos accedían al jardín como espacio escénico.

No es casual que en el texto del espectáculo la imagen de la casa se reitere veintidós veces, con diferentes connotaciones: una casa que representa el hogar de la infancia de los personajes como «una casa de silencio», con la que fantasea la protagonista; una «casa en el árbol», en palabras de María Eugenia; una «casa bajo tierra», en palabras de Carlos. Se evoca también el recuerdo de «andar en puntitas de pie por toda la casa, en silencio» (Carbajal, 2021, pp. 9, 10, 18, 19). Otras veces es la casa de María Eugenia adulta o la de Carlos la que recibe a su hermana cuando los problemas de salud nunca explicitados y que ambos padecen, la hacen más vulnerable.

Inédita, como *Armen*, exhibe el artificio; los espectadores nunca olvidan que están viendo teatro. Para intervenir las escenas y orientar la mirada, los actores usan marcos de fotos vacíos y se valen de pequeñas linternas; hay un músico en la escena. El personaje de Carlos Vaz Ferreira dice a los espectadores que es un placer que estén allí y les pregunta si conocen la casa. Agrega que reconoce muchas caras entre ellos. También les habla la directora:

Vestidos de incertidumbre los actores nos invitan al encantamiento. Se han preparado, han navegado hacia el pasado en papeles presentes. Se han cuestionado y, por qué no, enfrentado a múltiples posibilidades de sí mismos. ¿Quién fue, quién es y quién será María Eugenia? La imagen de la poeta es protagonista, el cuerpo del actor está a su servicio, luego vendrán sus palabras, su música, sus trazos. Es una celebración, es momento de recuperar las huellas que ha dejado en nosotros (Carbajal, 2021, p. 1).

Era una invitación a compartir el acontecimiento. Aunque nada era completamente original en *Inédita María Eugenia*, se generaba una particular recepción que volvía eficaz la publicidad boca a boca que proponía el elenco al finalizar el espectáculo, quizá porque el intenso convivio volvía imperioso el deseo de compartir la experiencia.

LA MIRADA

«Al sur del Sur» es el título de esta ponencia porque las protagonistas de estos espectáculos son mujeres que habitan en el sur y están al sur de las instituciones que las oprimen, en un límite que las condiciona, y al margen del poder.

El personaje de *Inédita* elige la creación y desdeña el destino que la sociedad del novecientos asignaba a las mujeres. Se niega a ser llamada poetisa y quiere ser considerada poeta. Escandaliza al viajar sola en tren para salir de la ciudad,

le molestan la hipocresía y la frivolidad, busca ser libre. Le interesa la filosofía, un campo reservado para los hombres como su hermano. Escribe poesía filosófica; también incursiona en las artes visuales, da conciertos y escribe música. La palabra *feminismo* aparece solo dos veces y en boca de Carlos; las mujeres son habladas por los otros y en ese universo no es extraño que, para María Eugenia, la casa sea refugio a veces y encierro otras. Ella habita un cuerpo condicionado por la salud mental, habita una casa y habita una sociedad en la que los escritores, para serlo, deben tener libros publicados, pero es una artista que prefiere recitar sus poemas. El título *Inédita* recupera esa resistencia a la fijación por la palabra, por oposición a la oralidad y su valor performático.

Como Armen, María Eugenia se sabe observada por la mirada ajena, enfrentada a la teatralidad social, se pregunta:

¿A quién verán? A la mujer desaliñada que no sabe lo que quiere, que ama la libertad y no abdica su altivez... A la mujer de los ojos negros, grandes y profundos donde no quieren mirarse los poetas montevideanos... Porque le temen a los abismos ¿O a la artista? Dirán que fui más artista que mujer (Carbajal, 2021, p. 17).

Parece etérea, inasible, incorpórea, quizás por eso la palabra *cuerpo* solo está presente una vez en el texto.

La mirada es también una preocupación constante para la protagonista de *Armen*: quiere aprender a mirar en el escenario y a construir la mirada supuestamente indiferente de la actriz. La teatralidad del juego actoral parece una respuesta a esa vulnerabilidad, teme a la mirada de los otros sobre su propio cuerpo. La mirada como una forma de vigilancia, que es central en la modernidad como una forma de «palpación visual recíproca» (Le Breton, 2012, pp. 101, 105), la interpela y hace que perciba su cuerpo como un enemigo: «Me asusta [...] / La mirada de los otros, yo expuesta, yo sola, yo parada en un escenario / [...] que no me respondiera el cuerpo, que no me saliera la voz [...] / Luchar con mi altura, con mi cuerpo, con mi sangre» (Chiossoni, 2023, pp. 911).

El cuerpo y el escenario son espacios de riesgo en el texto de Chiossoni (2023): «El cuerpo es peligroso» (p. 14) porque el espacio condiciona la mirada, mucho más en el escenario de esa gran sala a la italiana, como la del Teatro Solís. Para Armen, el escenario es su casa, un espacio pensado para sí misma —habla de «cruzar la puerta de mi teatro, de mi casa» (p.18)—, es el que le ofrece a Charles Aznavour cuando él visita Uruguay. Pero el escenario es también lugar de muerte, «un campo minado» (p.14). «Esta es mi casa, mi espacio, mi útero, mi mortaja» (p. 8).

La identificación del escenario con la mortaja no solo remite a la vulnerabilidad extrema que se experimenta en la actuación, sino a una forma de pensar el teatro como el único espacio habitable. Nos dijo Susana Souto que ella pudo desarticular esa idea y «dejar de lado esa presión de que es necesario estar actuando todo el tiempo para existir» (comunicación personal, 15 de junio de

2023), un concepto que aprendió en la EMAD, donde la figura de Margarita Xirgu era omnipresente y estaba asociada a la disciplina estricta. Recuerda el impacto cuando entró a la administración y vio el retrato de Xirgu junto a la ya famosa frase «A un ensayo se falta solo con el acta de defunción», idea que se les repetía en las clases. La actuación asociada a la disciplina, la responsabilidad y el nivel de exigencia eran también características de Armen Siria y se ven reflejadas en el personaje.

ALGUNAS PREGUNTAS Y REFLEXIONES FINALES

La investigación realizada nos interpela: ¿Armen volverá a ser olvidada por quienes dirigen y por quienes habitan el Teatro Solís? ¿La sala seguirá llamándose Zavala Muniz? ¿La sangre, que tanto esfuerzo costó sacar del escenario, será visibilizada por la memoria oficial de la EMAD, la Comedia Nacional y el Teatro Solís? ¿Será estudiada la poesía filosófica de María Eugenia Vaz Ferreira tanto como la poesía erótica de Delmira Agustini? ¿Se le reconocerá su faceta como compositora e intérprete?

¿Qué nos proponen estos espectáculos? Creemos que otras formas de habitar el cuerpo, las casas y las instituciones, desde una subjetividad marcada por el género. Las protagonistas habitan cuerpos vigilados, controlados por la mirada, en espacios, casas y escenarios que son, paradójicamente, refugio y prisión.

La teatralidad que hay en la escena de la muerte de Armen y la teatralidad buscada por María Eugenia cuando recita sus poemas desnudan la teatralidad social que asfixia a las protagonistas. Las micropoéticas de los espectáculos de Chiossoni y de Verdeteatro se alejan del código realista y apuestan a exhibir el artificio del arte y de la actuación, ofreciendo a los espectadores la vivencia de la opresión y el encierro, que es el reflejo que las protagonistas padecieron y enfrentaron al rebelarse, a un alto costo personal y artístico. Un encierro que, sin proponérselo sus directoras, recuerda también el que causó la pandemia, la vivencia de un tiempo lleno de incertidumbre.

La escritura de *Armen* en plena pandemia y el proceso creativo de *Inédita* durante ella surgen en ese tiempo detenido que llevó a repensar las formas de habitar(nos) para construir diferentes modos de agencia.

La cuidadosa escritura de los textos, el tiempo dedicado a los procesos creativos, sin la presión del estreno ni la búsqueda del aplauso fácil, el respeto al espectador, al que no se subestima y que sale de la función con muchas preguntas sin ninguna certeza, hacen que *Armen* e *Inédita* nos propongan otra forma de pensar-nos en los espacios que habitamos, porque desnudan teatralidades que implican formas invisibilizadas de control y violencia.

REFERENCIAS

- BUTLER, J. (2023). *¿Qué mundo es este? Fenomenología y pandemia*. Taurus.
- CARBAJAL, C. (Dir.). (2021). *Inédita María Eugenia* [Video n.º 184.479]. AGADU.
- CORNAGO, Ó. (2005). ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 1(1), 1-13.
- CHIOSSONI, M. (2023). *Armen* [Manuscrito inédito].
- COMISIÓN DE TEATROS MUNICIPALES. (Uruguay). (1966, 19 de mayo). Acta n.º 749.
- FÉRAL, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna.
- GEIROLA, G. (2000). *Teatralidad y experiencia política en América Latina*. Gestos.
- LE BRETON, D. (2012). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Nueva Visión.
- LÓPEZ, M. P. (2020). La vida en cuestión. En P. Amadeo (Ed.), *La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias* (pp. 69-77). Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio. <https://drive.google.com/file/d/1k-YzHu9LgPajOuqz8WS5XKjfbj-EqAvM/view>
- MUSLERA, F. (2018). *Sin maquillaje. Historias de la Comedia Nacional en el siglo XXI*. Aguilar.
- PRICCO, A. R. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Biblos; Universidad de Rosario.
- PROAÑO GÓMEZ, L. (2020). Teatralidad social / teatralidad pandémica: una continuidad. En L. Proaño Gómez y L. Verzero. (Comps. y Eds.) y L. Conde (Ed.), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 29-45). Red de Artes Escénicas Latinoamericanas; Aislamiento Social Preventivo Obligatorio.
- ROMITI, E. (2019). *María Eugenia Vaz Ferreira, entre filósofos y sabios*. Biblioteca Nacional de Uruguay. <http://bibliotecadigital.bibna.gub.uy:8080/jspui/handle/123456789/71352?mode=full>

UNA ROAD MOVIE

DE LA GUERRA DE LAS MALVINAS (1982):

EL SALTO DE DARWIN, DE SERGIO BLANCO

RICARDO DUBATTI

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas;
Universidad Autónoma de Entre Ríos*

En las vísperas del cuadragésimosegundo aniversario desde su acontecimiento, la guerra de las Malvinas (2 de abril al 14 de junio 1982) se rehúsa a abandonar la memoria de la sociedad argentina. Esto se debe a que hablamos de un hecho ocurrido en un pasado que, aunque se halle cada vez más distante en términos temporales, resiste y rechaza cualquier intento de cierre o clausura. Como proceso histórico, la guerra de las Malvinas está activa hoy, porque anuda un conjunto heterogéneo de imágenes, concepciones y representaciones previas al conflicto y las reconfigura en una posguerra en la que impone un marco simbólico novedoso, con diversos procesos sociales y culturales que se inician durante la disputa con el Reino Unido de Gran Bretaña e Irlanda del Norte y que continúan operando, de un modo u otro, en la actualidad.

La guerra de las Malvinas es hoy un hecho inquietante en al menos cuatro aspectos. En primer lugar, porque moviliza a la población argentina a través de afectos o valores —muchas veces inconscientes— imbricados en la guerra y las islas. En segundo lugar, porque Malvinas no deja de expandirse, revelando nuevos ángulos de estudio. En tercer lugar, debido a que desafía lo dado como contingente en la historia argentina; a medio camino entre la violencia dictatorial del proceso de reorganización nacional (1976-1983) y el antimperialismo, su aprehensión exige revisar de forma crítica cómo leemos tiempos recientes (y no tan recientes). Finalmente, porque, como parte de un pasado opaco, doloroso y desafiante, desestabiliza a un público mayoritario que opta por autoasumirse como no conocedor y traza una distancia «segura» con los hechos y su análisis.¹

La simultaneidad de estos cuatro sentidos remite a un suceso histórico difícil de asir que oscila de forma constante entre la fascinación, las emociones, las lagunas y el miedo al (des)conocimiento. Así se evidencia, por ejemplo, a través de procesos sociales complejos, como la desmalvinización. Iniciada cuando aún se combatía, la desmalvinización consiste en un conjunto complejo de omisiones,

1 En la actualidad desarrollo la idea de una *memoria-campo-minado*, que alude a este temor de una parte de la sociedad argentina para adentrarse en la memoria de la guerra sin saber de antemano dónde se puede pisar y dónde no.

activas y pasivas, positivas y negativas, que reducen la aprensión de los hechos de la guerra, sus causas y sus consecuencias.² En oposición, diversos actores sociales piden «malvinizar» o «remalvinizar», es decir, traer problemáticas de la guerra de las Malvinas a un público mayor no necesariamente familiarizado con los pormenores del conflicto, con el fin de dar más espesor a los hechos históricos.

Tales tensiones revelan una *memoria-teatro-de-operaciones*, un territorio delimitado y atravesado por frentes de batalla donde se combate o donde se puede llegar a combatir. El campo cultural resulta así un ámbito prolífico para indagar en un conjunto de problemáticas que refieren a lo micro y lo macropolítico, que invitan a reexaminar aquello que se sabe, que se ignora o que se cree saber. Al mismo tiempo, las discusiones culturales repercuten en la construcción de representaciones, memorias e identidades de «lo argentino». Es en este cruce en el que sitúo mi investigación, que busca comprender cómo la guerra de las Malvinas ha sido imaginada y cómo se la sigue imaginando desde las prácticas teatrales.

En el presente texto propongo un primer acercamiento a un caso atípico dentro del corpus de la guerra de las Malvinas: *El salto de Darwin* (2011), de Sergio Blanco. El interés de esta pieza radica en que se trata de un texto escrito por fuera de las coordenadas de Argentina que abre sentidos divergentes a los típicamente asociados con el conflicto, pero que dialogan de un modo u otro con la labor local.³ Para ello propongo primero partir de una serie de coordenadas históricas y teóricas para luego comentar una serie de ejes específicos que se vinculan a la lectura singular que realiza el texto teatral de Blanco: el recurso de la *road movie*, la noción de multiverso y, por último, la autoficción.

LA GUERRA DE LAS MALVINAS Y SUS REPRESENTACIONES ARGENTINAS

Como se dijo, la guerra de las Malvinas impacta de forma directa en cómo se construyen imaginarios sociales en torno a los hechos del pasado. Sin embargo, ya que esto se hace desde el presente, configura una interpretación del tiempo inmediato, y el desarrollo y evolución de dicho pasado. A su vez, pensar tales procesos implica un acto de prospección, un salto al futuro de la historia y de la cultura de Argentina. Si bien es posible interrogar tales imaginarios en su propia singularidad

2 Se suele atribuir un carácter negativo a la desmalvinización; se sugiere que se calla lo que no se quiere decir. En mi tesis (Dubatti, 2022) incluyo también su faceta positiva, por ejemplo, a través de la repetición de datos erróneos o sobresimplificados que anulan la posibilidad de propiciar discusiones relevantes.

3 En el caso del archipiélago y la República Oriental del Uruguay, la historia de intercambios es extensa, y valdría la pena estudiarla con detenimiento. Algunas de las cuestiones se analizan parcialmente en el volumen *Visiones uruguayas sobre Malvinas*, compilado por Ramiro Podetti (2013). Una interpretación más controvertida se vuelca en *Las Malvinas. ¿Son uruguayas?*, de Alfredo María Villegas Oromí y Juan Ackermann (2012).

histórica a través de una mirada teórica de corte arqueológico (Foucault, 1997), me interesa desplegar tales imaginarios a través de modos de uso específicos del hecho teatral. Para ello tomo las nociones de representación y de convivio.

Como afirmaba Paul Ricoeur (1999), la imaginación es crucial para definir, por ejemplo, qué cosas asumimos como probables o improbables en nuestro día a día. Las representaciones son prácticas diversas de apropiación de bienes simbólicos y culturales, como lo son los imaginarios sociales. Tales actos de aprehensión exigen desplegar contextos cartográficos precisos, específicos, que imponen referencias y expectativas particulares que orientan la interpretación. No es lo mismo, entonces, contar la guerra de las Malvinas desde las islas que desde el mar Argentino, o desde la Patagonia, o desde la ciudad de Buenos Aires, por ejemplo. En cuanto prácticas, las representaciones son trabajo humano e imponen un anclaje de tales bienes intangibles, que luego se proyectan hacia nuevas representaciones e imaginaciones, pero también hacia lo cotidiano.

Sin embargo, estas representaciones no solo portan un contenido relevante, sino que imponen otras condiciones que también se deben comprender mejor a la hora de analizar cómo se articulan estas apropiaciones: quién dice lo que dice, dónde lo dice, desde dónde lo dice, a quién, cuándo, a través de qué medio, entre otras (Chartier, 2007). Estudiar las apropiaciones implica, pues, considerar no solo el objeto de la representación como el resultado de un acto de elaboración, sino también examinar dicho objeto como un proceso en sí mismo, como trabajo humano más o menos deliberado, que parte de un orden de cosas en el campo cultural y lo interviene, al introducir un nuevo modo de estructurar y de reflexionar sobre lo articulado (Lotman, 1999).

Al mismo tiempo, la representación posee un carácter mediador, dado que se presenta por otra cosa, propone una relación doble de acercamiento y de distanciamiento (Marin, 2009). La representación es en lugar de algo más, a lo que se asemeja en cierto grado. No obstante, tal proximidad nunca puede ser confundida con la cosa misma: cuando vemos una obra de arte que explora las problemáticas de la guerra, sabemos que podemos extraer observaciones e interpretaciones sobre lo que nos narra, y que, a su vez, no es la guerra propiamente dicha y no podría serlo. La tensión entre ser y no ser sitúa las representaciones como un territorio potente para la indagación desde las artes, porque pueden explorar no solo lo histórico o lo humano, sino abrirlo también hacia lo afectivo, lo inconsciente y lo poético.

Si las representaciones son trabajo situado en unas coordenadas cartográficas y ponen en tensión ser y no ser, estar y no estar, el arte dramático invita a pensar una representación específicamente teatral a través del convivio. Si la matriz del teatro se compone de tres elementos —a saber, cuerpos presentes; unas coordenadas geográficas dadas; la producción de *poíesis* del actor y del espectador— que lo sitúan en el terreno de la cultura viviente (Dubatti, 2020), sus representaciones están necesariamente atravesadas por la singularidad del carácter vivo de su

acontecimiento. La no mediación tecnológica nos coloca ante la conciencia de su condición de constructo, pero también de proceso abierto a mutaciones, accidentes y cambios en la ejecución.

El teatro es un territorio del poder ser que piensa a través de los cuerpos del actor y del espectador. Siguiendo esta dinámica, tanto el cine como la narrativa, debido a que requieren de un soporte inanimado, son medios notoriamente más estables para la memoria, pero no tienden a revelarse en su condición de proceso, ya que una vez terminados no suelen experimentar modificaciones (excepto casos extremos, como la censura o la pérdida, o estéticos, como ampliaciones, remasterizaciones o cortes de director). Sus representaciones quedan así asociadas sobre todo a dos instancias diversas: la creación y la recepción. En el teatro, como acontecimiento de la cultura viviente, la representación se articula en tiempo real, por lo que basta con que un actor olvide la letra para que el hecho cambie y el proceso de representación se altere, lo que demuestra una acentuada liminalización entre creación y recepción.

En mi tesis (R. A. Dubatti, 2022), se observan dos ejes que considero fundamentales para empezar a vislumbrar cómo el teatro ha mirado —y continúa mirando hoy, por supuesto— la guerra de las Malvinas: la recurrencia consistente de las poéticas de expresionismo y realismo, que remiten a dos modos fundamentales de mirar los hechos, y la presencia de tres formas de interpretar la memoria y la historia reciente. Dichos ejes ayudarán a situar mejor la pieza de Sergio Blanco no solo en su sintonía con ciertos recursos teatrales, sino también en su distanciamiento con otros.

En cuanto a las poéticas, como se ha señalado, dos conforman los modos más recurrentes de articular la lectura de los hechos históricos. Por un lado, el expresionismo, ya sea en su condición de expresionismo de personaje —objetivación de la subjetividad de un personaje situado dentro de la diégesis de la pieza— o de mundo —objetivación de una subjetividad externa al mundo de la obra (típicamente, el autor)—,⁴ permite observar la historia desde una mirada que se sugiere mediatizada por una conciencia. De este modo, es una lectura hecha a través de alguien, idea que sugiere que estamos ante una mirada que no es inocente, sino que propone una lectura en efecto subjetiva, micropolítica.

En oposición, el realismo se constituye sobre un régimen de experiencia de lo cotidiano que se sugiere objetivo, nítidamente identificable, científicamente cuantificable y pasible de ser reproducido a través de un conjunto de reglas que se basan en la observación y el análisis (J. Dubatti, 2009). Desde tal óptica, el teatro (re)produce ya no una mirada subjetiva, sino una hipotética verdad social no mediatizada que se revelaría tal como es (con la ya conocida paradoja de que esas observaciones son realizadas por un sujeto que se borra a sí mismo a través

4 Teórico X para la Cátedra Historia del Teatro Universal, unidad Poéticas de Modernización, Formas del Realismo en el Siglo XX, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2008.

de la pretensión de cientificismo y despliega una serie de artificios e ilusiones que se usan para, justamente, construir tal perspectiva de presunta objetividad). La poética del realismo se alinea, entonces, por fuera de lo individual y lo subjetivo, y se lanza hacia lo colectivo desde un enfoque con cierta voluntad macropolítica.

Tal contraste de poéticas recurrentes —la mayor parte del corpus estudiado hasta el momento toma como base una o la otra, y algunas llegan incluso a combinar recursos de ambas— revela, pues, dos modos diferentes de pensar la relación con el mundo y con los hechos de la historia. Al mismo tiempo, cada enfoque pone en funcionamiento recursos diferentes y sentidos divergentes de qué puede —o qué debe— hacer el arte dramático. El realismo tiende así a articular una lectura que sugiere que los hechos se dieron de una forma específica, en privilegio de un enfoque que se acerca hacia lo informativo, mientras que el expresionismo incorpora un cierto relativismo fenomenológico que abre perspectivas que pueden ser valiosas tan solo por su novedad.

En sintonía con esto, he trazado hasta el momento tres tendencias de memoria que se construyen desde el teatro de la guerra y que forman una periodización relativamente estable para identificar cómo el teatro se ha acercado a los hechos de la guerra de las Malvinas. En ningún sentido una modalidad es más relevante que las otras, sino que deben ser pensadas como diferentes tendencias que fluctúan dentro de un corpus numeroso —que incluye más de ciento cincuenta textos dramáticos o espectáculos vinculados a la temática (2022)— y que siempre desafía todo intento de esquematización (Lotman, 1999).

Podemos observar entonces un primer enfoque que responde a una lectura que he llamado *memorialista*, marcada por el deseo expreso de una memoria precisa, unívocamente direccionada. Se la puede identificar sobre todo en obras que van de 1982 a 1992 y está atravesada por un deseo compartido por combatir la desmalvinización o las desatenciones del Estado que imperaban en la sociedad argentina, situación que impulsaba a los teatristas a trazar líneas precisas en torno a qué recordar (muchas veces, indicando al espectador cómo debía hacerlo).

Una segunda tendencia, que he llamado *poética*, se concentra en particular entre 1993 y 2007. En este caso, el teatro deviene campo de estímulo para la memoria, pero desde una perspectiva que privilegia el caudal poético que tiene el arte dramático como medio para las representaciones. Los teatristas se permiten licencias y lagunas que impactan en el modo de *imaginar* la guerra y su repercusión en la sociedad, sin preocuparse necesariamente por construir una lectura fáctica de los hechos históricos.

Una tercera perspectiva, que podemos situar entre 2008 y la actualidad, es la *poéticomemorialista*. En ella, el despliegue de la especificidad del teatro sí encuentra un direccionamiento hacia la construcción de la memoria, pero la construcción de dicha perspectiva queda abierta para la labor cocreadora del espectador. Se trata, entonces, de una memoria plurívoca, que problematiza que exista un único

modo de interpretar los hechos y busca estimular sentidos novedosos, a veces inesperados. Forma así un sendero intermedio entre las dos tendencias previas.

Estas tres modalidades dejan en claro que la memoria y la construcción poética del teatro han variado a lo largo del tiempo; revelan diferentes potencialidades, pero también diferentes necesidades históricas.

DE ROAD MOVIES, AVENTURA Y MULTIVERSOS

A pesar de situarse en otras coordenadas cartográficas, *El salto de Darwin* dialoga con algunas de las líneas teóricas trazadas. Se trata sin lugar a dudas de un espectáculo que, pese a no concordar con los parámetros de la poética expresionista canónica, sí explora desde una perspectiva subjetivista los hechos de la guerra de las Malvinas, al tiempo que propone una micropoética que se inserta en la tendencia poético-memorialista.

El salto de Darwin se presenta como una *road movie* en la que sus protagonistas se desplazan hacia el sur de la Argentina, territorio históricamente atribuido a lo desconocido, lo desierto, lo temible y lo mágico. Sin embargo, tal idea de viajar no solo reenvía a ciertos códigos narrativos de la cinematografía y la literatura de viajes —que no estudiaré aquí por una cuestión de espacio—, sino que también despliega dos sentidos que me gustaría atender: en primer lugar, uno vinculado a la conexión entre desplazamiento y proceso o elaboración de duelo; en segundo lugar, otro en sintonía con la noción de aventura. Estos elementos se conectan a su vez con la intertextualidad y la autoconsciencia como medios de montaje de un teatro estímulo que invita al espectador —y al autor— a cocrear sentido.

Blanco plantea seguir desde la carretera a una familia que trata de dar sentido al sinsentido de la guerra. Un soldado, hermano e hijo cayó en combate y sus familiares deben llevar sus cenizas a un glaciar, tal como pidió antes de partir. Se trata de un duelo que está suspendido (Allouch, 2006). La tragedia no solo radica en que el soldado fuera joven, sino en que no hubo tiempo para conocerlo plenamente. De allí la sorpresa cuando se encuentran con Cassandra, quien ha tenido una relación con el soldado y cuyo número de teléfono hallan anotado en una revista de Batman que perteneciera al muchacho. Pese al dolor, el viaje al sur —similar al desplazamiento efectuado por el hijo tanto en la conscripción como en la guerra— parece prometer una sanación ante la pérdida. El recorrido por la ruta deviene así en el despliegue de los procesos que atraviesa esta familia.

El viaje al sur, con su carga simbólica, traza a su vez dos modos de asumir el proceso de duelo. Según Georg Simmel (1988), hay dos grandes maneras de concebir el viaje de aventuras: como avance hasta un límite que se reconoce como tal antes de emprender la vuelta o como superación de dicha frontera, con un protagonista que va más allá de lo que imaginó. Los personajes de la familia se predisponen, entonces, de dos modos diferentes. La madre desea ir hacia lo desconocido

con el fin de desandar el tiempo y restituir a su hijo, mientras que el resto de la familia opta por un duelo que trascienda el dolor y les permita seguir adelante. No obstante, el viaje es compartido, y toda la familia —incluido el fantasma del hijo— va a tratar de asistir a la madre.⁵

Autor y espectador también se suman en este desplazamiento de duelo y aventura. El espectador viaja con la familia, la acompaña, pero el propio Blanco se inserta a sí mismo a través de la intertextualidad autoral y del uso de la autoficción. En cuanto a la intertextualidad, en una ponencia recientemente leída en el Instituto de Artes del Espectáculo Dr. Raúl Castagnino, Bernardo Borkenztein (2024) sugirió tomar la noción de multiverso empleada en el mundo de la ciencia para elaborar la posibilidad de la existencia de múltiples universos paralelos. En el cine y las historietas, la idea de multiverso cobra otra complejidad, pues remite a una suerte de «racimo» de universos que, de una manera u otra, serían parte de uno mayor que los engloba. En sintonía con esto, Borkenztein invita a crear un *blancoverso*.

Mientras que las acepciones científica y cultural de multiverso sugieren universos paralelos, es decir, no interrelacionados y, en hipótesis, inaccesibles entre sí, el *blancoverso* porta dos características divergentes, a saber, su permeabilidad y su sistemática autoconsciencia. La pieza estudiada aquí se hace eco de otras obras de Blanco: aparece Cassandra, presencia recurrente en la producción del autor, como personaje casi alegórico en la figura de la joven transgénero que finalmente se convierte en el fantasma encarnado del hijo; más adelante, la madre hace mención explícita a una escena de *El bramido de Düsseldorf*, pero remarca que esta vez será ella la que baile con el hijo y no el padre —recursos de inter e intratextualidad—; además, *El salto de Darwin* se proyecta también hacia otras regiones del *blancoverso* al ser comentada en el inicio de *Tebas Land*.

Kassandra, en su condición de personaje casi jeroglífico basado en el deseo, instaura a su vez un salto hacia afuera del *blancoverso* —recurso de extratextualidad— al resonar con el protagonista de *Teorema*, película y novela de Pier Paolo Pasolini. En ambos casos, Blanco y Pasolini introducen una figura externa —el visitante, Kassandra— que formula la fascinación a través de las relaciones carnales y que articula un sistema de personajes que gira en torno a estos personajes pivotes. Algo similar ocurre con la música —«Mrs. Robinson», «The Day Before You Came»—, que privilegia el recurso de la recontextualización usando música que en principio no parece estar vinculada con la pieza, pero que se redimensiona en el marco de la producción poética en convivio.

El *blancoverso*, se anticipó, también es autoconsciente. En *El salto de Darwin*, los personajes hacen pausas, comentan la acción, discuten aspectos de la construcción poética y revelan un alto grado de comprensión del hecho de que están

5 Resulta ilustrativo de estas posturas el hecho de que, cuando la familia juega a qué elegir, si viajar al pasado o al futuro, la única que opta por volver atrás y recomenzar es la madre. El resto de la familia prefiere ir hacia el mañana.

siendo parte de una maquinaria narrativa viva. Sin embargo, esto contrasta con la autoficción, recurso central de la poética de Blanco.⁶ En la obra comentada, la figura autoficcional de Blanco es la hermana del soldado, hecho que en principio debería ser imposible. ¿Dónde empieza y dónde termina entonces la construcción? ¿Cómo puede ser todo mostrable y al mismo tiempo tener opacidades o puntos ciegos? La ambigüedad deliberada de este choque traza una paradoja irresoluble: todo es artificio, pero, aun así, no existe garantía de que sea explicable, predecible o transparente; todo puede ser de un modo o de otro.

La mutación desafía así la idea de realidad como espacio de lo contingente. Al colocarse a sí mismo en la obra a través de la autoficción y de las referencias a su propia producción, Blanco trastoca el rol de autor como figura de autoridad, adopta una lectura autocrítica y subraya el valor de asumir la escena como zona de pensamiento. Nunca cerrado o tautológico, sino como proceso, ideal para descolocar al espectador (y al propio autor). Así, el acto creativo se vuelve compromiso, apertura y puesta en atención, condimentos que exigen un compromiso análogo por parte del lector-espectador (Sartre, 1976), pero que finalmente en su devenir arrastran a ambos, juntos, hacia territorios desconocidos e inesperados. El compromiso es, pues, con lo abierto, lo inclasificable.

En síntesis, tanto *El salto de Darwin* como el multiverso de Blanco, que lo contiene, entran en un campo complejo de referencias que reenvía a un proceso sistemático de autoanálisis. En ellos, todo apunta al devenir como apertura, como carretera, como viaje hacia lo desconocido. La aventura de Blanco es ver las fronteras y pasarlas para buscar otras nuevas y volver a empezar. El espectador y el autor deben permanecer atentos y receptivos. El blancoverso es entonces, por definición, un territorio de subjetivación que nos invita a ver a través de los cuerpos y de una escena en constante cambio. Por lo tanto, el ángulo semántico de *El salto de Darwin* —que desarrollaré brevemente a continuación— debe contemplar estas líneas de análisis que se han empezado a trazar.

MALVINAS Y LAS GUERRAS

Si bien, en principio, la pieza estudiada pareciera orientarse hacia el territorio de la perspectiva poética, que he presentado para los casos del teatro de la guerra de las Malvinas, su interpretación de los hechos históricos la reinserta dentro de un ejercicio de recordar y de cuestionar las lecturas cerradas de la historia. Se construye así una interpretación que parte de Malvinas, pero que apunta a establecer un dispositivo de reflexión sobre la violencia de la guerra, entendida como la acción de humanos contra otros humanos, sin conclusiones únicas o clausuradas.

6 Por motivos de extensión no me adentraré en definiciones del término *autoficción*. Véanse las teorizaciones de Ana Casas (2012) y Mauricio Tossi (2013).

Esto se puede apreciar en cómo *El salto de Darwin* examina las violencias de la ficción bélica. A lo largo de la pieza, nociones como las de familia o nación son puestas en juego a partir del devenir del viaje. De esa manera, los integrantes de la familia optan por mentir a la madre como forma de ayudarla a sostenerse en la búsqueda de sentido. Sin embargo, el relato que crean finalmente va ganando fuerza y se convierte en un medio para soslayar las dolorosas preguntas que toda guerra reclama, y el combate se transforma en puro resultado, en ganar o perder. Resuena así un corrimiento de la teoría de Clausewitz (1832/1948), quien veía la guerra como una práctica elevada y exclusivamente política, cuando es ante todo un acontecimiento cultural (Keegan, 2021).

Así, la mirada de Blanco se dirige hacia cómo se construye la memoria como trabajo o actividad que debe responder a un proceso situado en el tiempo, en tanto es una forma de mostrar los efectos culturales de las guerras por fuera de las bajas y los disparos. Los personajes de la pieza se debaten, entonces, entre diferentes formas de elaborar el duelo y evaden diferentes peligros, como los abusos de la memoria, la clausura o la ritualización (Todorov, 2008). *El salto de Darwin* toma una perspectiva de «guerra desbordada» (R. A. Dubatti, 2022), en la que el conflicto bélico es visto como un suceso que excede el frente de batalla y se presenta articulado en su relación con la retaguardia y, en el caso de Malvinas, el territorio continental.

De forma sugestiva, es Cassandra, personaje ajeno a la familia, quien estimula a que los personajes se sitúen a sí mismos en relación con el pasado: a través de ella, la familia conoce más del joven, comparte con él una experiencia vicaria, lo acerca. De manera análoga al visitante de *Teorema*, de Pasolini, Cassandra actúa como hilo que ata las experiencias de la guerra, se convierte en una suerte de presencia metafísica que oscila entre la memoria, el olvido, la vida, la muerte y lo militar, es decir, el caos de la guerra. En esta línea, resulta ilustrativo que cada personaje que mantiene relaciones carnales con ella termina revelando alguna conexión familiar que alude a los marcos simbólicos, sociales, históricos, que hacen que la guerra pueda ser aceptada en un momento, pero luego rechazada (como en efecto ocurre con la guerra de las Malvinas).

Blanco construye, entonces, una interpretación existencial, crítica de las contradicciones humanas en torno a la guerra, como también sugiere el cruce de los tres «saltos» que aparecen a lo largo de la pieza. Si bien cada uno reenvía a un campo semántico diferente, su combinación evidencia las tensiones entre las pulsiones de vida y de muerte que el ser humano parece poner en juego en cada actividad que realiza.

El primer sentido que aparece en la pieza remite a un lugar, ubicado en la isla Soledad. Se trata de un accidente geográfico conocido justamente como el Salto de Darwin. A pesar de ser un típico territorio tranquilo, allí ocurre uno de los combates más cruentos de la guerra de las Malvinas: la batalla de Puerto Darwin, entre el 27 y el 29 de mayo. El segundo sentido que presenta Blanco es la historia

de un perro familiar llamado Darwin, que, sin previo aviso, se arroja a una pileta para dejarse morir y se resiste a cualquier clase de ayuda para salir. Por último, el tercer sentido retoma un concepto del naturalista Charles Darwin (1809-1882), quien describe como un «salto» evolutivo cada vez que una especie desarrolla mecanismos de contención para los recién nacidos, recursos que recaen principalmente en la madre.

Dichos saltos se relacionan así a parte del proceso que hemos estado siguiendo a través de la *road movie* y nos reenvían a las contradicciones de la acción humana, que interviene en el espacio, busca sentido donde solo hay opacidad y construye herramientas de contención, al tiempo que realiza guerras y se revela indiferente ante la muerte ajena. El final de *Kassandra* pone de perfil tales contradicciones, porque la familia no parece haber comprendido el sentido profundo del horror que ha vivido el joven —presente como fantasma, pero también a través de la experiencia vicaria que trae *Kassandra* al vestirse como el soldado caído y verse casi igual— y que ellos mismos han experimentado de un modo u otro.

La guerra se aplasta y se transforma, como se dijo, en ganar o perder, solo un resultado. Sin embargo, su potencia seductora es tal que hasta la madre se ve arrastrada por el relato que construyeron para contenerla y que constituye una paradójica falsa victoria pírrica.⁷ Si bien en este caso hay solo dos caídos —el joven y *Kassandra*—, la familia opta por situar el relato bajo el ala de la victoria. Lo importante no es entonces pensar esa derrota del duelo familiar en términos estrictamente «malvineros», sino como un síntoma de lo que hacen los humanos después de vivir experiencias extremas: buscar sentidos que permitan tranquilizar la consciencia y sobrellevar el trauma, incluso cuando desvían la mirada de lo que sucede al lado.

La guerra de las Malvinas opera así como escenario para la representación de esas tensiones que subyacen detrás de toda guerra y de toda tragedia humana, y como acontecimiento que invita a indagar en torno a cómo pensamos la violencia, la crueldad, las contradicciones del ser humano, el dolor de los demás y la contención que podemos darles. El teatro se evidencia así como dispositivo de memoria que produce un estímulo en un espectador activo, emocional y racionalmente movilizado. Blanco afirma un teatro poético, evocativo, pero que no ofrece soluciones, sino que nos deja ante la necesidad de contestarnos las preguntas que surgen: ¿cómo fue posible la guerra de las Malvinas?, ¿cómo es posible que sigan ocurriendo los conflictos bélicos?

7 Se denomina *victoria pírrica* todo triunfo militar logrado con un porcentaje elevado de bajas. La expresión recuerda los éxitos militares de Pirro (318-272 a. de C.), rey de Epiro, sobre los romanos, pese a haberse quedado casi sin tropas.

REFERENCIAS

- ALLOUCH, J. (2006). *Erótica del duelo en tiempos de la muerte seca*. Cuenco de Plata.
- BLANCO, S. (2023). *El salto de Darwin*. Criatura Editora.
- BORKENZTAIN, B. (2024). *El deseo mimético en la autoficción de Sergio Blanco y los mundos alternos del Blancoverso* [Presentación de escrito]. VIII Jornadas de Investigación del Instituto de Artes del Espectáculo, Buenos Aires.
- CASAS, A. (2012). El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual. En A. Casas (Comp.), *La autoficción. Reflexiones teóricas* (pp. 942). Arco Libros.
- CHARTIER, R. (2007). *La historia o la lectura del tiempo*. Gedisa.
- CLAUSEWITZ, K. (1948). *De la guerra*. Hora del Hombre. (Obra original publicada en 1832)
- DUBATTI, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Colihue.
- DUBATTI, J. (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de filosofía del teatro y teatro comparado*. Gedisa.
- DUBATTI, R. A. (2022). *Nadar en diagonal. Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007)*. Eudeba.
- FOUCAULT, M. (1997). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.
- KEEGAN, J. (2021). *Historia de la guerra*. Turner.
- LOTMAN, Y. (1999). *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*. Gedisa.
- MARIN, L. (2009). Poder, representación, imagen. *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, 13(2), 135-153. https://prismas.unq.edu.ar/OJS/index.php/Prismas/article/view/Marin_prismas13/1282
- PODETTI, R. (Comp.). (2013). *Visiones uruguayas sobre Malvinas*. Fin de Siglo.
- RICOEUR, P. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Arrecife Producciones.
- SARTRE, J.-P. (1976). *¿Qué es la literatura?* (6.ª ed.). Losada.
- SIMMEL, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos* (G. Muñoz y S. Mas, Trads.). Península.
- TODOROV, T. (2008). *Los abusos de la memoria* (M. Salazar, Trad.). Paidós Ibérica.
- TOSSI, M. (2013). Condiciones estético-políticas de la autoficción teatral. En A. Casas (Ed.), *El autor a escena. Intermedialidad y ficción* (pp. 5979). Iberoamericana.
- VILLEGAS OROMÍ, A. M. y ACKERMANN, J. (2012). *Las Malvinas. ¿Son uruguayas?* Botella al Mar.

«ESO QUE ES SOLO PARA NOSOTRAS»: EL DISCURSO FEMINISTA EN *TERRORISMO EMOCIONAL*, DE JOSEFINA TRÍAS

PILAR SALVO

Instituto de Profesores Artigas

Terrorismo emocional es la primera obra de Josefina Trías, actriz y dramaturga del teatro uruguayo contemporáneo. Trata de Clara, una mujer de unos treinta años que acaba de terminar una larga relación. La protagonista debe enfrentar las distintas etapas del duelo amoroso, acompañado del retorno a la casa de sus padres. En el recorrido de su historia, Clara narra el descubrimiento de un nuevo mundo que empieza con ese retorno a la casa familiar. Su relato se va tejiendo con experiencias tradicionalmente asociadas a lo femenino, como el pasaje por la depiladora, la ginecóloga y los encuentros con amigas. Durante todas estas experiencias, Clara va a reencontrarse con ella misma y con la escritura.

Terrorismo emocional se estrenó por primera vez en 2018, en el Teatro Alianza, y desde ese momento vuelve cada año a escena para mostrar que la historia de Clara sigue vigente.¹ Lleva unas 115 funciones, de acuerdo con lo mencionado por la autora (comunicación personal, noviembre de 2023), y ha realizado giras dentro y fuera del país. En 2018 ganó dos premios Florencio, y en 2021 recibió el tercer Premio Nacional de Literatura en la categoría dramaturgia édit.

Trías, además, ha escrito otra obra, *Llamaste a Walter*, en la que vuelve a tomar al personaje de Clara, pero para hablar de la crisis del 2002. Actualmente escribe una tercera pieza en la que volverá a tomar al mismo personaje.

La autora, en una entrevista de Montevideo Portal, dice que se posiciona dentro del campo teatral como parte de una generación de mujeres que se encuentra «haciendo» (Temesio, 2023). Parte de este hacer no solo tiene que ver con escribir y estrenar obras, sino que también incluye difundir obras de sus compañeras y demostrar apoyo a la creación de mujeres. Este reconocimiento dentro de la escena teatral uruguaya es interesante y permite inscribir a la autora en una generación de mujeres jóvenes que escriben, actúan y dirigen.

Terrorismo emocional podría clasificarse como una autoficción, aunque la autora dice que no querría encasillarla de esta manera «por respeto a Sergio Blanco» (comunicación personal, noviembre de 2023). El tema de la autoficción no es algo

1 Cabe destacar, no obstante, que, en una entrevista a la autora, ella se cuestiona si la obra sigue teniendo vigencia y se pregunta hasta dónde no hay cosas que están obsoletas (comunicación personal, noviembre de 2023).

en lo que vayamos a profundizar en este artículo, pero es importante tener en cuenta que hay en la composición de esta obra una referencia a hechos reales de la vida de la autora. De acuerdo con lo propuesto por Trías, nace de una ruptura amorosa, lo que la autora toma como una experiencia catártica (comunicación personal, noviembre de 2023). La autora sostiene, en este sentido, que el móvil que la impulsó a escribir fue el dolor y el hecho de sentir que todo eso que estaba pasando debía ser canalizado a través de la escritura (comunicación personal, noviembre de 2023). La escritura —como se verá más adelante— juega en esta obra un rol esencial porque Josefina escribe, pero Clara también escribe. La importancia del acto de escribir será uno de los puntos centrales de este análisis.

ACERCA DEL TÉRMINO *TERRORISMO EMOCIONAL*

Terrorismo emocional es un término poco definido por la academia. El psicólogo Luis García Giménez sostiene, con base en esta expresión, que el terrorismo emocional trae a quien lo padece incertidumbre y terror, y que «es resultado de formas de violencia donde el uso de falsas creencias, generalmente ligadas al cumplimiento de objetivos, desintegra de forma progresiva la autoestima de la víctima, quien carece de herramientas para enfrentarla» (García Giménez, 2024). Por otro lado, Marcelo Urresti (2003) plantea que es aquello que sienten las personas divorciadas o solas cuando sienten compasión y presión por no poder tener una vida de pareja estable y «normal» (p. 76). El terrorismo emocional, tal como lo definen estos autores, se genera en el personaje de la obra por la separación que está atravesando Clara, pero tiene su real simiente en la sociedad contemporánea, que violenta al personaje.

Es allí, en este enfrentamiento —en lo que le pasa a Clara y lo que los demás le dicen que le debe pasar—, que el discurso feminista nace en esta obra. Emerge como una reivindicación y un grito contra las violencias que atentan contra el personaje. Clara debe defender lo que escribe, sus decisiones con respecto a su propio cuerpo, sus convicciones y sus dudas con respecto al amor y la incertidumbre de estar viviendo en un mundo que no la comprende.

EL DISCURSO FEMINISTA

Cuando hacemos referencia al discurso feminista, aludimos a una construcción discursiva cuya finalidad es reivindicar los postulados del feminismo. Elisa Pérez Rosales (2014) sostiene que este tipo de discurso «se ha conformado como un posicionamiento claro y evidente frente al discurso hegemónico, construyéndose como una estrategia de resistencia frente al patriarcado» (p. 134). La autora defiende también que es el discurso de la otredad y que nace desde las orillas, porque

históricamente ha tenido como objetivo ser un instrumento de lucha contra la subalternidad.²

Es preciso mencionar que el estudio del discurso feminista en esta obra forma parte de una lectura que de ella puede hacerse. No obstante, *Terrorismo emocional* surge en el contexto de la cuarta ola feminista. Nuria Varela (2021) teoriza sobre esta ola y menciona que se podría tomar como un punto de inflexión el 8 de marzo del 2018 (p. 114). Reconoce este día como importante porque fue la primera vez que se convocó a movilizarse globalmente y se generó una huelga feminista.³ De acuerdo con lo propuesto por la autora, esta ola se caracteriza por su masividad y por poner en escena todas las luchas históricas del feminismo: la obtención de derechos laborales y justicia social, la erradicación de la violencia de género y la libertad sobre la salud reproductiva de las mujeres. A su vez, sostiene que instaaura un precedente y se caracteriza por ser «internacionalista, ecologista y antirracista» (Varela, 2021, p. 118).

Trías menciona en reiteradas oportunidades estar en contacto con los postulados de los movimientos feministas. Dirá en una entrevista:

Terrorismo emocional es una obra con la que, mientras la escribía, también me fui descubriendo feminista. Porque me empiezan a pasar cosas, les empiezan a pasar cosas a mis amigas, a las mujeres que me rodean, a las que no me rodean tanto (comunicación personal, 18 de marzo de 2023).

ESCRITURA

En lo que la autora plantea es significativo el hecho de reconocerse feminista en el acto de escribir. Hay en este acto un empoderamiento de este discurso. Asimismo, llama la atención la conexión que se establece con las experiencias de otras mujeres, porque lo que le sucede a Clara trasciende la escena y pasa a habitar otros cuerpos. En este sentido, *Terrorismo emocional* oficia como «potencia feminista», concepto definido por Verónica Gago (2020) como una potencia individual colectivizada que «expande el cuerpo gracias a los modos en que es reinventado por las luchas de mujeres, por las luchas feministas y por las luchas de las disidencias sexuales» (p. 10).

Cabe preguntarnos, entonces, cómo es que la escritura lleva a conectar con los ideales feministas, es decir, qué sucede en este acto que hace que se logre coincidir con los postulados de este movimiento. Para empezar a responder esta

2 Gayatri Spivak (1998) discute el concepto de subalternidad y se pregunta: «¿Puede el subalterno hablar?» (p. 27). Al debatir el término, sostiene que pensar en la categoría *mujer* es especialmente problemático (p. 27) y agrega: «No es fácil formular la pregunta sobre la toma de conciencia de la mujer subalterna» (p. 29).

3 En esta misma línea escribe Verónica Gago (2020), con la diferencia de que reconoce este punto de inflexión un año antes: el 8 de marzo de 2017 (p. 9).

pregunta, lo primero que debemos puntualizar es que este artículo se posiciona en que la escritura producida por mujeres tiene características que la diferencian de la escritura de los hombres.⁴

En este sentido, Luce Irigaray (1992) sostiene que, tradicionalmente, «en lugar de construir un género diferente, el femenino en nuestras lenguas se ha construido como en un no-masculino, es decir, en una realidad abstracta sin existencia» (p. 18). Los planteos de Irigaray están situados en la década de los noventa, cuando la situación de la mujer era muy distinta a la de hoy en día, pero permiten reflexionar acerca de la importancia de la construcción de los discursos que han hecho las mujeres.

También en la misma línea, Nelly Richard (1994) dirá:

Decir que el lenguaje y la escritura son indiferentes a la diferencia genérico-sexual refuerza el poder establecido, al seguir encubriendo las técnicas mediante las cuales la masculinidad hegemónica disfraza lo neutro (p. 131).

El discurso construido por la mujer, entonces, está impregnado de esa diferencia genérico-sexual y, de acuerdo con ambas autoras, posee características propias que lo diferencian de los discursos producidos por los hombres. Ya lo decía Virginia Woolf (2021): «Sería una pena que las mujeres escribieran como los hombres» (p. 115).

Richard (1994) dirá que las escrituras femeninas se caracterizan por desbordar «la finitud de la palabra» (p. 132)⁵ y por posicionarse al margen, en las orillas, en la frontera (p. 139). A propósito de esto, es interesante tener en cuenta que Trías dice que *Terrorismo emocional* fue un ejercicio de contacto total con la escritura y habla también de una «escritura sin represión», «brutal, honesta» (comunicación personal, noviembre de 2023).

Lo curioso en la escritura de Trías es que el personaje que crea —Clara— también se encuentra escribiendo su primera obra dramática. Es en esta metaescritura que Clara desbordará la finitud de la palabra y buscará, a través de ella, su identidad. El personaje dirá con relación a esto: «Mirate, / pero mirate en serio, Clara. / Esa no es tu voz. / ¿Cuál es tu voz, Clara? / ¿Cuál es tu voz?» (Trías, 2019, p. 40). A lo largo de su monólogo, el personaje trata de construir su verdad, y esta búsqueda de lo propio la consigue en la escritura. Clara inicia su monólogo diciendo «siempre fuimos seres de palabras, así que me parece bien terminar escribiendo» (Trías, 2019, p. 8). Hay una coincidencia, entonces, entre la voluntad de la autora, que toma la escritura como catarsis, y su personaje, que se encuentra buscando una voz propia. La escritura, en ambos casos, es un canal que las coloca —a Josefina y a Clara— en una actitud de búsqueda.

4 Aquí entendemos el término *mujer* como categoría independiente del sexo biológico y unida a la construcción social del género. Tal como afirma Griselda Pollock (1997), «la mujer como signo significa un orden social» (p. 75).

5 La autora habla de «escritura femenina» y de «feminización de la escritura» (p. 132).

Aquí es interesante hacer una pequeña puntualización, y es que la puesta en escena de la obra reconstruye el cuarto de Clara. En este espacio, el personaje juega con su acolchado y va transformando este dispositivo escénico de distintas maneras. La puesta en escena está conformada por un colchón, una luz de veladora, el acolchado y una mesa de luz. Allí comienza su monólogo, acompañada por un pianista. La reconstrucción de este espacio simbólico recuerda el cuarto propio de Woolf (2021), quien sostiene que «para escribir una novela, una mujer debe tener dinero y un cuarto propio» (p. 18).

Volviendo al tema de la escritura, son significativas las palabras de Hélène Cixous (1995) cuando afirma:

Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura nueva, insurrecta lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables de su historia (p. 61).

Clara reconocerá que para contar su historia debe encontrar su propia manera de hacerlo, y por eso dirá que hay que «empezar por algún lado, desde cero, la revolución está en recuperar el lenguaje, descolonizar, nombrar es crear» (Trías, 2019, p. 52).

Esta descolonización y recuperación del lenguaje de la que habla Clara genera el espacio simbólico del que hablábamos, donde se construye «eso que es solo para nosotras».⁶ Ahí es que se encuentra también la conquista de los márgenes, a través de un lenguaje del que el personaje se va apropiando. También es allí donde se logra la conexión de la que hablaba Trías con el resto de las mujeres. Este discurso que se va construyendo le permite a la mujer conquistar no solo su capacidad de decir, sino también de apropiarse de su cuerpo.

Escribir es un acto que no solo realizará la relación descensurada de la mujer con su sexualidad, con su ser mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que también le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable (Cixous, 1995, p. 61).

El discurso producido por la mujer, entonces, tendrá como característica el encuentro con el cuerpo y con «hacer del cuerpo una escritura» (Richard, 1994, p. 138).

CUERPO

La escritura que llevará adelante Clara hará que se cuestione sobre lo que sucede con su cuerpo. En un momento dirá: «Todo el tema del cuerpo y la mujer me tiene nerviosa». Y más adelante, en un encuentro con su depiladora: «¿Yo tengo que convencer a esta mujer sobre una decisión que ya tomé con mi cuerpo?» (Trías, 2019, p. 29).

6 Este es el nombre de una de las escenas de la obra.

Susan Bordo (1997) reflexiona a propósito de esto y afirma que el cuerpo siempre es un lugar de control que está regulado políticamente y sobre el cual se imponen ciertos comportamientos sociales (p. 91). Analiza el cuerpo femenino y dice que se construye como un cuerpo dócil. Sostiene que esto se debe a que los ideales de belleza son muy cambiantes y que, por eso, el cuerpo de la mujer es más fácil de ser adoctrinado. Insiste en que sobre él inciden todos los estándares de la moda y los condicionamientos físicos, como ser esbelta, ir al gimnasio, hacer dietas, usar determinados productos cosméticos (Bordo, 1997, p. 96). La autora sostiene cómo, a través de estos supuestos, el cuerpo femenino se construye bajo la idea de la falta, de la insuficiencia y con la creencia de que, como mujer, nunca se va a ser lo suficientemente buena (Bordo, 1997, p. 91). En un momento, el personaje dirá:

Me siento fea. Estoy cansada de comer semillas y mirar canal 5. Muero por un tubo de Oreo, un buzo de Zara [...]. Me siento fea y sé que tengo la imagen distorsionada; es cultural, mi propia imagen de mí misma es cultural (Trías, 2019, p. 48).

Esto que venimos desarrollando está presente en *Terrorismo emocional* porque Clara se preguntará: «¿Sabés lo que es eso, / nunca entrar en conflicto con alguna parte de todo tu cuerpo?» (Trías, 2019, p. 31). Clara dice esto luego de asistir a una sesión de depilación en la que la depiladora incentiva la depilación a cero. Expone, entonces, cómo su cuerpo se ve constantemente hostigado y cuestionado. A propósito de esto, el personaje dirá:

Quiero ser contracara, / contrahegemónica. / No quiero ser otra microviolencia más, / no quiero reproducirla. / Hay que hacer algo. / La ternura dejó de ser un bien / cuando / cuando el miedo me llenó el corazón de miedo (Trías, 2019, p. 51).

Este «hacer algo» no está definido en la obra, sino que se plantea más bien como una interrogante. A propósito de esto, Gago (2020) dice: «Cada cuerpo es un territorio de batalla, un ensamble siempre mutante y abierto al devenir, un tejido que es agredido y necesita defenderse» (p. 92).

A medida que Clara vaya exponiendo todas estas problemáticas, conquistará la escritura, como mencionamos, y con ella, su cuerpo. Hará de ambos procesos un territorio. Gago (2020) habla en este sentido de la noción de cuerpo-territorio y sostiene:

La conjunción de las palabras cuerpo-territorio habla por sí misma: dice que es imposible recortar y aislar el cuerpo individual del cuerpo colectivo, el cuerpo humano del territorio y del paisaje. Cuerpo-territorio compactado como única palabra que desliberaliza la noción de cuerpo como propiedad individual y especifica una continuidad política productiva y epistémica del cuerpo en tanto territorio (p. 91).

Este cuerpo-territorio es el que excede al personaje de Clara y pasa a representar a todas las mujeres. Por eso, en parte, se da el fenómeno que comentaba Trías cuando reconocía que a varias mujeres les «pasaban cosas» al ver *Terrorismo emocional*. Gago (2020) agrega más adelante que la noción de cuerpo-territorio

sostiene la hipótesis de que la individualidad se desborda y el cuerpo, entendido como propiedad, se vuelve una superficie extensa de afectos, trayectorias y memorias (p. 92). En este sentido, es importante recordar las palabras de Judith Butler (2015) cuando plantea que «todo yo lleva consigo el nosotros» (p. 57).

Asistir al monólogo de Clara es asistir a un discurso feminista que genera un espacio simbólico donde las cosas que cuenta pasan a ser importantes; donde aquello que durante tanto tiempo fue considerado como perteneciente al espacio privado e íntimo de la mujer se pone en escena para ser compartido con la audiencia. Ahí hay una conquista en compartir un territorio, un cuerpo y una escritura que ha querido históricamente ser replegada.

El hecho de colectivizar esta experiencia vuelve esta obra una especie de asamblea feminista y recuerda las palabras de Butler (2015) cuando sostiene: «Cuando los cuerpos se congregan en la calle, en una plaza o en otros espacios públicos, están ejercitando un derecho plural y performativo a la aparición, un derecho que afirma e instala el cuerpo en medio del campo político» (p. 18). En este caso, el espacio de aparición es la escena teatral, y el cuerpo que ejerce el derecho a aparecer es el de Clara. En un momento Clara le dirá a su padre con relación a esto: «Shakespeare, Lorca y Kartun. Todos hombres, hay dos que están muertos. Sigue siendo un horizonte de expectativas muy acotado, papá» (Trías, 2019, p. 60).

Cabe destacar que, además de reivindicar el cuerpo, es claro que existe en esta obra la voluntad de validar el mundo interno del personaje que se traduce en sensaciones de dolor, amor, enojo. Esto que venimos desarrollando no es menor, ya que es sabido que la división mente y cuerpo es producto del pensamiento patriarcal, que pretende entender al ser humano como un individuo escindido. Cixous (1995) habla en este sentido del pensamiento jerarquizado y señala: «La jerarquización somete toda organización conceptual al hombre, privilegio masculino que se distingue en la oposición que sostiene, entre la actividad y la pasividad» (p. 15). Entonces, el hecho de presentar el terrorismo emocional que está viviendo Clara es también una conquista feminista, más si pensamos en la vorágine de la sociedad actual, que invalida las emociones y nos hace creer que todo puede ser comprado y consumido. Clara dirá con relación a esto: «El amor es la única cosa que no va quedando negociable. / No se olviden de eso» (Trías, 2019, p. 92).

CONSIDERACIONES FINALES

A lo largo de esta exposición hemos tratado de analizar cómo se construye el discurso feminista en la obra *Terrorismo emocional*, de Josefina Trías. La escritura unida a la conquista del cuerpo y este último entendido como un territorio de lucha han sido ejes centrales de esta exposición. A su vez, hemos querido puntualizar que es a través de esa conquista del cuerpo que se logra el carácter colectivo y masivo propio de los feminismos contemporáneos.

Lejos de querer cerrar la obra exclusivamente dentro del feminismo —también es una reflexión sobre el amor en la sociedad contemporánea—, esta ha sido una lectura que ha querido iluminar acerca de cómo las mujeres se posicionan en la escena uruguaya contemporánea, con énfasis en las temáticas que abordan para reivindicarse como sujetos de aparición.

Clara terminará su monólogo diciendo:

Lo que te pasa a vos, Elena, está bueno. / De alguna manera te estás revelando contra la pasividad sexual femenina, y en esa te súper apoyo, / pero mezclaste todo, Elena. / La autonomía no tiene nada que ver con el amor romántico ni con los pactos conyugales; / es que es todo un gran lío, Elena (Trías, 2019, p. 93).

Con este gran desafío que implica entenderse mujer feminista hoy en día y con la gran condensación poética y lingüística, termina *Terrorismo emocional*.

REFERENCIAS

- BORDO, S. (1997). The Body and the Reproduction of Femininity. En K. Conboy, N. Medina y S. Stanbury (Eds.), *Writing on the body: female embodiment and feminist theory* (pp. 90-110). Columbia University Press.
- BUTLER, J. (2015). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- CIXOUS, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (A. M. Moix, Trad.). Dirección General de la Mujer; Editorial de la Universidad de Puerto Rico; Anthropos.
- GAGO, V. (2020). *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Tinta Limón; Traficantes de Sueños.
- GARCÍA GIMÉNEZ, L. (2024, 11 de mayo). El terrorismo emocional como pedagogía de la crueldad en la empresa educativa. *Escuela Popular Permanente*. <https://escuelapopularpermanente.cl/el-terrorismo-emocional-como-pedagogia-de-la-crueldad-en-la-empresa-educativa/>
- IRIGARAY, L. (1992). *Yo, tú, nosotras*. Cátedra; Universidad de Valencia.
- PÉREZ ROSALES, E. (2014). El discurso feminista como estructura histórica. Categorías y creencias contra la subalternidad. *Cuadernos del Ateneo*, (32), 134-141. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5241121>
- POLLOCK, G. (1997). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- RICHARD, N. (1994). ¿Tiene sexo la escritura? *Debate Feminista*, 9, 127-139.
- SPIVAK, G. (1998). ¿Puede hablar el sujeto subalterno? *Orbis Tertius*, 3(6), 175-235. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2732/pr.2732.pdf
- TEMESIO, V. (2023, 18 de marzo). Josefina Trías: «Es parte de una militancia leernos y consumirnos entre mujeres». *Montevideo Portal*. <https://www.latidobeat.uy/Beat/Josefina-Trias--Es-parte-de-una-militancia-leernos-y-consumirnos-entre-mujeres--uc848535>
- TRÍAS, J. (2019). *Terrorismo emocional*. Salvadora Editora.
- URRESTI, M. (2003). Modelos de matrimonio. En M. Margulis (Ed.), *Juventud, cultura, sexualidad. La dimensión cultural en la afectividad y la sexualidad de los jóvenes de Buenos Aires* (pp. 67-88). Biblos.
- VARELA, N. (2021). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Ediciones B.
- WOOLF, V. (2021). *Un cuarto propio*. Lumen.

PROCEDIMIENTOS ESCÉNICOS BIOGRÁFICOS Y DOCUMENTALES QUE REACTIVAN MEMORIAS DICTATORIALES

NATALIA BURGUEÑO

Facultad de Artes, Universidad de la República

Este trabajo presenta el resultado del análisis de dos procedimientos escénicos utilizados en las piezas *Mi vida después* (2009) y *El año en que nació* (2012), de Lola Arias, dramaturga y directora teatral argentina de reconocida trayectoria en la escena contemporánea internacional. Cada una de estas piezas indaga sobre los procesos de transmisión de memorias y las herencias, así como sobre las consecuencias del pasado dictatorial en el presente, argentino y chileno respectivamente, abordadas desde una perspectiva generacional. En ellas, a partir del archivo familiar, un grupo de *performers*, nacidos durante las dictaduras de estos países, reconstruyen la juventud de sus padres, presentan e intervienen documentos, discuten y reflexionan sobre el pasado dictatorial y los procesos de memoria, reactivan memorias y relatos de sus infancias, relacionan momentos de sus vidas privadas con hitos de la historia política de sus países.

El primer procedimiento que analizamos en este texto se denomina *feeling the blanks* y permite relacionar cronológicamente las historias de vida de los *performers* con acontecimientos de carácter histórico y político vinculados a las dictaduras militares. Esto le confiere cronicidad a cada pieza, nos acerca a figuras, movimientos y referencias de los procesos dictatoriales de cada país, vincula los macro y los microrrelatos sobre el pasado reciente, cuestiona figuras emblemáticas desde las singularidades de las historias de vida que las representan. Se propicia así la reflexión sobre la transmisión de memorias en los ámbitos familiar y social, y se problematiza cómo el haber nacido y vivido las infancias en dictadura afecta y marca las construcciones identitarias de estas generaciones. El segundo procedimiento, Intervención de documentos, consiste en la intervención de materiales del archivo familiar de cada *performer* y pone en cuestión la idea del material documental como prueba fehaciente de un pasado dictatorial inequívoco o clausurado en relatos que excluyen la diversidad de experiencias de vida o las múltiples y variantes afectaciones del pasado en el presente. El análisis de estos procedimientos da cuenta de cómo en estas piezas los datos históricos y los materiales documentales no solo aportan información relevante, sino que también son intervenidos, y así resignificados, mediante acciones y enunciaciones de los *performers* en escena.

Este texto comienza con la presentación de Lola Arias como artista de una generación que da continuidad al teatro de la posdictadura argentina y como referente del teatro documental contemporáneo en la escena internacional. Luego, *Mi vida después* se presenta como una pieza emblemática en las producciones teatrales sobre la memoria dictatorial en Argentina. Esta pieza afianza la proyección internacional de Arias, y en este marco se produce y se estrena, a partir del trabajo con algunos de sus procedimientos, *El año en que nací* en Chile. El análisis de estos dos procedimientos que aquí se presenta nos permite discutir sobre cómo cada uno opera en la reactivación de las memorias dictatoriales y qué diferencias y similitudes se manifiestan a través de estos procedimientos en cada una de estas piezas.

DE ARGENTINA A CHILE: DE *MI VIDA DESPUÉS* A *EL AÑO EN QUE NACÍ*

Lola Arias se presenta como parte de una generación de nuevos agentes que se suman al crecimiento y la expansión de los límites que se venían impulsando en el teatro de la posdictadura argentina (Dubatti, 2012a, 2012b, p. 254). *Mi vida después* (*MVD*) es considerada una pieza paradigmática en las producciones sobre la memoria dictatorial (Verzero, 2020) y una de las principales referentes en el uso de elementos performáticos, biodramáticos y posdramáticos en el abordaje teatral del terrorismo de Estado (De la Puente, 2019). Esta pieza da cuenta del inicio del teatro documental y biográfico en la trayectoria de Arias, referente indiscutible en la escena contemporánea documental internacional (Brownell, 2019; Cobello, 2016, 2021; Pinta, 2022).

MVD es estrenada en 2009 en Buenos Aires en un momento de explosión de las producciones teatrales sobre el pasado dictatorial, luego del crecimiento exponencial que comienza a inicios de los dos mil, en un contexto de revisión histórica y procesos de memoria impulsados por las organizaciones sociales y las políticas de los gobiernos kirchneristas (Verzero, 2020). En su investigación, Maximiliano de la Puente (2019) da cuenta de la irrupción de los «hijos críticos» —dramaturgos, actores y directores teatrales que vivieron sus infancias y adolescencias durante la dictadura— a partir de los dos mil y de cómo muchas de sus creaciones recurren a lo biográfico y lo documental en lo que llama «memorias performativas», memorias que operan actualizando el pasado, un pasado que interviene sobre el presente, que «no se olvida ni domestica» (p. 205). Las piezas *MVD* y *El año en que nací* (*EAN*) se presentan como parte de estas «memorias performativas» de los «hijos críticos» y se caracterizan por proponer «discursos corales y polifónicos» con relación al pasado dictatorial, algunos de ellos incluso confrontados, como sucede sobre todo en *EAN* (De la Puente, 2019, p. 263).

El carácter biográfico y documental de *MVD* está estrechamente vinculado al inicio de su proceso de creación en el marco del ciclo «Biodrama: Sobre la vida de

las personas». En este ciclo, Vivi Tellas, fundadora del biodrama, protagonista y testigo del teatro argentino en la posdictadura, invita a directores y dramaturgos a trabajar a partir de las historias de vida de personas contemporáneas. Desde esta invitación, Arias decide trabajar sobre su generación, a la que concibe atravesada por haber nacido y vivido sus infancias en dictadura. Para ello, entrevista a diferentes actores profesionales, nacidos en los setenta o inicios de los ochenta, a quienes les propone indagar sobre la juventud de sus padres durante el período dictatorial. Finalmente, el elenco de *MVD* se integra por seis actores argentinos, hijos de «figuras arquetípicas de la época: el exiliado, el militante muerto en combate, el apolítico, el cura, el desaparecido, el policía encubierto» (Arias, 2016, p. 10).

Luego de su estreno en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires, *MVD* se presenta en más de treinta festivales de la escena internacional latinoamericana y europea durante cinco años consecutivos. A lo largo de estos años se producen modificaciones en las historias de vida de los *performers*, algunas en relación con procesos de memoria en curso, que son integradas al texto y así dan cuenta de su flexibilidad y porosidad. En 2011, *MVD* se presenta en el Festival Internacional Santiago a Mil, y Arias ofrece un taller para el que convoca a un grupo de jóvenes *performers* nacidos durante la dictadura chilena. En dicho taller, los procedimientos escénicos utilizados en *MVD* son puestos en práctica en indagaciones que los jóvenes chilenos hacen con relación a su pasado dictatorial para dar origen a la pieza *EAN*.

En 2012, en un momento de importantes movilizaciones sociales que cuestionan políticas del gobierno de Sebastián Piñera en Chile, en la antesala a los cuarenta años del golpe de Estado, Arias estrena *EAN*, en coproducción con el Festival Santiago a Mil. El elenco está conformado por once *performers* chilenos entre los cuales hay una hija de una militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria asesinada por la Policía; una hija de una militante del grupo armado Frente Patriótico Manuel Rodríguez; un hijo de un policía de inteligencia que formó parte del gobierno de Allende y luego ayudó a «limpiar la institución de marxistas»; un hijo de un periodista, preso político exiliado y stalinista que apoyó el gobierno de Allende y luego se exilió; un hijo de un dirigente de Patria y Libertad, movimiento de extrema derecha que intentó derrocar a Allende; una hija de padres apolíticos que vivían de fiesta en fiesta. Al igual que *MVD*, esta pieza circula luego por varios teatros y festivales de la escena teatral contemporánea internacional.

DE LA PREGUNTA A LA ACCIÓN: PRÁCTICAS QUE EXPANDEN MEMORIAS GENERACIONALES

En su investigación sobre el biodrama, Pamela Brownell (2019) presenta el nuevo teatro documental como un teatro que «reflexiona sobre algún aspecto de la realidad a partir de una utilización crítica y muchas veces lúdica del material

documental» (p. 191). Este carácter interrogativo, más que exclusivamente informativo o discursivo, se hace explícito en las preguntas que aparecen en los descriptivos tanto de *MVD* como de *EAN*: «¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina/Chile cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo?» (Arias, 2009, 2012). Estas preguntas dan lugar y sustento a acciones que cada hijo o hija, *performers* de estas piezas, hace para acercarse a la vida de sus padres o madres en su juventud durante el pasado dictatorial. Las acciones no se centran en buscar respuestas, sino en manifestar diferentes formas de vincularse con el legado familiar y con la presencia del pasado en el presente, según se ejemplifica a continuación.

Del texto de presentación de *MVD*:

Mariano vuelve a escuchar las cintas que dejó su padre cuando era periodista automovilístico y militaba en la Juventud Peronista. Pablo revive la vida de su padre como empleado de un banco intervenido por militares. Liza actúa las circunstancias en que sus padres se exiliaron de Argentina (Arias, 2009).

Del texto de presentación de *EAN*:

Cada uno de los protagonistas reconstruye escenas del pasado para entender algo del futuro. Como si fueran dobles de riesgo, se ponen la ropa de sus padres para encarnar las escenas más arriesgadas de sus vidas (Arias, 2012).

Este foco en la acción da cuenta de lo que Denise Cobello (2021) presenta como teatro documental performativo, que conduce a un trabajo actoral que oscila entre representación y presencia, que juega entre dos estados «entre el actor y el documento» (p. 7). En su análisis, los *performers* de *MVD* se presentan como «testigos de la vida de sus padres» y como «continuación biológica de esas ausencias», lo que les confiere el carácter de «pura presencia» (p. 15). Por otra parte, al ser actores profesionales, existe un juego con la representación y la teatralidad. Asimismo, Brownell (2009) observa cómo la multiplicidad de recursos teatrales presentes en *MVD* le permite «transitar los lindes de la realidad con una carga intensificada de artificio» (p. 2).

Los análisis de Jordana Blejmar (2010) y Mariana Eva Pérez (2013) sobre *MVD* problematizan la noción de posmemoria de Marianne Hirsch (2008) y expanden su alcance en varios sentidos. Por una parte, Blejmar (2010) da cuenta del carácter plural de las múltiples historias y propone que las posmemorias de esta generación son «el único modo de ejercer la memoria en una época de ausencia de grandes relatos y construcciones épicas del pasado» (p. 3). Observa además que las herencias biológicas y simbólicas son abordadas en *MVD* como información relevante pero no determinante en las construcciones identitarias de estos jóvenes *performers*. En un sentido similar, Pérez (2013) propone que *MVD* expone la necesidad de buscar nuevas categorías que den cuenta de la condición de «víctimas infantiles» de estos jóvenes y de cómo esta generación lidia en el presente con el legado de este pasado dictatorial (p. 277-278).

Por último, cabe destacar que *MVD* y *EAN* presentan varias diferencias. No todos los *performers* de *EAN* son actores profesionales, lo que le confiere mayor importancia a sus historias de vida frente al despliegue teatral. A su vez, al ser más *performers* en escena, se acentúa el relato coral y la confrontación mediante procedimientos escénicos orientados a la discusión. En cuanto a la perspectiva generacional, cabe destacar que, dado que la dictadura chilena fue considerablemente más larga que la argentina, el elenco de *EAN* incluye dos generaciones con diferentes experiencias de vida en relación con el pasado dictatorial. El análisis de Graham M. Jones (2013) con respecto a lo real en estas piezas da cuenta de sus semejanzas y diferencias; concluye con que *MVD* «cobra más vuelo teatral» y *EAN* se presenta como un proyecto «más complejo y menos categorizable dentro del género convencional del teatro documental» (p. 64).

FEELING THE BLANKS

El primer procedimiento, que, como dijimos, llamamos *feeling the blanks*, está basado en una estructura textual que amalgama acontecimientos de la historia personal con acontecimientos históricos ocurridos en un mismo año. Este procedimiento habilita el trazado de recorridos cronológicos que parten del nacimiento de los *performers*, cuando sus padres o madres eran jóvenes y vivían en dictadura, recorren los períodos democráticos y finalizan con imaginarios futuros sobre Argentina y Chile. El nombre de este procedimiento juega con la sonoridad del nombre del ejercicio que consiste en llenar espacios vacíos en una frase (*fill in the blanks*). Cambiar *fill in* por *feeling* pone énfasis en el presente continuo de estas piezas, que narran historias de vida que se actualizan cada vez que se presentan.

A su vez, la idea de *sentir* (*feel*) en lugar de *llenar* (*fill*) refiere a cómo muchas de las producciones artísticas de esta generación, más que llenar el vacío de un pasado que casi no recuerdan, buscan sentirlo, reinventarlo, y dan cuenta de cómo ese pasado es parte de sus vidas. Esto dialoga con las ideas que propone Gabriel Gatti (2006) con relación a las «narrativas del vacío», que se ejemplifican en la película *Los Rubios* (2003), de Albertina Carri, considerada con frecuencia como referencia y antecedente de *MVD* (Brownell, 2019, p. 179). Según Gatti (2006), las «narrativas del vacío» presentan la imposibilidad de representar el pasado, de llenar o completar el vacío que significa la «catástrofe lingüística» (p. 31) e identitaria de las desapariciones forzadas vividas durante la dictadura argentina. Ante la imposibilidad de representar el pasado como forma de enunciar este vacío en el que crecieron las generaciones posdictadura, las producciones de estas generaciones presentan una permanente búsqueda de nuevos lenguajes, de nuevas formas de representación y puestas en práctica de la memoria, representaciones que dan lugar a nuevas experiencias y que, por tanto, no se clausuran en la retórica del

discurso. En este procedimiento, lo textual no opera solo a través de lo que se dice, sino, principalmente, con relación a cómo se dice, a cuál es la estructura textual que le da soporte.

La estructura textual de este procedimiento es la siguiente: «Año xxxx. Sucede X en el mundo o en mi país. Sucede X en mi vida». Así, este procedimiento amalgama acontecimientos de las historias de vida de los *performers* con sucesos históricos de público conocimiento. A lo largo de cada una de las piezas, el procedimiento se repite en diferentes escenas. En las primeras escenas de *MVD* y *EAN*, esta estructura textual es utilizada para la presentación del momento del nacimiento de cada *performer* durante el período dictatorial argentino y chileno, respectivamente, como se ejemplifica en cada caso:

En *MVD*:

Carla: 1976. Se declara el golpe militar y un mes después nazco yo. Soy un bebé muy rebelde. Mi mamá me pone de nombre Carla por Carlos, mi papá, que era sargento del Ejército Revolucionario del Pueblo (Arias, 2016, p. 23).

En *EAN*:

Jorge: 1974. Se crea la DINA [Dirección de Inteligencia Nacional] y nazco yo. Mi padre es un comerciante pinochetista, y mi madre, una peluquera allendista (Arias, 2016, p. 73).

En ambas primeras escenas, los *performers* se ubican en una línea paralela y cercana al público y se ordenan de forma cronológica acorde al año en que nacieron. Ambas piezas presentan a jóvenes que se paran lado a lado, de frente, bien visibles, para hablar sobre sí mismos, frases acerca del tiempo que les tocó vivir. Estas frases, alusivas a sus nacimientos, ponen en evidencia cómo ese momento fundante en nuestras construcciones identitarias es habitado por relatos familiares e imaginarios que construimos a su alrededor, un momento del cual, paradójicamente, no tenemos recuerdos. En estas escenas nos introducimos en el inicio de las historias de vida de cada *performer* y las ponemos en relación, muchas veces a través del humor, la exacerbación o la ironía, con las historias de vida de sus padres y madres, quienes representan figuras referentes del período dictatorial (militantes desaparecidos, exiliados políticos, personas que trabajaban para el gobierno militar, personas apolíticas, entre otros).

Los ejemplos fueron elegidos para dar cuenta de los diferentes contextos, narrativas y conflictos latentes en cada país cuando cada una de estas piezas se estrena. Carla, cuyo padre es un guerrillero desaparecido, se presenta en *MVD* como una «bebé muy rebelde» a la que ponen el nombre por su padre, Carlos, lo que abre cuestionamientos en torno a las herencias biológicas y simbólicas: ¿es posible un bebé rebelde?, ¿es posible heredar la rebeldía?, ¿qué implica en su construcción identitaria su nombre? El recurso del humor o la exacerbación parece aliviar el peso que implica para los hijos de los desaparecidos vivir con las ausencias de sus padres, pero también cargar con el lugar que ocupan sus historias en las construcciones de memoria y la elaboración del trauma colectivo.

La «narrativa militante-humanitaria» que se oficializa en los gobiernos kirchneristas es cuestionada por varias de las producciones de memoria que surgen a partir del 2003, cómo sucede de forma anticipada con la pieza teatral *Los murmullos*, de Luis Cano (Pérez, 2022, p. 37). Por otra parte, el uso de la ironía y el humor como forma de cuestionar estas figuras es estudiado por Blejmar (2016) en producciones de este período que incluyen *MVD* junto con la película *Los rubios*, ya mencionada, y el blog —luego publicado como libro— *Diario de una princesa montonera, 110 % verdad* (2012), de Mariana Eva Pérez, entre otras. En *MVD*, Carla representa el lugar de hija de desaparecidos que viene adquiriendo notoriedad ya desde finales de los noventa y que ocupa un rol protagónico en los gobiernos kirchneristas, según lo refiere Pérez (2022) en la descripción de las aventuras de la princesa montonera, en su libro antes mencionado. El carácter lúdico en *MVD* también está relacionado con la «reivindicación de la subjetividad» y la «no comprensión de lo político», que Pérez (2022) atribuye a las «dramaturgias de las víctimas infantiles», entre las cuales sitúa esta pieza (p. 277).

En *EAN*, elegimos el ejemplo de la utilización de este procedimiento en la presentación de Jorge, de padre pinochetista y madre allendista, porque entendemos que da cuenta de las contradicciones en las que se vivió el largo período de la dictadura chilena y las alternancias entre izquierdas y derechas que le sucedieron. A diferencia de los demás países de la región, la dictadura chilena surge a partir del derrocamiento de un gobierno socialista, en manos de Salvador Allende, apoyado por la Unidad Popular. La división en los posicionamientos en la familia de Jorge parece así dar cuenta de un debate aún vigente en Chile entre izquierdas y derechas, lo que se desarrolla más adelante en la escena titulada «Discusión izquierda/derecha». Dicha escena consiste en que los *performers* se ordenen de acuerdo a la orientación política de sus padres y madres; por cuestiones ideológicas, y dando continuidad a su presentación, Jorge defiende ubicarse en el extremo de la derecha respecto de su padre y en el extremo de la izquierda con relación a su madre. A través de estos dos procedimientos, sus historias ponen en relieve el peso del legado familiar que implican no solo las acciones políticas de sus padres y madres, sino también sus ideales y posicionamientos con relación al pasado dictatorial.

En cada pieza, el procedimiento *feeling the blanks* se repite en las escenas que recorren el período democrático de los respectivos países hasta la fecha. En *MVD*, la escena que retoma este procedimiento se titula «Fast forward / Autobiografías»; recorre el período que se inicia en 1982, con la guerra de las Malvinas, atraviesa el período de los gobiernos de Menem y la crisis del 2001, pasa por la posterior asunción de Kirchner y finaliza haciendo referencia a acontecimientos relacionados con los procesos de memoria que se viven en los años en los que se presenta la pieza. En la escena titulada «El juego de la democracia» de *EAN*, el recorrido a través de este procedimiento escénico se inicia en 1989, con las elecciones presidenciales, luego de diecisiete años de dictadura, y recorre los alternantes y sucesivos gobiernos de izquierda y de derecha hasta llegar al presente. En ambos casos, los relatos

históricos se asocian a momentos importantes en la vida de cada *performer*, según ejemplifican estos dos textos de *EAN*:

Nicole: 2000. Pinochet sale de Londres en silla de ruedas y llega a Chile caminando. Yo voto por primera vez y salgo del clóset.

Jorge: 2006. Gana Bachelet, muere Pinochet. Yo me compro una casa y quedo endeudado por veinte años (Arias, 2016, p. 130).

Esta escena da cuenta de cómo quienes nacieron durante el período dictatorial ahora comienzan a ser jóvenes, hacen ejercicio de su ciudadanía y toman decisiones relevantes respecto de sus vidas personales. A través de este procedimiento textual, podemos ver no solo el tiempo que les tocó vivir cuando nacieron, sino también cómo cada uno se posiciona, a medida que va creciendo, frente a su legado familiar, pero también con relación a los cambios culturales, históricos y políticos en los que se inicia su vida adulta.

Por otra parte, si bien no es una recurrencia, este procedimiento presenta similitudes con lo que sucede en otras escenas de estas piezas. En «Un día en la vida de mi padre», de *MVD*, se presenta un recorrido temporal, pero esta vez a lo largo de un día en el año 1972, en las vidas de los padres de Mariano, militante de la Juventud Peronista, de Blas, quien estudia en el seminario para ser cura, y de Pablo, bancario que no se interesa en la política. En este recorrido se aprecia el clima de época caracterizado por movilizaciones sociales, represiones y censuras políticas que se presentan como antesala del período dictatorial en el que se centra la pieza. Asimismo, este corte horizontal que atraviesa diferentes historias de vida permite dar cuenta de cómo este contexto social y político previo afecta de maneras diferentes las vidas cotidianas. Al final de esta escena se presenta un salto temporal al momento del golpe de Estado en Argentina que explicita las violencias y abusos de poder vividos en los ámbitos laborales, incluso para quienes no se involucran en política. En *EAN*, las escenas «El día del golpe», «Los apagones» y «La última cena» presentan estrategias similares, ya que, ante un mismo hito histórico durante el período militar —el golpe, los apagones y la visita del papa—, se presentan diferentes memorias de las experiencias vividas en ese momento por cada familia.

Por último, este procedimiento es retomado en *MVD* en la escena titulada «El día de mi muerte», en la que cada *performer* presenta cómo va a morir y qué sucede en el mundo o en Argentina en ese momento. Esto es enunciado en una disposición espacial igual a la primera escena, referida al nacimiento: todos los *performers* están de pie, lado a lado, frente al público. En esta escena, un niño, Moreno, hijo de Mariano, les tira agua sobre sus rostros mientras cada uno relata cómo va a ser su muerte y cómo será Argentina en ese momento:

Pablo: Yo me muero el 3 de octubre de 2030, ahorcado en un ombú como un gaucho melancólico. La llanura va a estar devastada por el monocultivo, las vacas van a nacer enfermas y los caballos, con una sola pata. Sólo quedarán algunos gauchos drogados bailando malambo.

Vanina: Yo muero el 25 de agosto de 2035, en un accidente de autos. Para ese momento, la Argentina sigue igual que ahora. La misma presidenta, las mismas luchas sociales, el mismo conflicto entre el gobierno y los medios (Arias, 2016, p. 64).

En el caso de *MVD*, la recurrencia del procedimiento en esta escena final sugiere un doblez en el tiempo, pues el final, en el que se imaginan su muerte y el futuro, parece ser una repetición del momento inicial, en el que reactivan memorias y relatos sobre cómo nacieron. Esto pone en evidencia lo misterioso y azaroso de cada uno de estos momentos que marcan nuestras historias de vida, al tiempo que la presencia de Moreno en la escena final abre la pregunta de qué mundo o qué país dejará esta generación para sus hijos. En el caso de *EAN*, la presentación del futuro aparece de un modo diferente que acentúa el pasaje intergeneracional y deja de lado el carácter biográfico que implica la utilización de este procedimiento.

En la escena «Mi padre hoy» se vuelve a recurrir a la estrategia del corte transversal y se hace un mapeo por lo que hacen y piensan sus padres actualmente. Se prioriza así el carácter testimonial de los *performers* como hijos e hijas que relatan la vida de sus padres o madres frente al rol protagónico y biográfico que se enfatiza en *MVD*. Por otra parte, si bien en la escena titulada «El futuro» también aparecen las nuevas generaciones de hijos en escena, el futuro adquiere un carácter más concreto, político y colectivo. Ese futuro azaroso se presenta en manos de los hijos gemelos de Soledad, «tercera generación MAPU» (Arias, 2016, p. 132), quienes lanzan una moneda para predecir si en las próximas elecciones chilenas ganará la derecha o la izquierda, pero la respuesta es interrumpida por el anuncio de un terremoto.

Este procedimiento permite así entrelazar acontecimientos históricos y momentos relevantes en las historias de vida de los *performers* o de sus padres o madres de un modo lúdico y autoral. Además, la utilización del mismo procedimiento en las diferentes obras, pero referidas a un mismo momento de sus vidas, equipara unas con otras y da cuenta de la multiplicidad de memorias y de cómo se construyen las identidades a partir de los legados familiares, pero también de los posicionamientos y las decisiones de estos jóvenes acerca de su pasado dictatorial.

INTERVENCIÓN DE DOCUMENTOS

Otro procedimiento que resulta de interés es la intervención de documentos porque permite visualizar la perspectiva generacional respecto a su legado familiar y su pasado dictatorial. Los documentos, en particular las fotografías de los detenidos desaparecidos, han sido símbolos en los procesos de lucha en defensa de los derechos humanos y en los reclamos por memoria, verdad y justicia. Las diferentes formas de intervención a estos, desde las prácticas artísticas de esta generación, como ser *Arqueología de la ausencia* (1999-2001), de Lucila Quieto, o *Los rubios*

(2003), de Albertina Carri, dan lugar a lo anacrónico, lo lúdico y lo irreverente, pero también a una mirada sobre el pasado que lo comprende en continuidad y como fractura del presente, de acuerdo a como sucede en la utilización de este procedimiento en *MVD* y *EAN*. Los documentos no solo prueban la existencia del pasado, sino que, al ser intervenidos, también dan cuenta de la imposibilidad de preservarlo o relatarlo sin una perspectiva subjetiva y en presente.

Las imágenes que se presentan a continuación permiten visualizar algunas de estas formas de intervención.

INTERVENCIONES GRÁFICAS Y VERBALES (A TRAVÉS DE PREGUNTAS)

Imagen 1.

Captura de pantalla a partir del registro audiovisual de *El año en que nació*



Fuente: proporcionada por la artista

En la escena de la imagen 1, Pablo, uno de los *performers*, cuenta que su padre, integrante de la directiva de Patria y Libertad, movimiento de extrema derecha que en junio de 1973 intentó un fallido golpe de Estado contra Allende, se tiñe la barba y el pelo de rojo antes de irse al exilio en Ecuador. Como se observa en esta imagen, las intervenciones de los otros *performers* acompañan los relatos de cada uno. En el caso de *EAN*, esta práctica de intervención adquiere un carácter aún más colectivo porque el foco no está tanto en cada historia en particular, sino en cómo entre todas/os apoyan el relato que se narra. En este caso, además de las intervenciones gráficas que los otros *performers* realizan a la fotografía del padre de Pablo, del otro lado del escenario vemos a Alejandro, que le hace preguntas a Pablo sobre las imágenes y el relato que presenta. Cabe aclarar que Alejandro había presentado la historia de su padre, periodista estalinista, director del diario popular *Puro Chile*, quien apoyó la candidatura y el gobierno de Allende, preso

político y exiliado luego del golpe de Estado que derrocó a Allende, en Chile, en diciembre de 1973.

INTERVENCIONES A PARTIR DE LA SUPERPOSICIÓN DE IMÁGENES O GENERACIONES

Imagen 2.

Captura de pantalla a partir del registro audiovisual de *Mi vida después*



Fuente: proporcionada por la artista

En la imagen 2 vemos a Liza, *performer* de *MVD*, en el lugar de su madre, militante montonera y presentadora del noticiero *Telenoche* en un momento en el que muchas de las noticias eran censuradas. Esta superposición de imágenes entre Liza y su madre da cuenta del pasaje entre este procedimiento de intervención de documentos y las reconstrucciones de escenas vividas por sus padres o madres durante el período dictatorial, que se suceden en el siguiente capítulo de *MVD*.

La intervención de documentos, en cualquiera de sus formas, propone anacronías que pliegan el tiempo, que nos permiten mirar el pasado desde afectividades y perspectivas del presente, y que dan cuenta de continuidades, de parecidos y miradas críticas, de marcas identitarias familiares y referencias generacionales. Los comentarios sobre las fotografías muchas veces expresan miradas críticas de los hijos hacia los modos de vida y las formas de crianza de sus padres, en un intento por comprender qué pensaban estos mismos jóvenes sobre sus padres o madres cuando eran niños. Así, las imágenes silenciosas adquieren voz, aparece el humor y la ironía al mirar el pasado desde el presente. Los documentos del pasado

se presentan como herencias que, al ser intervenidas, dan lugar a posicionamientos y autorías con relación a la construcción de las historias de vida y a cómo estas forman parte de las construcciones identitarias de estos jóvenes.

INTERVENCIONES SIMBÓLICAS QUE HACEN PRESENTE LO AUSENTE

Imagen 3.

Captura de pantalla del registro audiovisual de *Mi vida después*



Fuente: proporcionado por la artista

En la imagen 3 se observa la escena titulada «La última cinta de Krapp», en *MVD*, en la que Mariano escucha junto a su hijo, Moreno, la cinta grabada por su padre, desaparecido años más tarde, cuando Mariano tenía la edad que ahora tiene su hijo. Las intervenciones son también acordes a los diferentes tipos de documentos o materiales del archivo familiar que se ponen en juego. En ese sentido, no siempre las intervenciones son materiales, en algunos casos, los documentos son originales y únicos, o tienen una enorme carga afectiva. En esta escena, la intervención no es material, sino a través de la presencia y la escucha de la voz del padre de Mariano. Una situación similar se da en la escena titulada «La última carta, primera demostración», en *EAN*, con la lectura de Alexandra de fragmentos de la última carta que le envía su madre desde Chile, antes de ser asesinada por agentes de la

Central Nacional de Informaciones. En ninguno de los dos casos podemos hablar de una intervención material de los documentos, pero sí de una resignificación de ellos; podríamos hablar de una intervención simbólica al hacerse públicos desde un cuidado que da cuenta de los lazos afectivos de ese pasado en el presente.

CONCLUSIONES

Feeling the blanks es un procedimiento de carácter biográfico que permite entrelazar información sobre las historias de vida de los *performers* o las de sus padres o madres con hitos de la historia política. El ser adaptable a ambas piezas da cuenta de la relevancia de la estructura textual como forma de vincular lo biográfico a lo político. La recurrencia de este procedimiento a lo largo de cada pieza recorre la historia de cada país desde los años previos y los inicios de la última dictadura militar hasta el presente, en vínculo con la historia de vida de los *performers* desde su nacimiento hasta el presente. En el caso de *MVD*, este procedimiento opera también en la proyección del futuro del país y de la muerte de los *performers*. Al comparar estos procedimientos en escenas similares de *MVD* y *EAN*, observamos diferencias y similitudes en las dictaduras de Argentina y Chile, así como en discusiones, procesos de memorias y situaciones políticas de cada país aún vigentes.

El análisis del segundo procedimiento presenta el documento como prueba de la existencia de un pasado y como materialidad que solo puede ser comprendida desde la subjetividad de quien la presenta o la aprecia en un momento y un contexto determinados. Este tipo de trabajo documental implica la acción y la participación de los *performers* en la historia de vida que narran y en la perspectiva desde la que nos la comparten. El material documental es punto de partida, es materia viva que da cuenta del pasado en el presente, es transformado simbólica o materialmente creando memorias futuras. Estos procedimientos parecen operar en un sentido inverso al proceso que suele proponer el teatro: no se trata de hacer propio lo ajeno, sino de hacer ajeno lo propio, a través del juego y el artificio teatral. Por último, el énfasis en lo procedimental habilita formas de practicar memorias, nuevas experiencias de lo que queda del pasado en el presente, otras formas de conjugar lo singular con lo colectivo.

REFERENCIAS

- ARIAS, L. (2009). Mi vida después. *Lola Arias*. <https://lolaarias.com/es/my-life-after/>
- ARIAS, L. (2012). El año en que nací. *Lola Arias*. <https://lolaarias.com/es/the-year-i-was-born/>
- ARIAS, L. (2016). *Mi vida después y otros relatos*. Reservoir Books.
- BLEJMAR, J. (2010). Reescrituras del yo. Apuntes sobre *Mi vida después*, de Lola Arias. *Revista Afuera*, (9), 1-19. <https://core.ac.uk/download/pdf/80775473.pdf>
- BLEJMAR, J. (2016). *Playful memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. Springer.

- BROWNELL, P. (2009). El teatro antes del futuro: sobre «Mi vida después», de Lola Arias. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (10), 1-13. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9333>
- BROWNELL, P. (2019). *Lo real como utopía en el teatro argentino contemporáneo. Prácticas biográficas y documentales: productividad del trabajo de dirección y curaduría de Vivi Tellas en el marco de su proyecto Biodrama (de 2002 al presente)* [Tesis de doctorado inédita]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- COBELLO, D. (2016). *Lacteur-document dans le théâtre du réel argentin Une oscillation entre la présence et la représentation* [Tesis de maestría]. Institut D'Etudes Theatrales, Université Sorbonne Nouvelle, Paris III.
- COBELLO, D. (2021). El actor-documento: rasgos de una poética que tensiona los límites entre presencia y representación. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, 11(2). <https://journals.openedition.org/rbep/929>
- DANSILIO, F. (2017). *La théâtralité retrouvée Étude socio-esthétique du théâtre indépendant à Buenos Aires (1983-2003)* [Tesis de doctorado inédita]. Université Site Sorbonne Paris Cité.
- DE LA PUENTE, M. I. (2019). *Nombrar el horror desde el teatro. Las obras sobre el terrorismo de Estado en Argentina en el período 1995-2015*. Eudeba.
- DUBATTI, J. (2012a). *Cien años del teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- DUBATTI, J. (2012b). Lola Arias: acerca de artistas «anfibia» y nuevo teatro documental. *Teatro Independiente La Plata*. <http://teatroindependientelaplata.blogspot.com/2012/12/lola-arias-acerca-de-artistas-anfibios.html>
- GATTI, G. (2006). Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales). *Confinés de Relaciones Internacionales y Ciencia Política*, 2(4), 27-38. <https://confinés.tec.mx/index.php/confinés/article/view/25/16>
- GRAHAM-JONES, J. (2013). Lo real no siempre se rehace de la misma manera: *Mi vida después* y *El año en que nací* de Lola Arias. *Apuntes de teatro*, (138), 52-65.
- HIRSCH, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103-128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- PÉREZ, M. E. (2013). *Their lives after: Theatre as testimony and the so-called «second generation» in post-dictatorship Argentina*. *Journal of Romance Studies*, 13(3), 6-16. <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.3828/jrs.13.3.6>
- PÉREZ, M. E. (2022). *Fantasmas en escena. Teatro y desaparición*. Paidós.
- PINTA, M. F. (2022). Efectos de presencia y performance en el teatro de Lola Arias. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, (3), 706-723. <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/39236>
- VERZERO, L. (2020). Cuerpos subvertidos: Artes escénicas y memoria en el siglo XXI. El caso argentino. *Historia y Memoria*, (21), 137-172. <https://doi.org/10.19053/20275137.n21.2020.9853>

REINAS Y TRAVAS

UNA APROXIMACIÓN A LA PRESENCIA DE LO QUEER EN EL TEATRO CONTEMPORÁNEO MONTEVIDEANO

LUCÍA TESTONI

Instituto de Profesores Artigas

El presente trabajo tiene como objetivo contemplar y analizar la presencia de la cultura y la comunidad *queer* dentro del teatro contemporáneo montevideano a partir de una *performance* en el Teatro Solís como lugar representativo del teatro hegemónico y «oficial», en contraste con el resto de las diversas teatralidades montevidéanas. Para ello se hará hincapié en las distintas políticas públicas que dieron protagonismo a este tipo de *performances* en dicha institución, así como a la función e importancia que tienen las diferentes expresiones de género, identidad y sexualidad dentro de la hegemonía teatral montevideana. En particular, se considerará la noción de teatro *queer*, si se puede hacer uso de esa definición en el ejemplo a estudiar, y cómo esto refleja la realidad sociopolítica uruguaya.

«Todas las muertes [son] iguales, sean hombres, mujeres, trans, gays o cualquier especie que se les ocurra generar» («Mujeres del FA dicen...», 2022). Esta es una parte del discurso de unas de las senadoras oficialistas de hace un año. Cuesta, en lo personal, entender este tipo de ideas y pensamientos, aunque es importante conocerlos y observar cómo encuentran ovación en gran parte de la sociedad actual. De más está nombrar la reciente categorización como «organización extremista» (Amnistía Internacional, 2023) al colectivo LGBTQI+ en Rusia o la avanzada de la ultraderecha neoliberal en nuestro país vecino. ¿Por qué empezar así? ¿Por qué abordar desde un lugar tan pesimista esta ponencia? Para no olvidar.

Estamos acá, venimos a charlar de teatro, de disidencias sexuales, de lo *queer*, pero debemos recordar que lo hacemos porque hay muchos de nosotres que no tienen este lugar privilegiado, este lugar en la academia, este tiempo para compartir, debatir, contemplar nuestra escena. Y considero primordial pensar en aquellas personas porque la academia tiene que romperse un poquito para dejarnos paso a nosotras/os, que empujamos desde los rincones de la calle y de las marchas.

Entonces, es evidente que estos discursos, nacionales e internacionales, son paridos desde la ignorancia, pero especialmente desde el odio, desde la intención de invisibilizar un gran espectro de violencia y sufrimiento hacia uno de los sectores de la sociedad que, en la última década, alcanzó varios avances en materia de derechos. La pregunta es: ¿cómo llegamos hasta acá? ¿Cómo esos derechos legales

no se traducen en lo que el colectivo LGBTIQ+ sufre cada vez que sale a la calle? Y lo más importante: ¿estamos frente a un círculo vicioso de derechos y de odio eterno? Son preguntas que me asaltan cada vez que retomo la escritura de mi tesis y que siempre trato de responder con las obras que me atraviesan.

En un artículo en *Brecha*, Lucía Naser (2022) aborda el vínculo entre la academia y lo *queer*, y plantea una breve definición filosófica:

Queer no es un tema, un subnicho de la teoría de género o una palabra clave intercambiable por cualquier otro *ismo*, sino una filosofía práctica que pide metodologías alternativas a las (re)conocidas, que llama a tomar acciones a la disidencia y a la desobediencia, que encarna la indisciplina. *Queer* entiende que la transformación de los modos de hacer es tan o más importante que las intervenciones en el plano discursivo. La orientación *queer* define que todo discurso se entreteje de lenguaje, experiencias y corporalidades en disputa, y, por ende, no hay ningún lenguaje (tampoco el universitario) que no se toque con regímenes de poder que regulan lo posible o inadmisibles en cada situación.

De este modo, definir lo *queer* implica entender que el cuerpo es el lugar donde se atraviesan las batallas, el espacio que se conecta con el lenguaje, con la existencia disidente que lucha día a día por romper con este sistema heteronormativo y patriarcal. De ahí que el cuerpo como herramienta, como entidad *queer*, sea un eje clave para el análisis teatral desde esta perspectiva, en la que la materialidad de los cuerpos, según la mirada butleriana, implica:

1) La reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder [...]; 2) la comprensión de la performatividad [...] como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone; 3) la construcción del «sexo» [...] como una norma cultural que gobierna la materialización de los cuerpos; 4) una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal [...] como una evolución en la que el sujeto se forma en virtud de pasar por ese proceso de asumir un sexo, y 5) una vinculación de este proceso de «asumir» un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras (Butler, 1993/2002, p. 19).

La intención del presente trabajo es contemplar qué estrategias se manifiestan al momento de poner en escena las identidades *queer* y tratar de dar respuestas al marco que considero funcional para el análisis de este tipo de obras dentro de la escena más convencional, entendido «convencional» como ese espacio teatral que, en el caso de *Dimensión Cuir*, se expone desde un ámbito hegemónico, el Teatro Solís, enmarcado dentro del Mes de la Diversidad, en setiembre de este año. En este sentido, es importante observar el protagonismo que adquieren las decisiones desde los ámbitos de poder, ya que debido a las políticas públicas municipales se puede observar cierto avance en cuanto a los espacios ocupados, las representaciones elegidas y los cuerpos que se ponen en escena. Cabe preguntarse

cuántos de estos cuerpos e identidades, escenas y *performances* se ponen en la cartelera el resto de la temporada: ¿qué espacios ocupan las disidencias sexuales cuando no es el Mes de la Diversidad? De hecho, la obra se repuso el fin de semana pasado en un centro cultural llamado Las Bóvedas, un lugar apartado del circuito cultural montevideano —en realidad, ubicado en la rambla, cerca del puerto—, un espacio en el que, por sus condiciones, se percibía cierta precariedad e incluso cierto desuso. Si miramos las fotos,¹ se podrá ver a simple vista las dificultades del lugar en términos de tamaño. No es lo mismo la Zavala Muniz, un espacio acondicionado, con forma de teatro circular y un presupuesto municipal, que Las Bóvedas, un espacio reducido también en cuanto al público (solo setenta localidades). Así también, el diseño y las herramientas técnicas.

En cuanto al contenido, es una obra que, como un rompecabezas, pone en escena el concurso de belleza Miss Trans, para luego dar paso a una *performance* de danza atravesada por varios monólogos que muestran la experiencia personal de las identidades *queer*, a la vez que muestran con sus cuerpos la historia del *ballroom*. Teniendo en cuenta la mixtura de elementos escénicos, literarios y corporales, resulta complejo darle un enfoque de análisis teatral completo. Me gustaría referirme en este caso al postulado de Donna Haraway (2019), quien plantea una forma de análisis y escritura desde lo orgánico. ¿Cómo escribir desde un lugar vulnerable dentro de este sistema?

Me gustaría referirme en este caso al postulado de Donna Haraway (2019), quien plantea una forma de análisis y escritura desde lo orgánico, como una forma de análisis y escritura que parte de los cuerpos, de sus relaciones afectivas, materiales y vivas, reconociendo que todo pensamiento está enredado con lo que acontece en el mundo. Entiendo esta perspectiva, siguiendo lo postulado por Haraway, como una invitación a acercarme a la *performance queer* desde sus pulsaciones corporales, sus fluidos, movimientos y afectos, considerando la experiencia encarnada como un conocimiento en sí mismo, donde teoría y vida no se separan, sino que se entrelazan en un tejido de relaciones, memorias y materialidades disidentes. De ahí que surja el interrogante sobre cómo escribir desde un lugar vulnerable dentro de este sistema, donde lo personal se pone en juego frente a quien especta.

Para ello, algunas herramientas son indispensables: lo primero es hacerse en el presente, lo que implica reconocer la propia existencia como parte de un entramado de relaciones vivas, donde cada sujeto se construye constantemente en interacción con otros cuerpos, afectos y contextos; es observar atentamente cómo cada acción y pensamiento se entrelaza con lo que nos rodea y cómo esto nos atraviesa, permitiendo que la experiencia situada y encarnada sea a la vez fuente de conocimiento y transformación. De ahí que el ejercicio constante dentro del análisis gire

1 La ponencia estuvo acompañada de una presentación con imágenes de la *performance* tomadas del Instagram @dimension.cuir: <http://bit.ly/teatrocuir>.

en torno a pensar cómo se construye con las/os otras/os; es estar, narrar, pensar qué me incomoda en el presente, es decir, qué nos incomoda y nos interpela como individualidades pero especialmente como colectivos. No existe solución o disminución desde el pasado o hacia el futuro, la memoria y las expectativas no son puntos fijos desde los cuales se puede controlar o solucionar lo presente, sino que son materialidades vivas que nos atraviesan y nos configuran. Desde la mirada de Haraway, lo que ya pasó y lo que vendrá forman parte de un tejido relacional en constante construcción, en el que las experiencias, los afectos y los recuerdos se entrelazan con lo que ocurre ahora, influyendo en cómo nos hacemos presentes y en cómo nos constituimos tanto como individuos cuanto como colectivos. Además, hay que considerar la multiespecie, cómo nos vinculamos con las otras especies: los animales, los vegetales, los minerales (Haraway, 2019). Deberíamos pensarnos de forma orgánica con lo que nos rodea, no como especie dominante, sino, como se dijo, con una perspectiva multiespecie y evitar de ese modo la relación de dominio.

De este modo, retomo ese concepto del análisis orgánico que propone un vínculo desde la horizontalidad, el afecto y el reconocimiento con otros para pensar la dinámica de producción artística de esta obra tan particular. Por lo tanto, se contemplarán dos ejes clave que siguen esta perspectiva: la performatividad de los cuerpos e identidades, y las poéticas/temáticas expresadas en escena.

LA PERFORMATIVIDAD DE CADA CUERPO

En primer lugar, se debe entender el lugar y la importancia que tiene el concepto de *performance*. En este caso, es relevante la conceptualización de Diana Taylor (2012):

El *performance* no se limita a la repetición mimética. Incluye también la posibilidad de cambio, crítica y creatividad dentro de la repetición. Diversas acciones y eventos como el arte de *performance*, la danza, el teatro y los actos sociopolíticos y culturales [...] tienen elementos reiterados que se re-actualizan en cada nueva instancia (p. 17).

En este caso, tal y como lo plantea la autora, la performatividad de los cuerpos se construye también por el ambiente, a través del uso de mecanismos teatrales que son atravesados por la danza. Es importante para este grupo abordar las distintas categorías del *ballroom*. La reiteración del baile no se da de forma consecutiva, sino que en cada puesta en escena se generan diversas formas de expresión, siempre sobre la base de la historia de este tipo de danza, que se arraiga en lo callejero, es decir, en lo improvisado, pero también en lo disidente, en lo amplio del término, ya que este tipo de *performance* se mezcla con el «concurso oficial» de las casas.

Desde la academia parece imperioso etiquetar y clasificar las expresiones artísticas. Si se acepta esta premisa, se entiende que los conceptos de performatividad

y de *performance* parecen adecuarse al objeto. En ese sentido, el quehacer de las *performances* y su multiplicidad son una herramienta fundamental para construir el análisis de este tipo de expresiones teatrales. De igual modo, intentar abordar la identidad *queer* y sus vicisitudes en escena implica que la performatividad de los cuerpos serán ejes centrales para construir desde la esfera artística, pero también desde el análisis académico. Para ello, es relevante abordar cómo en el concurso de belleza Miss Trans se conjuga lo exagerado, los disfraces y los vestidos a lo Susana Giménez, que muestran lo femenino extremo y lo grotesco de la ignorancia, la histeria y el *rouge* de la mujer. Es así que, en ese primer bloque, se exponen de forma cruda las consecuencias de los estereotipos de género y su performatividad en la vida «real», a la vez que, en el transcurso de la *performance*, se muestra el camino marrón, torcido, disidente. No hay géneros, no hay estereotipos: los cuerpos fluyen en la danza y en el juego con las/os otras/os y la música.

Josette Féral (2017) plantea una definición de este tipo de expresión teatral a partir de lo conceptualizado por Richard Schechner:

De acuerdo con el autor, *to perform*, [...] en el sentido de involucrarse en un espectáculo, un juego o un ritual, implica al menos tres operaciones: 1) ser (*being*), es decir, realizar un comportamiento (*to behave*); 2) hacer (*do*). Es la actividad de aquello que existe, desde los cuarks hasta los seres humanos; 3) mostrar lo que se hace, aquel *showing doing* vinculado a la naturaleza de la conducta humana y que consiste en volverse espectáculo, en exhibir (o exhibirse) (p. 31).

En el caso de *Dimensión Cuir*, las tres operaciones, en términos de Féral (2017), se mezclan y se dejan ver en retazos a lo largo de la obra artística. Mostrar sus identidades reales, partir desde sus realidades como comunidad y con sus experiencias personales, como en el «Manifiesto de la ternura marika», donde una de las participantes le pone voz a su propia experiencia:

A veces me pongo a pensar... Bueno, siempre pienso, pero me pregunto qué pasaría si juntáramos el dolor de todos nosotros en un solo cuerpo. ¿Cuántas lágrimas entrarían en este par de ojos para tanta angustia? ¿Cuántos escalofríos aguantaría esta piel con todo este miedo? ¿Cuánta rabia va a sostener mi garganta por no gritar lo que nos hicieron? ¿Cuánta ropa se va a necesitar para tapar lo que soy? Lo que somos, lo que sos, lo que ella es, lo que él es, lo que elle es (Lucifer, s. f.).

Además, abordan su quehacer mediante la historia de la cultura *ballroom* resumida en categorías como el *new y old way*, el *pop*, *dip* y *sin* o el *vogue*. A su vez, para esta *performance* es interesante observar cómo, mediante tres bloques diferenciados —a saber: el concurso, la danza y los monólogos—, construyen y expresan su identidad colectiva, como una familia con sus propios rasgos y características, pero alejada de la forma en que la conocemos desde la mirada heteronormativa. Es por esto que, a lo largo de la obra, entonces, se critica la construcción de los roles de género y los estereotipos binarios. Un claro indicio de esto es el juego con la parodia y la exageración grotesca de los rasgos femeninos en las

participantes del concurso Miss Trans. A su vez, el quehacer artístico se aborda a lo largo de la *performance* y su mezcla con la danza; no solo elabora un discurso colectivo desde las distintas individualidades que conforman la *house* que se pone en escena, sino que, además, se explica el proceso de creación y ejercicio que llevaron a cabo para generar el producto final. Vinculado a esto, Féral (2017) explica:

En esta forma artística, que da paso al *performance* en su sentido antropológico, el teatro aspira a hacerse acontecimiento, uniéndose al presente, si bien este acontecer no siempre es alcanzable. La pieza no existe más que por su lógica interna que le da sentido, liberándola de cualquier dependencia exterior a una mimesis precisa o a una ficción narrativa lineal (p. 49).

POÉTICAS/TEMÁTICAS EXPLORADAS

Con relación a lo anterior, pensando en cómo la narrativa lineal, la ficción y la mentira se agotan para dar paso a la realidad y la crudeza, al testimonio y la biografía de quienes se muestran en escena, es importante entender que esta obra plantea distintas temáticas vinculadas que, en definitiva, no dejan de ser preocupaciones contemporáneas que nos involucran a todas/os. Desde el rol de la maternidad, la familia contrahegemónica, la identidad, la historia, las casas donde se construyen esas familias que atraviesan la violencia, la opresión, el poder, hasta llegar a la vida, el disfrute y el goce. De ahí que las nociones de identidad, de familia y de género se dinamiten en la obra para dar paso a una nueva categorización o noción de la existencia, como planteaba Naser (2022), y es ahí donde lo *queer* interviene como eje fundante de esta nueva sociedad. Ahora, ¿cómo definir este concepto? ¿Se puede usar para catalogar, etiquetar, adjetivar y describir la obra entera? A partir de lo postulado por Ángela Sierra, retomado también por Ezequiel Lozano en el canal de YouTube Diccionario Utópico de Teatros (2022), se desarrollan distintas definiciones para la categoría *queer*. (Gallina et al., 2022). Para no expandirme demasiado, me gustaría que nos quedáramos con lo siguiente: el término *queer* proviene del argot sexo-disidente neoyorquino; de ser lo «torcido», lo «transversal», lo «raro», un insulto sin género, pasó a ser una apropiación de empoderamiento y activismo sexo-disidente, hasta llegar a ser un concepto clave de la teoría académica. Con relación a esto, es interesante el abordaje acerca de los dispositivos que emergen dentro de este marco que busca, en palabras de Bevacqua (2019), «reprogramar el ordenamiento biopolítico de los géneros» (p. 148), siguiendo lo postulado por Preciado (2008), quien expresa que «se trata de la puesta en marcha de un proceso a través del cual un conjunto de tecnologías de producción de identidad de género se activan o desactivan» (como se cita en Bevacqua, 2019). En definitiva, lo *queer* tiene implicancias que, como un rizoma, atacan distintas vértebras sociales, artísticas, antropológicas.

En palabras de Lozano:

La adjetivación *queer* no resulta satisfactoria como categoría de clasificación de las artes ni del teatro. [...] Se da por supuesta su existencia en la adjetivación, la cual resulta un área de problemas porque ¿qué se entiende por *estética queer*? Muchas veces, el problema que lo *queer* encuentra en sus propias propuestas teóricas es que pretende abarcar un conjunto muy amplio de realidades, vínculos y propuestas desestabilizadoras de las normas sexo-genéricas, pero, luego, mezclándose en algunos discursos, se termina usando como herramienta generalizadora que se concreta en designaciones identitarias que agencian otro tipo de posicionamiento filosófico y político (Diccionario Utópico de Teatros, 2022).

La preocupación que propone Lozano es una que comparto y que, considero, afecta a quienes trabajamos con el análisis y la investigación artística desde una perspectiva *queer*: ¿cómo clasificar este tipo de arte? ¿Las/os artistas se identifican de esta forma? Parecería que en *Dimensión Cuir* la discusión ya está saldada, pero, lejos de dar respuestas, me surgen varios interrogantes que acompañan el postulado de Lozano:

¿Qué políticas sexuales puede cuestionar una *performance*? ¿Cuáles no? ¿A quiénes se dirigen esas acciones? ¿La mirada de quiénes se quiere torcer? ¿De los performers? ¿De quienes observan? ¿De quienes investiguen sobre esa acción? ¿Qué sitio ocupa la curaduría artística a la hora de releer las potencialidades y agenciamientos micropolíticos de las obras? ¿Y si lo *queer* fuese una perspectiva desde la cual se produce lo artístico antes que una adjetivación? [...] La utilización pasteurizada de ese término extranjero ¿genera preguntas locales? ¿Somos funcionales a las lógicas de producción capitalistas del arte cuando nos sometemos a sus catalogaciones? ¿Son más tranquilizadoras para su consumo? (Diccionario Utópico de Teatros, 2022)

No daré respuesta a ninguna de estas incertidumbres, ya que aún me atraviesan, pero considero que no podemos usar la categoría *queer* banalmente o de modo sumiso, sino que debemos entender el entramado que implica y la profundidad e historia del término. Para ello, es importante entender que lo *queer* proviene, en este caso, de las identidades y la creación artística, de las que se desprenden las temáticas mencionadas al comienzo de este apartado. Haré hincapié en el rol de la maternidad trava, ya que, en la obra, la figura de la madre *ballroom* es clave; es la abeja reina que sostiene y que contiene.

Para nosotras, las madres travas, el maternar no es una condición biológica ni un mandato impuesto por la sociedad patriarcal. Podríamos decir que es un instinto, una necesidad, una elección. Ser madres es sinónimo de hogar, de un hogar para muchas niñas, niños y niños que nunca tuvieron uno. Para les que fueron desterrados de su familia solo por ser diferentes. Maternar es desarrollar la empatía al máximo, hasta poder tomar con nuestras manos la acción de cuidado y apañío [...]. Es un acto de producción, de sentires, de afectos, de

derechos, de intercambios, de crecimientos, de refugios. Pero también es un acto de producción de vida.²

Por lo tanto, se abordó la obra *Dimensión Cuir* con la intención de plantear una forma distinta de análisis de las creaciones artísticas que contienen esta carga política, en el entendido de que, desde las identidades *queer*, desde sus vivencias reales, personales, vulnerables, desde su entramado colectivo, se intenta plantear una forma de vincularse orgánica, enraizada en la empatía, en la que la performatividad de los cuerpos juega un rol fundamental y los estereotipos de género se rompen para dar paso a lo torcido, a la mirada renovada de quien especta, a la voz ardiente de quien performa y a la óptica renovada de quien investiga.

REFERENCIAS

- AMNISTÍA INTERNACIONAL. (2023, 1 de diciembre). *Rusia: La sentencia que califica al «movimiento LGBT» de «extremista» tendrá consecuencias catastróficas*. <https://www.amnesty.org/es/latest/news/2023/12/russia-judgment-labelling-lgbt-movement-as-extremist-will-have-catastrophic-consequences/>
- BEVACQUA, G. (2019). Deformances: recorridos para una cartografía teatral de las desobediencias sexogenéricas en el Centro Cultural Rojas (1984-2014). *Ejemplo de Teatro*, 12(1), 45-67.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del «sexo»* (A. Bixio, Trad.). Paidós. (Obra original publicada en 1993)
- DICCIONARIO UTÓPICO DE TEATROS. (2022, 1 de agosto). *Teatro queer por Ezequiel Lozano* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=K4cXxnYU2oQ>
- FÉRAL, J. (2017). Por una poética de la performatividad: el teatro performativo. *Revista Investigación Teatral. Revista de Artes Escénicas y Performatividad*, 6-7(10-11), 2550. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2531/4413>
- GALLINA, A., PUPPO, O. y TANTANIÁN, A. (Comps.). (2022). *Diccionario utópico de teatros*. Documenta; Escénicas.
- HARAWAY, D. J. (2019). *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (H. Torres, Trad.). Consonni.
- LUCIFER, L. (s.f.). *Manifiesto de la ternura marika* [Inédito].
- Mujeres del FA dicen que Argimón ejerció «violencia política» y diputados critican a Heber (2022, 8 de junio). *Montevideo Portal*. <https://www.montevideo.com.uy/Noticias/Mujeres-del-FA-dicen-que-Argimon-ejercicio-violencia-politica-y-diputados-critican-a-Heber-uc824134>
- NASER, L. (2022, 7 de octubre). Un pegoteo que incomoda. *Brecha*. <https://brecha.com.uy/un-pegoteo-que-incomoda/>
- TAYLOR, D. (2012). *Performance*. Asunto Impreso.

2 Fragmento obtenido de una grabación no publicada de la presentación en vivo de la pieza «Monólogo de una madre trava», dentro de la obra *Dimensión Cuir* (s. f.).

CONSTRUCCIÓN DE MEMORIA DESDE LAS FRONTERAS DE LA ESCENA (MÁS ALLÁ DEL APLAUSO)

MARÍA POLLAK

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires

El trabajo que voy a presentar es un estudio de algunos testimonios de espectadores del monólogo *Gato encerrado*. Estos registros fueron recabados a lo largo de más de diez años (desde julio de 2011 hasta la fecha, excepto el período de pandemia).¹ Durante ese lapso hasta el presente, se ha estado representando la obra, tanto en distintos lugares de Uruguay como fuera del país. *Gato encerrado* es un monólogo de creación colectiva protagonizado por Marita Cirillo, del Centro Cultural Teatro La Mancha, de Maldonado, Uruguay, institución fundada en 1986 por María Emma Núñez.

Con esta obra, Teatro La Mancha pone en marcha dos dispositivos: los foros posteriores a las funciones y los cuadernos. Ambos rompen con la materialidad monolítica del aplauso como final de obra y dan paso a las subjetividades de los presentes en la sala. Estas subjetividades se despliegan en una gran variedad de opiniones, reflexiones, sentimientos, deseos, todas expresiones de singularidades que hacen valer esa condición y cuestionan las fronteras de la escena teatral.

Cabe destacar que las personas que lo desean pueden dejar sus datos personales en los cuadernos para ser luego contactadas por el departamento de políticas de género de la Intendencia de Maldonado, con la que Centro Cultural Teatro La Mancha coordina acciones.

La obra está inspirada en la *La mujer sola*, de Franca Rame y Darío Fo. Trata de una mujer casada que vive encerrada en su casa por su marido. Él vive pendiente de todos sus movimientos, la llama para controlar lo que hace y la rodea de todo tipo de comodidades —bienes de consumo— que, según señala el texto, vienen después de una golpiza. Sus conexiones con el mundo exterior son a través de una ventana, con una vecina de enfrente y con un vecino que vive también enfrente (arriba del piso de la vecina). El monólogo transcurre entre la conversación con la citada vecina, la pelea con el vecino y las discusiones telefónicas, tanto con el marido como con un desconocido que, según la protagonista de esta historia, por un lado, le dice «cosas lindas» y, por otro, acusa a su marido de mantener con él grandes deudas. En sus confesiones a la vecina, le cuenta sobre esta situación, sin embargo, no le cuenta lo mismo a su marido, a quien oculta la parte vinculada

¹ Toda cita no referenciada a lo largo de este capítulo se asumirá como referida a los cuadernos de registro.

a los elementos sexuales de la escena y solo le dice que recibe llamadas de un acreedor que lo acusa de deberle mucho dinero, dato que provoca el enojo del marido. Esa verdad a medias da la pauta de la dependencia emocional que tiene con su esposo y que trata de romper a través de esa verdad a medias, brecha a través de la cual intenta salir de esa dualidad, pero no puede.

En cuanto a su relación con los vecinos, con ambos desarrolla vínculos distintos: con la vecina es confidente, le cuenta su vida llena de contratiempos — amores, desamores, tristezas, frustraciones— y hechos vinculados al maltrato y a la violencia doméstica, y con el vecino es desafiante. La figura de ese hombre que la espía con prismáticos resulta amenazante y ambigua; podría ser la figura depositaria del rechazo que siente hacia su marido, que también la espía, una especie de alter ego del marido maltratador.

Su vida matrimonial, contada con humor, gira alrededor del jefe de familia, del patriarca, que estipula un orden en todas las dimensiones de la vida cotidiana, lo que constituye una dolorosa crítica que cuestiona los contenidos del propio relato.

O, en palabras de Josette Féral, «la dimensión de la teatralidad es una ubicación del sujeto. Es el resultado de una dinámica perceptiva, la de la mirada que une a un observado (sujeto u objeto) con un observador» (como se cita en RodríguezPlaza, 2014, p. 207).

SOBRE LA RECEPCIÓN TEATRAL

Titulé este trabajo «Construcción de memoria desde las fronteras de la escena (más allá del aplauso)» porque los materiales con los que voy a trabajar participan de esa construcción memorial y son producto de un tipo de registro de la recepción teatral que no es el tradicional: los testimonios escritos de espectadores, recabados en su mayoría en teatros del interior del país. Por tanto, el material que tomo como punto de partida para el análisis proviene de un ámbito posescénico, fronterizo, liminal. Entre los tantos debates sobre los aportes del teatro a la construcción de memoria, se encuentra un aspecto no suficientemente transitado: el papel de los espectadores en dicha construcción.

Los estudios sobre la recepción son escasos, y generar dispositivos para la trazabilidad del estado de los espectadores luego de asistir a un espectáculo es casi imposible.

En este caso en particular, me situó también yo en una frontera al analizar testimonios de espectadores y producir una cadena significativa.

Si bien es reconocible la dificultad en llevar a cabo mediciones sobre la recepción teatral, aún hoy facilitadas por la tecnología, es curioso que la parte imprescindible y mayoritaria que constituimos la categoría *espectadores* no tenga un mayor desarrollo, dado que todos somos, hemos sido o seremos en algún momento parte de la categoría espectral.

Señala Patrice Pavis (1984):

Conocemos mal los mecanismos que rigen la dinámica de un grupo de espectadores reunidos para asistir a un evento artístico. Sin hablar de los presupuestos culturales, el público forma un grupo más o menos manipulado por su ubicación en la sala: la iluminación o la oscuridad del recinto, el amontonamiento o la comodidad alveolar tejen una red de relaciones sutiles en el grupo e influyen en la calidad de la recepción (p. 405).

Marco de Marinis (2005) dice que la relación entre espectáculo y público siempre ha representado un verdadero vacío y que nunca se ha constituido como objeto de conocimiento.

Y Patricio RodríguezPlaza (2014) expresa a su vez que la crítica tiene del público una imagen prefabricada y torpe.

Respecto a la reacción de los espectadores ante los estímulos de un espectáculo, el concepto aristotélico de catarsis lo es por antonomasia. Es la reacción instantánea, instintiva, que experimentamos ante una situación escénica que el texto espectacular nos provoca y que conduce a la liberación de una determinada energía, y a través de la cual se produce la purificación por el terror y la piedad; el terror de que me ocurra lo mismo que al héroe a la vez que la piedad que provoca la situación del héroe. Se trata, dice Pavis (1984), «de un término médico que asimila la identificación a un acto de evacuación y descarga afectiva» (p. 52).

Por otra parte, Bertolt Brecht señala, desde un lugar simbólico y teórico diferente, el extrañamiento como forma de separarnos de la emoción que podría producir la obra y evitar así la catarsis como salida rápida. Plantea el concepto de «arte del espectador» (Brecht como se cita en Pavis, 1984, p. 404).

De alguna manera, estos cuadernos vienen a completar ese supuesto vacío y crean un espacio con gran potencial comunicativo, interpelante, una especie de portal donde no todos se atreven, y los que sí componen, sin buscarlo, algo similar a lo que Nelly Richard ha identificado como «una estética del *collage*» (como se cita en Diéguez, 2009).

CUADERNOS Y TESTIMONIOS

Cinco son los cuadernos con cerca de setecientos cincuenta testimonios protagonizados en su mayoría por estudiantes y docentes mujeres de liceos públicos del departamento de Maldonado y de otras localidades del interior del país, y por público en general.

Muchos testimonios dan cuenta de procesos complejos, dolorosos, en otro contexto inconfesables; de ahí su importancia como lugar de descarga, de transferencia y también de confidencia y comunicación, lo que da a la obra una suerte de continuidad en otro formato. Siguiendo a Diéguez (2009), «sus fines trascienden el marco artístico y se proyectan como acción política» (p. 2).

Aunque el porcentaje mayor es de mujeres, también alumnos han registrado sus testimonios, pero en número sensiblemente menor. Otra población que también ha registrado sus pareceres ha sido la de algunos efectivos de la Policía —hombres y mujeres— que han tenido una función especial para ellos en ocasión del Día Internacional de la Eliminación de la Violencia contra la Mujer en 2014.

La mayor parte de los registros firmados por mujeres tiende a identificarse con lo explícito de la obra, en apoyo a la forma de exponer el tema. Pero también hay otros testimonios que plantean el caso opuesto: la violencia sufrida por hombres, sobre todo mayores. «La violencia no solo de la mujer, sino sobre todo de las personas.» Paulo Freire, creador de la *pedagogía del oprimido*, dice: «Si la toma de conciencia abre camino a la expresión de insatisfacciones sociales, se debe a que estas son componentes reales de una situación de opresión» (como se cita en Gavilanes y Astudillo, 2016, p. 15).

Entiendo que estas opresiones son sistémicas, porque si bien la figura emergente en la que se deposita toda la violencia machista es la mujer, la pregunta obligada es por qué el marido es como es, por qué ella es para él un elemento utilitario al servicio de sus intereses y necesidades dentro de una cadena de reificación. El texto da cuenta de varios ejemplos de cosificación sufrida por la mujer.

Dado que es imposible una clasificación exhaustiva de todos los testimonios, por su cantidad y variedad —de reconocimiento y agradecimiento la mayoría, reflexiones sobre la puesta en escena, el papel de la mujer en la sociedad actual, el teatro como herramienta para el cambio—, antes de entrar en el análisis de los casos elegidos, citaré algunos que dan cuenta de esa multiplicidad.

La obra parece funcionar como caja de resonancia tanto para mujeres como para hombres, de acuerdo con algunas opiniones que he seleccionado y que oscilan de «lo mejor que he visto», «deslumbrante», «sencillamente fabuloso», «paradójicamente hermosa» a «no me gustó nada». Dentro de ese abanico se leen opiniones como: «Muy buena la obra y la información que nos brindaron»; «La verdad es que para salir de cualquier problema hay que tener valor y fuerza de voluntad, y ella no tiene ninguna de las dos»; «Yo apoyo la equidad de género»; «Sentí impotencia todo el tiempo»; «El problema se suscita por la carencia del conocimiento real de Dios en la persona de Jesucristo. Primero ama a Dios y él te capacitará para amar a tu compañera» (hombre); «Esto se dio por una gran falta de sexo oral»; «Somos los humanos y las humanas máscaras de un anhelo [...] que busca el sol»; «Actriz, sos la propia», hasta «¿Me regalás los zapatos?». En cuanto a la modalidad, extensión, etcétera, algunos escriben una carilla entera; otros, una línea; otros hacen dibujos o escriben comentarios de fútbol.

También hay testimonios que remiten a malos tratos de algunas mujeres hacia los hombres: «No hay que olvidarse de que existen mujeres violentas, los hombres no somos siempre culpables. Faltaría a la obra una parte desde el hombre. También sufre violencia. Si no, esto sucumbe en un feminismo radical». Y otro señala en un sentido parecido al anterior: «Yo creo que puede suceder desde la

mujer hacia el hombre. Muchos hombres mayores son indefensos y se pueden aprovechar de ellos. Mayormente ocurre desde los hombres hacia las mujeres».

En palabras de Diéguez (2007), los cuadernos representan un espacio de articulación entre arte y política, inscripto en una liminalidad como «situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora [sic] de umbrales transformadores» (p. 39).

De la ubicación de los testimonios en los cuadernos se pueden sacar algunas conclusiones. Por un lado, la existencia de una dimensión territorial. Por otro, una dimensión simbólica del territorio: la ubicación de algunos de los testimonios respecto de otros sugiere que esas ubicaciones no son casuales. En cuanto a la dimensión territorial, el recorrido de la obra por distintos lugares del país queda registrado con los nombres de ciudades y pueblos, las fechas, las instituciones (educativas, teatrales, policiales). En referencia a la dimensión simbólica, algunos casos de testimonios vinculados a la pérdida de un familiar o allegado por violencia de género —tres en la misma carilla y otro en la carilla contigua— hacen pensar, sea así o no, en que una primera persona se animó a escribir y que eso dio lugar a que las otras dos también lo hicieran, lo que pondría en acto la noción de comunidad, dado que, si bien son manifestaciones individuales —aunque hay casos en que firman varios bajo una misma opinión—, al ser registradas en forma paralela al foro de intercambio, podrían tener entonces ese grado de contaminación con lo colectivo.

TERROR Y PIEDAD EN JUEGO

Tomaré los ejemplos que remiten a las ideas de piedad y terror, y la ambivalencia que implica navegar por los polos afectivos de la catarsis y el tabú. El terror de que me ocurra lo mismo que al héroe, a la vez que la piedad que provoca la situación del héroe, es la base del mecanismo de la catarsis.

«Aristóteles, en su *Poética*, define la catarsis como la purgación de las pasiones (esencialmente piedad y terror) en el momento mismo de su producción en el espectador, quien se identifica con el héroe trágico» (Pavis, 1984).

La ambigüedad de la función catártica es una inquietud que ha sido tomada por varios autores a lo largo de la historia y no solo por los investigadores teatrales.

Entre Platón y Aristóteles hubo controversia sobre la función catártica, pues mientras que Platón dice que el alma debe de ser purificada por la filosofía, Aristóteles piensa más bien en purificar al hombre haciéndole experimentar «el terror y la piedad» (Pavis, 1984, p. 53).

También la idea de tabú recorre estos mensajes. Cuando decimos que ciertos temas como el femicidio o el suicidio son temas tabú, nos referimos a una serie de restricciones y prohibiciones que recaen sobre esos temas. Señala Sigmund Freud (2020), en *Totem y tabú*, que la idea de tabú en nuestra cultura presenta dos

significaciones: «La de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro [...]. El concepto de tabú entraña una idea de reserva» (p. 29).

¿Qué pasa si hablo, si cuento, simplemente si menciono el hecho?, sería la pregunta. La posibilidad de expresarse —de forma anónima o no— pone en tensión al sujeto consigo mismo y frente a la disyuntiva de escribir o no. A veces, habla el inconsciente.

El modo condicional y los eufemismos caracterizan a los cuatro testimonios que voy a citar, sobre mujeres y ofrecidos por mujeres, lo que da cuenta de un supuesto contrafáctico:

«Me hubiera gustado ser esa vecina de la obra para haber podido ayudar a mi amiga Ana y hoy no estar lamentando su ausencia.»

«Si hubiera tenido más coraje, mi hermana estaría junto a mí.»

«Si hubiera hablado con mis tías a tiempo, hoy mi mamá estaría con nosotros.»

«Yo estaría más contenta si estuviera mi cuñada junto con toda la familia en este momento.»

Es la añoranza de que algo se habría evitado si ciertas condiciones se hubieran cumplido, y, por otra parte, la dificultad de nombrar los hechos (se habla de ausencia).

Los mensajes ocultan la situación concreta. En el primero de esos cuatro testimonios no se cuenta cómo murió Ana, solo que la firmante no la pudo ayudar como para que eso no sucediera. En el segundo, se ve la falta de coraje de otra persona para ayudar a su hermana; la ausencia de diálogo en el interior de la familia en el tercer testimonio, cuya consecuencia fue la muerte de la madre de otra testimoniante. En el último se pone el acento en un estado de ánimo actual utilizando un eufemismo: no dice «estoy triste porque ...», sino «estaría más contenta si ...»; nuevamente, una condición fantasma que evita la explicitación.

Las «que no están más» se definen por su relación de proximidad y parentesco con quienes escriben. El pronombre posesivo da cuenta de esa ligazón: *mi* amiga, *mi* mamá, *mi* cuñada, *mi* hermana. A la necesidad de exposición del caso personal se contraponen la de mantener el anonimato en cuanto al nombre de las víctimas y a las circunstancias de los desenlaces. Salvo una, las otras tres no son nombradas. Esto deja una serie de interrogantes, entre ellas, la dificultad de evocar el nombre de los muertos, en particular en ciertas ocasiones.

Tomaré el primero, que me remite a palabras de Bertolt Brecht, cuando dice que hay que asociar nuestra propia experiencia a la del artista (Pavis, 1984, p. 404). «Me hubiera gustado ser esa vecina de la obra para haber podido ayudar a mi amiga Ana y hoy no estar lamentando su ausencia», expresa la testimoniante, proyectándose en el personaje de la vecina. Esa vecina podría estar en lugar de la escucha psicoanalítica, que no interviene directamente en la escena y desde donde se opera la transferencia. Pavis (1984) nos recuerda que «el espectador es un analista [y el analista es un espectador, podríamos agregar, para seguir con la lógica interna de este texto] confrontado a mecanismos enigmáticos que se asimilan con el sueño y

el fantasma, unos mecanismos cuyo contenido latente ha de descifrar (antes que decodificar)» (p. 243). Reforzando esta interpretación del lugar simbólico de la vecina, una didascalia del texto dramático indica a la actriz: «Como que vuelve a estar con una psicóloga» (Centro Cultural Teatro La Mancha de Maldonado, p. 6).

Freud (2020) expresa, en su texto *Personajes psicopáticos en el escenario*, que el espectador puede darse el lujo de dejar aflorar sus afectos, reaccionar activamente frente a una representación, porque él no se encuentra en peligro. El que se enfrenta en primera línea con los dolores y las dificultades de la obra es el protagonista. El autor y los actores le posibilitan la oportunidad de la identificación, a la vez que le evitan la experiencia directa de poner el cuerpo en escena, «pues el espectador bien sabe que, si asumiera en su propia persona el papel del protagonista, debería incurrir en tales pesares, sufrimientos y espantosos terrores que le lograrían por completo, o poco menos, el placer implícito» (Freud, 2020, p. 273).

De alguna forma, todas las mujeres de los casos referidos —las vivas y las muertas— fueron sacrificadas o se sacrificaron. Las testimoniantes dan cuenta de una especie de deuda por no haber podido o querido tomar la responsabilidad que implicaba tal vez poner en riesgo la propia vida para salvar la de su prójimo (o sentir que sería así). La necesidad de hablar en modo *confesión* y el de registro ese dolor remite al sentir de los deudos en un velorio.

Karl Jaspers (1998), en su estudio sobre la culpa, dice:

Hay culpa moral en todos aquellos que dejan espacio a la conciencia y al arrepentimiento. Son moralmente culpables las personas capaces de expiación, aquellos que supieron o pudieron saber, y que, sin embargo, recorrieron caminos que ahora en el autoexamen estiman como un error culpable, tanto si encubrieron cómodamente lo que sucedía o se adormecieron y se dejaron seducir o comprar para obtener ventajas personales cuanto si obedecieron por miedo (p. 82).

Pero también hay otro grupo de testimonios que parecen ubicarse en la antecámara del desastre, que desde la enunciación avecinan malos presagios y que, contrariamente a los anteriores, expresan con lenguaje directo y crudo la situación vivida en cada caso.

«¡Mi madre le pega a mi padre! A mí me pega mi hermano.» «Mi novio me pega y me maltrata, necesito ayuda» (no deja un teléfono). «Mis amigas me pegan y no sé qué hacer, cómo conseguir ayuda. Gracias, muy buena la obra» (escribe un número de celular y lo tacha). «Mi padre le pega a mi madre y a nosotros, sus seis hijos, y a nosotros nos traumó. Y yo, siendo mujer, les pego a mis compañeros y compañeras, pero más a los compañeros» (deja un número).

Pero desvinculando los términos *terror* y *piedad* de la idea de catarsis y vinculándolos con los dos tipos de testimonios descriptos, se podrían relacionar de la siguiente manera: si los primeros testimonios, los relativos a los hechos consumados, remiten a la piedad, a la necesidad de ser comprendido y perdonado, estos últimos nos enfrentan al terror, en un escenario siniestro, amenazante, donde lo peor podría suceder en cualquier momento.

Por eso, el testimonio de una muchacha deja una luz de esperanza y de confianza en la capacidad de proyectar nuevos mundos del teatro: «Me gustó mucho la obra y sobre todo la parte en la que la mujer dice tener sueños, y me gustaría ser parte de ellos. Me gusta mucho el teatro. Si saben algún modo para entrar, se los agradecería» (deja el número).

PALABRAS FINALES

Los cuadernos y sus testimonios, al decir de Diéguez (2008), «constituyen rituales de la memoria, documentos vivos, abiertas y procesuales puestas en espacio del deseo» (p. 3). Entiendo que los cuadernos se paran en una frontera y configuran una superficie de inscripción de confesiones, deseos, agradecimientos, expectativas, bromas, dibujos y las más variadas expresiones de reconocimiento por el trabajo artístico y la entrega, sin preeminencias, sin responder a las estructuras que contienen al espectador en una sala teatral, fuera del corsé de las butacas, de miradas reprobatorias, de posibles sanciones por conductas inapropiadas, mezclándose en forma manuscrita estilos, texturas, espesores, diseños y colores (la tinta de las biromes).

Los testimonios conforman una realidad independiente de la obra que les dio origen. Siguiendo a Diéguez (2009), «un lugar de representación de los imaginarios y los deseos colectivos, donde se exponen las presencias en el espacio social» (p. 8). El testimonio de puño y letra, letra que porta la característica de cada firmante, estetizada, en muchos casos bordeando el dibujo, en ocasiones más o menos legibles, dista mucho de los modelos tecnológicos brindados por la escritura global. Podría considerarse un espacio de articulación entre arte y política «inscripto en una liminalidad, como situación de margen, de existencia en el límite, portadora de cambio, propositora de umbrales transformadores» (Diéguez, 2009), pero también puede considerarse un espacio convivial, que prolonga en otro formato los estímulos del espacio compartido de la función.

REFERENCIAS

- CENTRO CULTURAL TEATRO LA MANCHA DE MALDONADO. (2011). Gato encerrado. [Inédito]
- De MARINIS, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Galerna.
- DIÉGUEZ, I. (2008). El malestar de las teatralidades. Karpa, 1(1). <https://www.calstatela.edu/sites/default/files/diequez.pdf>
- DIÉGUEZ, I. (2009). Escenarios y teatralidades liminales. Prácticas artísticas y socioestéticas, Archivo Artea. <https://archivoarte.uclm.es/textos/escenarios-y-teatralidades-liminales-practicas-artisticas-y-socioesteticas/>
- FREUD, S. (2020). *Sigmund Freud. Obras completas VII. Fragmento de análisis de un caso de histeria (Dora). Tres ensayos de teoría sexual y otras obras (1901-1905)*. Amorrortu.

- GAVILANES, P. y ASTUDILLO, A. (2016). Teatro del oprimido, de Augusto Boal. Un análisis como herramienta metodológica. *Podium*, (29), 11-22. <https://revistas.uees.edu.ec/index.php/Podium/article/view/13/13>
- JASPERS, K. (1998). *El problema de la culpa: sobre la responsabilidad política de Alemania*. Paidós; Universidad Autónoma de Barcelona.
- PAVIS, P. (1984). *Diccionario de teatro, dramaturgia, estética y semiología*. Paidós.
- RODRÍGUEZ-PLAZA, P. (2014). La investigación teatral: recepción, receptividad y fantasía del investigador. *Aisthesis*, (56), 193-209.

IV.
PRÁCTICAS POLÍTICAS DESDE EL
TEATRO

REMINISCÊNCIAS DA FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA NA CONSTRUÇÃO DA REDE NUESTRA AMÉRICA DE ESCOLAS DE TEATRO E VÍDEO POLÍTICO E POPULAR

SIMONE MENEZES DA ROSA

Universidade de Brasília

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS

Universidade de Brasília

Em dezembro de 2023 no XIV Colóquio Internacional de Teatro aconteceu um frutífero debate sobre a relação entre o ciclo de ditaduras latino-americano e a atual conjuntura. Nessa oportunidade levamos como nossa contribuição para a mesa «Políticas de la memoria en el teatro: a 50 años del golpe en Chile y Uruguay» parte das reflexões que estamos tecendo para a pesquisa de doutorado que tem como objetivo geral analisar os pontos convergentes, dissonantes, os desafios e avanços que as experiências da Frente de Trabalhadores da Cultura Nuestra América e a Rede Nuestra América Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular apresentam no campo do teatro, da educação popular e da cultura política de resistência; de maneira articulada e em diálogo com as conjunturas históricas e seus sujeitos coletivos.

De maneira sucinta, a Frente poderia ser descrita como uma aliança entre artistas de diferentes países do território Latino-americano que durou dos anos de 1972 até 1974. Seus principais expoentes foram Augusto Boal, brasileiro, diretor e dramaturgo do Teatro de Arena, organizador do Teatro do Oprimido; Atahualpa del Cioppo, uruguaio, diretor e dramaturgo, um dos fundadores do grupo El Galpón; e Enrique Buenaventura, colombiano organizador do Teatro Experimental de Cali (TEC). A Frente reunia estes e outros nomes e coletivos a partir do anseio comum para a construção de uma articulação política e cultural de enfrentamento ao processo de mercantilização e subordinação da produção artística latino-americana em relação aos países imperialistas. Este enfrentamento aconteceria por meio da troca de experiências e dos processos coletivos de produção em teatro político e popular com a finalidade de alcançar a socialização dos meios de produção cultural à classe trabalhadora do campo e da cidade de diferentes contextos da América Latina e, assim, desenvolver uma forma teatral genuína e emancipada.

Já a Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular que se consolidou em 2017 concentra artistas, coletivos, militantes, movimentos

sociais, sindicatos, universidades e escolas públicas do Brasil (Distrito Federal, Piauí, São Paulo, Alagoas, Rio de Janeiro, Santa Catarina, Minas Gerais), Argentina (Jujuy), Espanha (Madri) e Equador (Quito). Têm como eixo central a socialização dos meios de produção teatral e do audiovisual como instrumentos de organização popular nos processos de luta de classe.

Ainda que a história não se repita e, tão pouco, seja resultado de um encadeamento linear de fatos, refletimos: existem semelhanças conjunturais entre as experiências da Frente e da Rede que motivam práticas e objetivos análogos? Por quais caminhos a ideia de uma unidade latino-americana para o fortalecimento e desenvolvimento de uma cultura emancipada passou, mesmo depois de mais de 40 anos de distância e resistindo às práticas de coerção empregadas? São questões que enfrentamos neste trabalho.

A experiência da Frente teve seu desenrolar durante a implementação dos ciclos de ditadura. Em 1964 se deu o golpe cívico-militar no Brasil, em 1973 no Uruguai e Chile e em 1976 na Argentina. A violência empregada neste processo pode ser lida a partir da proporcionalidade da ameaça de mudanças de *statu quo* que forças populares exerciam, sem esquecer o contexto de Guerra Fria e o ciclo de revoluções exitosas. Vale lembrar que esta primeira metade do século xx foi marcada por processos revolucionários como da União Soviética, Vietnã, Cuba e a descolonização dos países africanos. O horizonte colocado à época inspirava tais movimentos contestatórios. Nesse sentido, os/as trabalhadores/as da cultura foram, conforme explicitaremos a seguir, parte importante neste processo e, logo, tornou-se alvo das medidas repressivas tais como prisões, torturas e exílio.

A Rede Nuestra América, mais de quarenta anos depois da Frente, vem na esteira do ciclo de governos progressistas na América Latina que sucederam a destituição de governos eleitos como no Brasil (2016) e Bolívia (2019), assim como no fortalecimento da extrema direita em países como Argentina e Venezuela. Ainda que em conjunturas e com formas distintas de organização é possível encontrar elos entre as duas experiências que visam organizar os/as trabalhadores/as da cultura na América Latina em uma unidade de resistência aos processos de mercantilização e subordinação da produção cultural.

Aqui nos dedicaremos a refletir sobre os elos que conectam tais experiências à contrapelo dos processos de desmonte por meio do emprego de táticas de coerção e apagamento da memória coletiva. Refletimos sobre o processo de ligação entre as experiências da Frente e da Rede articuladas aos seus contextos e considerando suas singularidades.

FRENTE DE TRABALHADORES DA CULTURA DE NUESTRA AMÉRICA

A Frente, do ponto de vista cronológico, teve uma duração relativamente curta. Com três anos de existência e o lançamento de três comunicados que definem as

bases e pretensões da unidade (Pianca, 1990). Portanto, ao longo desta investigação percebemos que se a experiência for analisada com base apenas nos seus três anos de existência uma série de vestígios significativos não serão observados. Para tal, entendemos que é preciso realizar o esforço de uma compreensão ampla e complexa da articulação da Frente, que leve em consideração seus aspectos culturais e também sociais, econômicos e políticos das macro conjunturas, sob o risco, caso não seja vista a partir desta ótica, de tecer conclusões reducionista, considerando a chave de uma experiência breve e que foi derrotada pelo curso da história. O risco desse tipo de conclusão, que analisa o resultado sem considerar o processo amplo, é deixar de perceber os vestígios de uma cultura residual na formação de uma cultura política contra hegemônica presente na América Latina.

Partimos então da década de 1960 no qual o horizonte político permitia perceber como factível a guinada de processos revolucionários na América Latina. Segundo a pesquisadora Marina Pianca: «A fronteira da década que começa em 1960, uma fronteira de oportunidades e perigos desconhecidos, uma fronteira de esperanças e ameaças insatisfeitas» (Pianca, 1990, p. 12, apud Castro e Kennedy).

A título de exemplo aconteceu: em 1959 a Revolução Cubana; em 1965 Revolução na República Dominicana; 1970 ocorreu o triunfo eleitoral de um projeto socialista no Chile; a atuação das Ligas Camponesas, dos Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes, formação de movimentos populares de cultura, tal como o Movimento de Cultura Popular, que pressionavam o Estado brasileiro para a realização das Reformas de Base. Bem como estalidos importantes da classe trabalhadora, como o «Cordobazo» em 1969, uma rebelião de operários sindicalizados em unidade com o movimento estudantil na região de Córdoba (Argentina) contra a ditadura de Juan Carlos Onganía.

Diante desse cenário é possível observar as condições que desencadearam um produtivo processo de troca no cenário cultural, especialmente entre os anos de 1959 e 1968, com destaque para a atuação da Casa de las Américas (Cuba) que promoveu encontros e festivais nacionais em busca de desenvolver um «Novo Teatro», ligado às questões locais e à práxis social. Neste processo, experiências de grupos e sujeitos que desenvolviam significativas experiências dentro desse campo foram convidados a socializar suas trajetórias, como foi o caso do Teatro de Arena (Brasil) e o grupo El Galpón (Uruguai). Foram momentos que de pouco em pouco possibilitaram tecer uma rede de relação que se reconectavam, tal como nas visitas em que Augusto Boal realizou à grupos de teatro na Argentina e Uruguai, ainda no início dos anos de 1960, bem; como na montagem de peças do Arena pelo Galpón, como «Eles não usam Black-tie» e «Liberdade, liberdade» (Silva, 2023).

Entre 1968 e 1974 intensificou-se o processo de internacionalização por meio de Festivais Internacionais de Teatro Latino-americano como busca de um projeto transnacional. Os primeiros festivais com esse foco se deram em 1968. O Festival de Manizales, na Colômbia, ligado ao importante Festival de Nancy, França e em Havana, Cuba, em 1968. Participaram coletivos como o Teatro de Arena (Brasil),

o El Galpón (Uruguai); além da socialização das experiências do TEC (Colômbia). Em 1972, ocorreu o 1º Festival de Teatro Latino-Americano de Trabalhadores da Cultura, em Quito (Equador) e a consolidação da Frente Latinoamericano de Trabajadores de la Cultura. No ano seguinte, 1973, a articulação ganha proporções mundiais no Festival de Manizales (Colômbia), marcado pelo seu extraordinário tamanho, onde ocorreu o 2º encontro da Frente e o lançamento de seus objetivos enquanto articulação. Em 1974 acontece o V Festival de Los Teatro Chicanos e o 3º encontro da Frente, na Cidade do México, em que radicalizam seus objetivos expressos no comunicado nº 03 de combate ao imperialismo cultural e decidem por alterar o nome da Frente para assim contemplar os anseios de unidade e internacionalização de países em subdesenvolvidos.

Nesse breve levantamento encontramos indícios que apontam para o potencial em relação à articulação da classe cultural do período, mas também sinalizam para o processo de desmonte dessas iniciativas. Ao mesmo tempo que um projeto revolucionário avançou uma contraofensiva do capital internacional, em especial dos Estados Unidos, aliado às elites locais levaram a cabo um processo violento de golpes à soberania e democracia dos países latino-americanos, perseguições, assassinatos, torturas e exílios na implementação do ciclo de ditaduras na América Latina. Ou seja, os encontros da Frente se deram ao longo da instauração de regimes de exceção na região e como ato de resistência aos golpes desferidos nos regimes democráticos sul-americanos.

Esse contexto atribui à Frente um caráter de articulação para resistência, uma estratégia de fortalecimento e solidariedade desses sujeitos e coletivos. Ao mesmo tempo, é necessário analisar essa experiência a partir das condições muito limitadas de uma produção cultural: elencos desmobilizados e a necessidade de sobrevivência concreta frente a violência institucional, conforme é possível perceber ainda no comunicado de número 1 da Frente (1972): Contra a imposição do imperialismo norte-americano que procura por todos os meios integrar a nossos países em um único sistema de economia dependente, nós necessitamos unificar todas as ações isoladas para transformar a cultura em um meio de emancipação para nossos povos. Necessitamos de uma unidade profunda para a defesa de nossa autêntica cultura e da mesma forma, de uma solidariedade férrea para a defesa dos trabalhadores da cultura perseguidos (Pianca, 1990, pp. 349, tradução própria).

Nos três comunicados que a Frente publica a questão da mercantilização e alienação da cultura aparecem como foco central da estrutura colonialista, de modo que afirmam existirem formas sutis, sendo a cadeia de consumo na crescente Indústria Cultural o principal exemplo dessa tática, e formas violentas, como as censuras e repressões, para a manutenção dessa estrutura. Além disso, demonstram clareza na relação complexa de sustentação desse sistema. Compreendem o latifúndio e a concentração de poder nas oligarquias como uma questão central para estrutura colonial, o que leva ao saque das riquezas naturais e à exploração da

mão de obra. Reconhecem na crescente presença de multinacionais estrangeiras a influência do capital internacional na política local.

Atribuímos o esgotamento da Frente, em grande parte, às condições conjunturais que impuseram à seus principais agitadores dificuldades concretas: em 1971 Boal foi preso pela ditadura, foi torturado e soltou sob pedido de *habeas corpus* para acompanhar o coletivo do Teatro de Arena em turnê internacional. Ao assinar o documento prometendo retornar ao Brasil ouviu do funcionário que o fez assinar a seguinte frase irônica: «Não prendemos ninguém pela segunda vez: matamos! Não volte nunca. Nesta linha: assine! Prometa voltar? (Boal, 2014). Foi o início de seus quinze anos de exílio, juntamente com sua esposa e atriz do Teatro de Arena, Cecília Thumim. Quinze atores e militantes do grupo El Galpón, incluído o diretor Atahualpa del Cioppo, foram forçados ao exílio, com asilo político concedido pela embaixada do México após intensas perseguições, prisões e torturas de integrantes do grupo.

Estes são exemplos concretos de medidas que levaram a um movimento de tensão entre a formação da Frente como tática de solidariedade e enfrentamento à implementação do ciclo de ditaduras latino-americanas, e ao mesmo de imposição de dificuldades no processo de trocas e encontros entre sujeitos de diferentes países. Ou seja, a Frente se forma fortalecida pelos encontros promovidos pela Casa de las Américas, pelos Seminário e Encontros de Teatro. Esse é o contexto de aquecimento que impulsiona o movimento de unidade para resistência que a Frente representa. Por outro lado, na medida que os processos repressivos são extremados, promovem o corte dos elos importantes entre sujeitos e coletivos com seus territórios, limitaram a mobilidade e capacidade de articulação e comunicação entre si.

FIOS ENTRE AS EXPERIÊNCIAS DA FRENTE E DA REDE

Durante a existência da Frente é possível perceber que a questão da educação e socialização dos meios de produção cultural é central para encontrar uma saída em relação à cultura subordinada ao imperialismo norte americano. Esse ponto foi sendo gestado nas experiências pregressas à consolidação dessa unidade e tiveram continuidade em processos paralelos à Frente e em seus desdobramentos.

Néstor García Canclini (1984) destaca em seu livro *A socialização da arte: teoria e prática na América Latina* o desenvolvimento do Teatro do Oprimido por Augusto Boal e do Teatro Experimental de Cali por Henrique Buenaventura. Ambos tributários das experiências em Agitação e Propaganda desenvolvidas na União Soviética no início do século xx. Segundo a leitura do autor, estas duas práticas se destacam no projeto de emancipação cultural na América Latina.

Considerando as condições de trabalho a que Augusto Boal foi imposto após o exílio podemos concluir que suas experiências com o teatro no viés pedagógico

se radicalizam. Diferente do grupo El Galpón, o Teatro de Arena teve seu elenco desmobilizado. Conforme Cecília Thumim¹ em entrevista a nós refletiu, a língua foi fator decisivo para desmobilização do elenco. Nem todos os integrantes dominavam o espanhol, o que dificultava ao grupo manter suas atividades pelos demais países da América Latina.

Olha, eu lembro que ele [Boal] sempre tinha um grau de comunicação, mas não era possível manter uma intensidade nesses relacionamentos, entende? Porque as pessoas estavam muito distantes, não era tão fácil de se comunicar. Eu sei que existiu uma solidariedade entre eles, obviamente, uma espécie de comunhão a nível do pensamento, não é? Também não podiam se apoiar assim muito concretamente, dar um apoio muito concreto. Cada um tinha fugido para onde podia, né? Os Uruguaios foram todos para o México, a gente foi para Argentina, depois teve que sair da Argentina também, porque a situação de lá piorou de uma maneira terrível. Enfim, era bem complicado, as pessoas chegavam muitas vezes a não poder apresentar-se para o público natural. Digamos assim, né? O pessoal do Galpón foi para o México e falavam espanhol, tudo bem! Mas assim, se Boal tivesse levado um elenco o único lugar onde poderia levar eram alguns países africanos onde se fala português e para Portugal. Quer dizer, outro lugar não tinha como apresentar a peça fechada, digamos. Por isso eu acho que foi tão interessante essa criação desse método do Teatro do Oprimido, porque você falando a língua que for você chega e de qualquer maneira você fabrica teatro com as pessoas que podem ser da Finlândia, da Rússia da Austrália (entrevista de Cecília Thumim concedida ao coletivo de pesquisa Terra em Cena em outubro de 2023).

Diante disso, Boal busca meios de sobrevivência especialmente por meio de publicação de livros, tanto de dramaturgia como de sistematização de suas práticas, e no desenvolvimento do arsenal do Teatro do Oprimido. Na Argentina, seu primeiro país de moradia em exílio, Boal realiza processos com o Teatro Imagem e Teatro Invisível, o Teatro Jornal já vinha sendo corporificado ainda no Brasil.

Para esse trabalho se destaca o programa Alfabetización Integral (ALFIN), ocorrido no Peru em 1973, do qual Augusto Boal foi um dos formadores e onde o Teatro Fórum foi iniciado, radicalizando a relação entre teatro e educação popular. Tratava-se de um programa capitaneado pelo governo do general então ditador peruano Juan Velasco Alvarado (1968-1975) que tinha relações com Cuba e passava por fortes pressões populares. Alvarado realiza, na perspectiva de ações de modernização conservadora, reformas modernizantes no país, dentre elas a

1 Cecília Thumim é atriz, começou sua carreira na Argentina, onde conheceu Augusto Boal, chegou ao Brasil em 1966, como esposa de Boal. Trabalhou no teatro de Arena, se exilou na Argentina com Boal, onde trabalhou com teatro e televisão. Seguiu para Portugal com Boal e França onde se formou em psicanálise pela Universidade de Sorbonne. Atualmente reside no Rio de Janeiro (Brasil), atua como psicanalista e no Instituto Augusto Boal, como organizadora de ações no campo teatral e organizadora do acervo do Instituto.

reforma agrária, e cria o Plano de Alfabetização Integral que previa alfabetizar a população na língua oficial e nos dialetos praticados nos territórios, além da alfabetização em linguagens artísticas e no manuseio de meios técnicos e linguagens como a fotografia.

Segundo Alicia Saco em entrevista concedida a nós, o programa tinha bases freirianas e, por isso, a construção do processo de alfabetização como mecanismo de leitura de mundo era o fator chave. Nesse sentido, o teatro aliado a outras linguagens integraram de maneira orgânica o programa. O teatro era entendido como meio de comunicação, por isso não se restringia aos processos de apresentação e apreciação de obras. Mas sim, se fazia como matéria viva.

O ALFIN teve duração limitada, com a queda de Alvarado em 1975 não foi dado continuidade ao mesmo. Boal eternizou o processo em seu livro «Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas», publicado originalmente em 1978, no Brasil. Para nós, a grande relevância do programa se deve ao fato de sistematizar a experiência de um método de educação popular que envolve a formação estética.

Em 1976 Boal e família se deslocam, ainda em exílio forçado, para Portugal onde ampliam o arco de reverberação de suas experiências para a Europa, sendo que na França (1978) o processo de socialização do Teatro do Oprimido ganha robustez, uma vez que Boal passa a lecionar na Centre d'Étude et Diffusion des Techniques Actives d'Expression.

Boal retorna ao Brasil em 1986, atua ativamente no processo de redemocratização do país e cria o Centro do Teatro do Oprimido (CTO), promovendo a formação de curingas e multiplicadores das técnicas. Torna-se vereador do Rio de Janeiro em 1992, onde sistematiza a aplicação do Teatro Fórum como instrumento para construção coletiva e popular de leis, com o Teatro Legislativo, a partir de tais experiências. Entre 2001 a 2005 Augusto Boal estabelece parceria com o Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) para criação da Brigada Nacional de Teatro do MST Patativa do Assaré, uma frente de curingas militantes, de diversos setores e estados em que o MST está presente, que contou também com a presença de militantes do Movimento de Pequenos Agricultores. Estes militantes criaram mais de quarenta grupos de Teatro do Oprimido em acampamentos e assentamentos do MST, e passaram a se articular com diversos coletivos teatrais nos estados, e passam a contar com os grupos como parceiros de luta, como formadores em oficinas e cursos, e também contribuem significativamente para o processo de formação e organização política de diversos coletivos.

Nesse sentido, encontramos na relação construída entre o CTO e o MST (Villas Bôas, 2013), no qual o Boal e curingas vinculados ao CTO socializam o arsenal do Teatro do Oprimido aos militantes do MST que formaram Brigadas de Teatro, uma das pontas principais de ligação entre a Frente e a Rede. Essa experiência é germinal para o processo que se desenrola atualmente de constituição da Rede Nuestra América de Escolas de Teatro e Vídeo Político e Popular, uma vez que a Rede é impulsionada por militantes, artistas e professores, em grande medida ligados ao

MST e ao CTO, encontramos nas memórias dos encontros e seminários que precederam a formação da Rede os debates que levaram à sua constituição em 2017.

Inicialmente pensou-se em uma Escola Latinoamericana de Teatro e Vídeo Político e Popular, mas foi avaliado que era preciso fortalecer os territórios locais para depois ampliar para a articulação maior. Dessa forma, desde 2017 essa Rede se forma à luz da experiência da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América, mas entendendo que o método de formação de escolas nos territórios possibilita uma articulação mais perene entre os coletivos, escolas e universidades públicas, movimentos sociais, em especial o MST e o Levante Popular da Juventude (LPJ), que formam as redes locais das escolas. Em 2024 a Rede está composta por escolas no Brasil (Rio de Janeiro, Distrito Federal, Santa Catarina, São Paulo, Minas Gerais, Piauí e Alagoas), Argentina (Jujuy), Espanha (Madri) e Equador (Quito).

Em 2024 a Rede completa sete anos de existência, todavia, ainda busca se formar enquanto projeto coletivo e estratégico, enfrentando desafios de uma articulação que, ao mesmo tempo, procura acumular em seus territórios locais, manter a dinâmica de intercâmbio internacional e o diálogo com os projetos dos movimentos sociais.

REFERÊNCIAS

- BOAL, A. (2014). *Hamlet e o filho do padeiro. Memórias imaginadas*. Cosac Naify.
- GARCÍA CANCLINI, N. (1984). *A socialização da arte. Teoria e prática na América Latina* (2ª ed.). Cultrix.
- PIANCA, M. (1990). *El teatro de nuestra América: un proyecto continental, 1959-1989*. Universidad de Minnesota Press.
- SILVA, M. C. A. (2023). *As relações entre teatro, política e sociedade no Brasil e no Uruguai: os casos do Grupo El Galpón e da Companhia do Latão*. [Tesis de Doctorado, Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM), USP]. https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/84/84131/tde-19072023-185409/publico/2023_MichelleCristinaAlvesSilva_VCorr.pdf
- VILLAS BÔAS, R. L. (2013). MST conta Boal: do diálogo das Ligas Camponesas com o Teatro de Arena à parceria do Centro do Teatro do Oprimido com o MST. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, (57), 277-298. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.voi57p277-298>

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- BOAL, A. (2013). Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. Cosac Naify.
- MENEZES DA ROSA, S. y VILLAS Bôas, R. L. (2023). 70 anos da Frente de Trabalhadores da Cultura de Nuestra América: experiência de organização de trabalhadores da cultura e o vínculo com a contemporânea Rede de Escolas de Teatro e Vídeo Político Popular Nuestra América, *Cena*, 23(40), 1-10. <https://doi.org/10.22456/2236-3254.129131>
- VILLAS BÔAS, R. L. y ESTEVAM, D. (2020). Trabalho teatral latino-americano: pedagogias dissonantes em dois tempos históricos. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2(38), 1-24. <https://doi.org/10.5965/14145731023820200039>

EL TEATRO DE GRUPO EN LAS PERIFERIAS

ROSYANE TROTTA

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

En las afueras de las ciudades, donde se encuentra la mayoría de la población negra brasileña, las dificultades se multiplican, desde el saneamiento básico hasta las oportunidades de empleo y la movilidad social. En tales condiciones de existencia, la producción artística nace conectada a la realidad, en la que la lucha por la vida es constante. La compañía de teatro precursora, Teatro Experimental do Negro, se articula con el movimiento negro en formación en Brasil, que luchaba contra la discriminación racial y la exclusión de los negros de la economía industrializada y de la vida pública. El artículo se origina en una investigación que se centra en el teatro de la periferia, cuya población es mayoritariamente negra, y se dedica al llamado *teatro da quebrada*, en la ciudad de San Pablo, realizado por grupos que, conectados entre sí, forman una red que articula teatro y política. A partir de una retrospectiva histórica del movimiento de teatro de grupo en los años noventa y de la política cultural de apoyo a procesos de investigación y creación de conjuntos de actividad continua, analizo el contexto del surgimiento del teatro negro contemporáneo y algunas de las tentativas de interpretación de su significado para la historia del teatro brasileño. El artículo presenta una muestra de diez grupos activos en la ciudad de San Pablo que definen su trabajo desde la periferia y la negritud. El texto es parte de un proyecto de investigación a largo plazo en el que investigo los modos de creación, producción y organización de los grupos de teatro contemporáneos y su articulación con la política cultural vigente.

* * *

Me dedico a la investigación sobre teatro de grupo desde principios de la década del noventa, cuando empecé a seguir los pasos del Movimento Brasileiro de Teatro de Grupo. Mi trabajo consiste en acompañar a grupos en actividades rutinarias de preparación técnica y creativa, planificación, ensayo, montaje, taller y viajes. Mi formación académica se desarrolló en torno a este campo, sobre modos de producción, autogestión y dramaturgia colectiva. Los primeros estudios identificaron, en colectivos longevos, la relación entre formas de organización y la creación de métodos de supervivencia y continuidad. A partir de 2009, vinculada a la universidad y los estudios de posgrado, abordé la superposición entre teatro grupal y dramaturgia en el proyecto de investigación Dramaturgia Escénica, mientras

que en el Área de Extensión Académica me dediqué a rastrear las relaciones entre la universidad y las periferias. Desde 2022, como becaria del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, con el proyecto «La periferia como centro: investigación y enseñanza en teatro grupal en Río de Janeiro», coordino un grupo de investigación compuesto por artistas de municipios circundantes a la ciudad, y juntos creamos la página web *Teatro da Baixada* (teatrodabaixada.com.br), un portal interactivo en el que los grupos actualizan sus actividades y que reúne tanto informaciones sobre proyectos artísticos como valoraciones sobre procesos y productos. Con este grupo y otros artistas de investigación organicé el *dossier* «Arte y territorio», publicado en la revista *Moringa: Artes do Espetáculo* (Trotta, 2022).

En un viaje a Colombia en el 2022, llevé adelante una investigación de campo con grupos de Medellín y Bogotá, con el objetivo de observar sus condiciones y modos de producción, y, principalmente, su acercamiento a la creación colectiva y la dramaturgia. Esta inmersión me permitió observar en la escena contemporánea de la ciudad de Río de Janeiro el surgimiento de un nuevo teatro, compuesto tanto por la *desvisibilización* de grupos de la periferia como por la explosión de un teatro negro y el florecimiento de teatros de minorías políticas. El fenómeno se extiende a otras capitales, como San Pablo y Belo Horizonte, pero no se puede decir que sea nacional. Para que surgiera este nuevo teatro fueron necesarias condiciones políticas y la presencia de escuelas, artistas y grupos de la periferia.

Uma das coisas bonitas atuais é a gente perceber que nós estamos podendo começar a contar as nossas histórias. E, mais do que nós contarmos as nossas histórias, também os nossos corpos poderem representar as nossas narrativas (Amara Moira en Venturi, 2018).

En 1991, cuando invité a un distinguido académico a asesorar mi tesis de maestría sobre este tema, recibí una negativa y la justificación: «No hay más grupos». Era verdad, al menos desde el punto de vista del teatro con visibilidad nacional, el que ocupaba los medios de comunicación y las grandes salas de las dos capitales con mayor oferta teatral en Brasil: San Pablo y Río de Janeiro. Quince años después, el listado de disertaciones y tesis sobre grupos —ya fuera desde una perspectiva pedagógica, organizativa, escénica o dramaturgica— mostraba que ese panorama había sufrido importantes transformaciones y que el teatro de grupos había invadido las universidades en la misma medida en que había ganado espacio en la escena teatral, en festivales, en las políticas públicas para la cultura. Entre ambos momentos existen múltiples factores y aportes de diferentes fuentes. En San Pablo, estos factores incluyen iniciativas que, desde ese movimiento inicial de grupos insatisfechos en busca de sus pares, han sido sucesivas, con una organización cada vez más integral desde el punto de vista de la representación social y de la articulación política, en un proceso que dio lugar a la creación de la ley de fomento del teatro. Las movilizaciones se dedicaron a crear conciencia —y discurso— sobre la importancia social del grupo de teatro a

partir de modos de producción basados en la continuidad y la multiplicidad de sus acciones. Lograron, en aquel momento histórico en el que se inauguraba en Brasil un gobierno dirigido a las clases populares, crear una ley que evidenciaba el compromiso del poder público con la actuación social del teatro.

Ao dotarmos a nossa prática artística de uma função social, não reivindicamos privilégios ou benesses. Reafirmamos a necessidade da criação de condições sociais, política e econômicas para a construção de um país que alimente a utopia de uma sociedade na qual a Arte e a Cultura sejam compreendidas como reafirmação da vida (Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, 2004).¹

Aquellos encuentros despertaron o fortalecieron la vocación de actuar más allá de la escena, en forma de organización de clase y trabajo para replantar la politización cortada desde los tiempos de la dictadura militar. Hasta finales de los años noventa, la política cultural pública se basaba casi exclusivamente en la exención de impuestos —a través de leyes que permiten a las empresas usar sus impuestos para cubrir eventos que promocionen su marca— destinando dinero a elevados presupuestos de grandes producciones con temporadas cortas dirigidas fundamentalmente a un público proveniente de barrios privilegiados de grandes ciudades. Desde principios de este siglo, se han ido consolidando líneas de apoyo cultural basadas en la competencia a través de convocatorias públicas (municipales, estatales y federales). Estas convocatorias, que atienden proyectos de mediano y bajo costo, se fueron afinando hasta establecer categorías específicas y separar, por ejemplo, la producción de un espectáculo, la circulación del grupo con sus obras y talleres, el proceso de investigación y creación, incluidas, en algunas ediciones, líneas temáticas dirigidas a colectivos socialmente desfavorecidos. Aparecieron también convocatorias más pequeñas, destinadas a apoyar acciones locales en las afueras de las ciudades.

Todo este contexto y antecedentes históricos ayudaron a expandir el movimiento negro en el área de las artes escénicas. Es necesario recordar que Brasil pasó por un proceso de colonización en el que la esclavitud fue el principal motor de la economía, en todos los niveles de la sociedad, de manera tan profunda que aún hoy está presente, ya sea en las relaciones laborales clandestinas y criminales, o en el racismo, que sustenta conductas y acciones de exclusión, persecución y exterminio. Recordemos que a mediados del siglo xx se produjo una revuelta motivada por los castigos físicos y las condiciones inhumanas impuestas a los marineros.² Recordemos también que este proceso, que significó la cosificación del cuerpo negro y su constitución simbólica como existencia abyecta, incluyó un proyecto de blanqueamiento de la población brasileña que apuntaba a la

1 El *Manifesto Redemoinho* (Rede Brasileira de Espaços de Criação, Compartilhamento e Pesquisa Teatral, 2004) fue firmado por 41 grupos teatrales.

2 Este episodio se hizo conocido como *revolta da chibata*, cuando el marinero negro João Cândido encabezó, en 1910, un motín que duró varios días durante los cuales barcos posicionados en el mar apuntaron sus cañones al centro de la capital federal.

desaparición paulatina de los negros y los indígenas. Hasta hace unos años, las telenovelas brasileñas, exportadas a varios países, no incluían a negros entre los protagonistas de sus ficciones. Y «quando o teatro deixou de ser sinônimo de marginalidade, os atores negros foram substituídos por atores brancos devidamente pintados de negro» (Douxami, 2001, p. 361).

Hoy, en Brasil, cada cuatro horas una persona negra muere a causa de la intervención policial. Nueve de cada diez asesinados en 2022 eran negros, según la Red del Observatorio de Seguridad. La población blanca representa menos de la mitad del total del país y hasta los años noventa ocupaba el 80 % de las plazas universitarias. A esta situación se suman políticas públicas elitistas que, a lo largo del siglo xx, practicaron un urbanismo segregador. La gigantesca comunidad Cidade de Deus, en las afueras de la ciudad, fue construida con la eliminación de las favelas de la zona más privilegiada. Incluso hoy es habitual que las autoridades públicas desalojen a una comunidad por conveniencia. La periferia es una construcción económica. Ahí se tira todo lo que el centro no quiere: favelas, industrias contaminantes, organizaciones criminales.

En las afueras, donde se encuentra la mayoría de la población negra, las dificultades se multiplican, desde el saneamiento básico hasta las oportunidades de empleo y la movilidad social. En tales condiciones de existencia, se entiende que no hay posibilidad de una producción artística desconectada de una realidad en la que la lucha por la vida es constante. La primera compañía de teatro negro, Teatro Experimental do Negro (1944-1966), «puede ser considerada parte del movimiento negro en formación en Brasil», en la que participaron periódicos independientes que

procuravam lutar pelos direitos do negro brasileiro através de uma imprensa independente e liderada pelos próprios negros. O TEN se situa também na mesma linha de ação da Frente Negra Brasileira (1931-1937), [...] movimento de massa com repercussão nacional, que protestava contra a discriminação racial que alijava o negro da economia industrializada e da vida pública em geral (Douxami, 2001, p. 322).

El fenómeno que vivimos hoy guarda similitudes con aquella primera, solitaria y longeva iniciativa del artista negro Abdias do Nascimento (1914-2011). Hoy asistimos al surgimiento de territorios marginales y dramaturgias colectivas asociadas al enfrentamiento de la marginación. En las afueras de las ciudades, grupos fundan espacios de presentación, crean condiciones de circulación y realización de eventos, buscan estructura técnica, reivindican el acceso a la formación artística y el apoyo público. Jóvenes de la periferia ingresan en la universidad, investigadores salen de la universidad a trabajar junto a entidades públicas y organizaciones no gubernamentales.

A gente entrou na Escola de Arte Dramática no ano de 2004. Tinha, numa turma de vinte alunos, cinco alunos negros. Que é um número muito alto até hoje, imagina para a época. No ano seguinte entraram mais três, em uma outra turma

de vinte alunos. E aí a gente se olhou e falou: a gente tem que pensar o que são esses atores negros dentro dessa instituição (Lucélia Sérgio, diretora da Cia Os Crespos, em depoimento para a série *Cena Inquieta*, Episódio 5, TV Sesc, 2020).

Los espectáculos realizados por artistas negros sobre temas negros se han convertido en una parte continua y abundante de la programación teatral en Brasil. En una investigación sobre teatro negro en la ciudad de Río de Janeiro, encontré 51 espectáculos presentados entre 2017 y 2020. La mayoría de los títulos circunscriben su campo temático (con palabras de origen religioso o términos africanos). Algunos destacan la propuesta de traer a escena personajes de la silenciada historia brasileña. Otros se dedican a escudriñar el racismo. Muchas obras hacen varias temporadas; circulan por diferentes lugares, lo que le da al fenómeno una promesa de permanencia.

Para reflexionar sobre el fenómeno recurro al concepto de teatro de contexto, utilizado por Silvia Fernandes (2018) para referirse a este campo en el que la escena dialoga con su entorno. La autora toma los conceptos de arte contextual (Ardenne, 2004) y arte relacional (Bourriaud, 2009) para leer la obra coreográfica de Lia Rodrigues en la favela de Maré como ejemplo de lo que Claire Bishop (2023) llama el *giro social* de las artes. Fernandes se refiere a un teatro que, producido por la misma élite artística de los grandes centros, aborda las cuestiones sociales brasileñas, tal cual lo hicieron en otros momentos de la historia, como en el período anterior a la dictadura militar. La prerrogativa se aplica a Isabel Penoni, quien en 2006, después de impartir un taller de teatro durante dos años en Maré, funda la Cia. Marginal, en la que realiza sus primeras direcciones teatrales. Se aplica asimismo a Lia Rodrigues, quien también abandonó la zona privilegiada de la ciudad, en 2009, y llevó su compañía a trabajar en la periferia. En ambos casos, se trata de creadoras que dieron un giro geográfico y social para obtener un giro estético. En ambos casos, el artista que trabaja sobre su propio cuerpo es un residente de la periferia, mientras que la puesta en escena hunde sus raíces en una formación marcada por la concepción europea del arte, incluida la noción misma de puesta en escena.

Lo que hoy observamos es un arte de otro orden, que no pretende ser renovador, ni revolucionario, ni contemporáneo, porque no transforma lo que había, sino que es un arte inaugural: el teatro nació por primera vez en una localidad, trata con temas tabú por primera vez; los artistas de las periferias dominan no solo sus cuerpos, sino el arte que crean. El teatro de la escena periférica aparece, en el panorama actual, como una ruptura histórica. No se caracteriza por un giro social, una reanudación de lo político. Es un teatro inaugural, realizado por grupos formados por la búsqueda de transformación de la existencia social de sus integrantes, quienes se involucran en el proceso de creación. Los estudiosos todavía ven el fenómeno como una continuidad, como si el teatro, como una entidad universal, avanzara hacia nuevas áreas geográficas, nuevos temas, cambiando de color como el camaleón que se adapta a los nuevos tiempos sin perder la forma.

Creo que estamos ante un cambio tan profundo que podemos identificar una ruptura de paradigma.

A modo de ejemplo, elegí diez grupos de la periferia de San Pablo para presentar un breve perfil, basado en la forma en que cada grupo se presenta en sus redes sociales y materiales promocionales.

1. La Brava Companhia,³ fundada en 1998, antes de la política cultural dirigida a grupos de la ciudad de San Pablo, dice que se fundamenta en su participación en las luchas socioculturales de la región y de la ciudad, «na facilitação do acesso e garantia ao direito à arte e à cultura por meio de ações regulares, como apresentações de espetáculos, cursos livres, debates, organização de mostras e encontros, orientação de novos grupos da região, publicações, compartilhamento dos meios de produção e forte vínculo territorial e comunitário» (Mate y Aquiles, 2020, p. 78). El grupo estudia el teatro épico, desde los escritos de Brecht hasta las prácticas contemporáneas, como las obras de la Companhia do Latão, de San Pablo.

2. La Compañía de Teatro Heliópolis (2000, favela Heliópolis)⁴ dice que crea sus espectáculos «em diálogo com os anseios e as vivências que permeiam a realidade da comunidade [...] sem cair nos clichês e nos estereótipos do que se entende por periferia e favela», pero «sem ocultar nossa condição de sujeitos periféricos» (Mate y Aquiles, 2020, p. 260). Desde 2010 tiene su sede, proporcionada por las autoridades públicas, donde realiza eventos.

3. El Coletivo Dolores Boca Aberta (2000, Cidade Patriarca)⁵ se define como «um ajuntamento de pessoas de periferias e subúrbios paulistanos». Ocupa terrenos públicos que comparte con otras organizaciones del barrio. El grupo escribe que «as condições materiais direcionam opções formais e muitas das criações estiveram intensamente conectadas com sua geografia» y que «a luta pelo território, a defesa de políticas públicas para a produção artística e a construção de obras autorais marcam os 20 anos de existência do Dolores» (Mate y Aquiles, 2020, p. 230).

4. La Carcaça de Poéticas Negras (2016, sin sede)⁶ es un grupo formado por cuatro jóvenes negros de la periferia y LGBTQ+ que toma como punto de partida la creación del cuerpo «negro urbano e suas diásporas, o genocídio e o etnocentrismo na contemporaneidade, a carcaça de símbolos da ancestralidade negra que revela camadas de uma história apagada e sem alforria» (Mate y Aquiles, 2020, p. 84).

5. Capulanas Cia. de Arte Negra (2007, Jardim São João)⁷ cuenta con cuatro actrices-investigadoras que escriben: «Numa perspectiva de teatro identitário concebido como forma de engajamento cultural, social e político, vislumbramos o surgimento de uma nova consciência do feminino que seja capaz de reverter os quadros de silenciamento, de dor, de abandono e de opressão social [...]

3 <https://blogdabrava.blogspot.com/>

4 <https://ciadeteatroheliopolis.com/>

5 <https://www.doloresbocaaberta.org.br/>

6 <https://www.instagram.com/carcacadepoeticasnegras/>

7 <https://capulanasciadeartenegra.com.br/>

resgatando, honrando e exaltando a beleza da cultura negra» (Mate y Aquiles, 2020, p. 82).

6. El Coletivo Negro (2007, sin sede)⁸ inicia su producción artística fomentando la invisibilidad social y el debate sobre cuestiones étnico-raciales. Se define como «grupo de afrodescendientes comprometidos com a recriação artística do imaginário construído em relação ao negro brasileiro» (Mate y Aquiles, 2020, p. 244).

7. El Coletivo O Bonde⁹ está formado por artistas negros y periféricos, y dice que su investigación del lenguaje es el teatro negro y sus diásporas contemporáneas. En el prólogo del espectáculo *Bom dia Eternidade*, declaran: «Esse espetáculo fecha o que a gente chama de trilogia da morte, que é nossa pesquisa da necropolítica aos corpos pretos em diferentes tempos e contextos. Começamos lá atrás, na infância, no espetáculo Quando eu morrer vou contar tudo a Deus, sobre a migração clandestina de um menino africano de oito anos. Depois passamos pela fase adulta, no espetáculo Desfazenda, me enterrem fora deste lugar, sobre a migração clandestina e o sequestro de pessoas pretas pós-abolição brasileira. E chegamos aqui na velhice, quer dizer, pretendemos chegar».¹⁰

8. La Cia Os Crespos (2005, sin sede),¹¹ considerada el primer grupo de teatro negro de la nueva generación, fue fundada en 2006 y se define como «um coletivo de atores negros que racializam o trabalho, isto é, que estudam questões afro-raciais» (Ferreira, 2010).

9. El Coletivo Estopô Balaio de Criação, Memória e Narrativa (2011, Jardim Romano),¹² declara que sus miembros viven «no contrafluxo da cidade» y que «o que une todas as nossas ações é o desejo de trabalhar com histórias reais e trazer os detentores dessa narrativa para a cena com os atores» (Mate y Aquiles, 2020, p. 234).

10. El grupo Clariô de Teatro¹³ dice que «busca, por meio da cena, troca e debate, defender a arte produzida pela periferia, na periferia e para a periferia». En Espaço Clariô, sede del grupo desde su fundación, crean eventos y prácticas de intercambio y formación. Premiado, dice que «nossa própria geografia foi a nossa raiz» y creen que su estética viene de la «tecnología da quebrada» (Mate y Aquiles, 2020, 310).

Naruna Costa, del grupo Clariô de Teatro, llama a este fenómeno *teatro sin intermediarios*, y compara dos momentos históricos distintos: el momento inicial, cuando artistas que vinieron de afuera del territorio hacían teatro para/sobre/ con los residentes, y el momento actual, en el que los residentes crean su propio teatro, sin intermediarios.¹⁴ El teatro que vino de afuera le dijo a la comunidad

8 <http://coletivonegro.com.br/>

9 https://www.facebook.com/coletivoobonde?locale=pt_BR

10 Grabado por la autora durante la representación del espectáculo.

11 <https://www.ciaoscrespos.com.br/>

12 <https://coletivoestopobalaio.com.br/>

13 <https://espacoclario.blogspot.com/>

14 Debate realizado por SESC São Paulo (2020).

que sus cuerpos importan. Y a los artistas locales les gustó tanto el juguete que respondieron: «Queremos decir nosotros mismos qué es lo que nos interesa y elegir cómo queremos que nos interese». Por eso es tan común en las obras ver el rechazo a la idealización. Esta generación no va a la periferia a compartir su teatro: vive allí. No invita a un actor negro a hablar de negritud: es negra. Y allí, no importa qué historia se cuente, el trabajo, el ritual y la fiesta son de los cuerpos presentes. Observamos a personas de las que el teatro habló mucho y que hoy hablan por sí mismas e invierten tiempo y energía en decir quiénes son.

Lo que observamos hoy son personajes-actores que pronuncian el pronombre de primera persona, *nosotros*, aquellos que nunca habían producido subjetividad sobre el país o que nunca habían sido aceptados por el país como productores de subjetividad. Quienes están en escena no son personajes idealizados de una clase social lejana. Ni siquiera una construcción de personaje o un intento de hacerla presente. El actor está en escena, enunciando al personaje, en un proceso de recuerdo que cuestiona la historia oficial y reclama el derecho robado (del actor, del personaje y del espectador).

La búsqueda de un teatro con identidad brasileña marca la segunda mitad del siglo xx, con *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, del Teatro de Arena, y conduce a la producción y circulación del Centro Popular de Cultura, pasando por una generación que volvió su mirada hacia el trabajador brasileño y transformó el teatro, la televisión y el cine a través de la búsqueda de la nacionalidad en lo popular, con un cierto heroísmo que colocó la esperanza de la revolución política en las capas más pobres. El movimiento contemporáneo no se corresponde en modo alguno con la noción de nacional-popular (Lima y Arrabal, 1983) de la generación de los años sesenta y setenta, que, en el ámbito de la actuación escénica, pretendía la búsqueda «do gesto, da voz, do andar do brasileiro, do homem brasileiro e ao mesmo tempo do povo brasileiro» (Lima, 1984, p. 62). Esta estética propuso una corporalidad racionalizada y un patrón de habla regional, personajes tipificados por su condición de clase, a través de los cuales se construía una totalidad abstracta que podía servir como afirmación de nacionalidad. En este teatro, «raramente se permite ao ator uma forma de trabalho personalizada, que some à personagem a experiência pessoal ou a exegese da sua própria condição de classe» (Lima, 1984, pp. 6263).

En la década del ochenta, la crítica Mariângela Alves de Lima (1984) observó el llamado *teatro alternativo* y llegó a la conclusión de que allí no había alteridad, ya que todo el esfuerzo de los grupos consistía en atraer más público al mismo teatro. Como espectadora, observo que hoy el llamado de este nuevo teatro es respondido por un público igualmente nuevo que, de manera inédita en la historia del teatro brasileño, tiene una oferta de espectáculos creados y representados por artistas que no idealizan, tipifican o subalternizan los personajes con los que este público puede identificarse. A medida que emergen de la invisibilidad otras clases, otros cuerpos, otras historias, emergen otros contextos, lo que genera un

nuevo teatro que recién llega, reconoce el terreno y finalmente se establece y toma como propio lo antes ajeno.

Este proceso se inició con los grupos teatrales y el movimiento que desde el siglo pasado habla de la necesidad de inversión en procesos culturales y de des-centralización. Se inició con los movimientos sociales, que llevaron a la creación de cuotas en las universidades, con la política cultural basada en convocatorias, con las leyes de protección a las minorías políticas. Es posible entender el teatro negro contemporáneo como parte de un proceso de transformación dirigido a la representación de las minorías políticas en todos los sectores de la vida pública. La escena periférica se encuentra no solo en oposición al centro geográfico, sino también en las diversas disidencias de la homogeneidad, en cada diferencia que escapa al yugo del modelo. Tenemos que considerar la posibilidad de que exista otro teatro, sin descalificarlo según los parámetros que hemos aprendido a utilizar. Este teatro inaugural necesita ser estudiado desde la perspectiva de otros paradigmas.

REFERENCIAS

- ARDENNE, P. (2004). *Un art contextuel*. Flammarion.
- BISHOP, C. (2023). A virada social: o mal-estar na colaboração (Carlos Eduardo Riccioppo, Trad.). *Rebento*, (17), 12-23. <https://www.periodicos.ia.unesp.br/index.php/rebento/article/view/913/499>
- BOURRIAUD, N. (2009). *Estética relacional* (Denise Bottmann, Trad.). Martins Fontes.
- DOUXAMI, C. (2001). Teatro negro: a realidade de um sonho sem sono. *Afro-Ásia*, (2526), 313-363. <https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/21016>
- FERNANDES, S. (2018). Teatro expandido em contexto brasileiro. *Sala Preta*, 18(1), 634. <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/146758>
- FERREIRA, C. (2010, junho). Ensaio sobre os crespos. *O Menelick 2º Ato*. <https://www.omenelick2ato.com/artes-da-cena/teatro/ensaio-sobre-os-crespos>
- LIMA, M. A. (1984). Perplexidades de um crítico. *Arte em Revista*, 6(8), 110-113.
- LIMA, M. A. y ARRABAL, J. (1983). *Teatro*. Brasiliense.
- MATE, A. y AQUILES, M. (Orgs). (2020). *Teatro de grupo na cidade de São Paulo e na Grande São Paulo: criações coletivas, sentidos e manifestações em processos de lutas e de travessias*. Lucias. <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2022/02/Teatro-de-Grupo.pdf>
- REDE BRASILEIRA DE ESPAÇOS DE CRIAÇÃO, COMPARTILHAMENTO E PESQUISA TEATRAL. (2004). *Manifesto Redemoinho*.
- SESC SÃO PAULO. (2020, 4 de setiembre). *Ideias. Cena inquieta* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=JgUrmxWAwFk>
- TROTTA, R. (2022). Práticas formativas: arte e Território. *Moringa. Artes do Espetáculo*, 13(2), 1124. <https://periodicos.ufpb.br/index.php/moringa/issue/view/2855>
- VENTURINI, T. (Dir.). (2018, 24 de octubre). 3. *Cena Inquieta* [Video]. Sesc TV. <https://sesc.digital/conteudo/teatro/teatrasescv/antikatariticamugunzavelhacia>

EL ARTE RESISTE

ARTIVISMO EN MONTEVIDEO DURANTE LA PANDEMIA DE COVID 19

CAMILA CARBAJAL

*Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,
Universidad de la República*

En Montevideo, durante la pandemia provocada por el covid-19, el colectivo Primer Ensayo, a pocos días de la declaración del Poder Ejecutivo del «estado de emergencia», publica una carta en Facebook que convoca a diferentes actores del medio artístico a manifestarse y a ponerse en acción para dar cuenta del estado de precariedad que atraviesa el arte en general y los artistas en particular. El público objetivo de la carta estaba conformado por artistas independientes, compañías artísticas y espacios de formación artística y culturales. Este movimiento buscó enfrentar la falta de medidas efectivas del Estado con respecto al sector artístico.

El núcleo central de la proclama fue lograr transmitir a la comunidad que el arte es trabajo. En esta línea se realizan una serie de intervenciones: «Primer ensayo» y «Platea en la plaza» (plaza Independencia), «Vamos a tomar el té» (explanada del Teatro Solís y residencia de Suárez), «Vamos a la función» (en las puertas de los teatros cerrados durante las vacaciones de julio). Por último, cierra su ciclo con el «Fusilamiento del arte» (plaza Independencia). El propósito de esta ponencia es describir y analizar las intervenciones activistas (Delgado, 2013; Expósito et al., 2012; Groys, 2016; López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018) de este colectivo en el espacio público a partir de las entrevistas realizadas a dos de sus integrantes (Echevarría y Weinberg) y reflexionar sobre la función política que estas ejercieron. Se propone dar a conocer esta experiencia, profundizar sobre el concepto de *artivismo* y analizar las diferentes propuestas de intervención que realiza el colectivo, a la vez que dar cuenta de las diferentes resistencias que esto provocó.

COLECTIVO PRIMER ENSAYO: LA NECESIDAD DE UNIFICAR FUERZAS

*La energía de todos los cuerpos rabiosos, tristes, angustiosos,
con una indefinición de cómo vamos a vivir [...] era latente.*

—Germán Weinberg (comunicación personal, 21 de diciembre de 2022)

A pocos días del decreto del Poder Ejecutivo de Uruguay que declaró el «estado de emergencia»,¹ el 25 de marzo del año 2020, Ximena Echevarría, integrante del colectivo Primer Ensayo, publica una carta abierta² en Facebook en la que convoca a diferentes actores del medio artístico a movilizarse para visibilizar la precariedad de la situación de los artistas y del arte, y las necesidades puntuales que el sector en la coyuntura del momento atravesaba. El público objetivo de esa carta estaba conformado por artistas independientes, compañías y espacios de formación artística y culturales. Por su parte, Germán Weinberg, integrante del movimiento, nos comenta que el objetivo primario que los impulsaba era la «necesidad de visibilizar que el arte es un trabajo», y a su vez, dar cuenta a la sociedad en su conjunto de que no se estaban tomando medidas que contemplaran a los artistas, «porque para el Estado los artistas no son trabajadores» (comunicación personal, 21 de diciembre de 2022). Alejandra García amplía la idea, en el sentido de que la construcción de arte/trabajo es una idea que no ha logrado establecerse aún en el imaginario colectivo. En una entrevista en radio CX36 Radio Centenario, afirma: «La cultura es trabajo. Es muy importante decirlo porque, aunque para nosotros es una obviedad, porque [nos] dedicamos a esto, para mucha gente no, y lo vemos incluso [...] con la gente que nos rodea a nosotros personalmente» (García y Muñoz, 2020).

La respuesta a la carta fue inmediata y masiva, nos cuenta Weinberg, que en tres días recibieron adhesiones, mensajes solidarios, preguntas, inquietudes, pedidos y manifestaciones variopintas. Fueron setenta las adhesiones a la carta, que representaban a artistas individuales, compañías y escuelas. Se dieron cuenta de que estaban abriendo una puerta complicada y necesaria, ante un problema histórico del sector artístico, pero que a su vez era fundamental resolver a corto plazo. A partir de esto tuvieron reuniones con el Ministerio de Educación y Cultura y con la Intendencia de Montevideo, a la vez que generó curiosidad en los medios de prensa, que empezaron a acercarse.

1 A través de una conferencia de prensa encabezada por el entonces presidente, Luis Lacalle Pou, y otras autoridades del Poder Ejecutivo, se promulgó el decreto n.º 93/020, que declaraba el «Estado de emergencia nacional sanitaria como consecuencia de la pandemia originada por el virus covid-19 (coronavirus)» (Uruguay, 2020). Este decreto incluía en uno de sus artículos la suspensión «de todos los espectáculos públicos hasta que el Poder Ejecutivo lo determine».

2 No hemos podido acceder a ella de forma directa, ha sido retirada de las redes sociales y su autora (Ximena Echeverría) no la conserva. Llegamos a ella mediante el testimonio de los integrantes de «Primer ensayo».

La casa de Implosivo, la escuela de teatro que conducen Echevarría y Weinberg, fue el centro neurálgico de los encuentros. Fue en el sitio de Facebook de la escuela donde se publica la carta que da origen al movimiento, pero pronto entendieron que la escuela no participaba de este proyecto, sino que eran ellos como individuos, como trabajadores, quienes formarían parte, junto con otros compañeros del colectivo Primer Ensayo. De la primera reunión participaron unos sesenta artistas. Fue allí donde le dieron el perfil al movimiento: «Somos artistas, busquemos la forma artística de visibilizarnos [...]. Hagamos de nuestro oficio nuestra bandera, y que la propia obra hable por sí misma y por nosotros» (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022). Como afirma Boris Groys (2016), «los artistas quieren ser útiles, cambiar las cosas, pero al mismo tiempo no dejan de ser artistas» (p. 56). A su vez, el acuerdo fue unánime: era necesario salir a la calle para realizar una acción artística; «para que no quede en una manifestación cerrada, sino que se abra al público que transita, a la gente del barrio, a la gente que se mueve de acá para allá» (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre, 2022).

De este impulso salen las ideas de la primera intervención. El nombre del movimiento surge de ella, que a la vez es representativo de lo que estaba pasando. Al decir del Weinberg, «fue el primer ensayo, porque era el primer ensayo de nuestras intervenciones, el primer ensayo de este grupo, el primer ensayo de ver si funcionábamos juntos. Era el primer ensayo de muchas cosas» (comunicación personal, 21 de diciembre de 2022).

En el primer año hubo un equipo estable, que mantuvo y sostuvo el proyecto. Este equipo estaba abierto a artistas que se iban sumando a eventos puntuales, de acuerdo con sus posibilidades. El elenco estable estaba integrado por: Ximena Echevarría, Germán Weinberg, Victoria Cestau, Agustín Romano, Nicolás Muñoz, Laura Silvera, Bruno Acevedo, María Victoria Parada, Alejandra García, Leidy Laura Sosa, Gastón Silva, Romina Grassi, Matilde Leiva, Mariana Caballero, Joaquín Bacci y Apa Angeloni.

PRIMER ENSAYO: ENTRE EL SILENCIO Y EL APLAUSO

El 9 de junio de 2020 se realiza la primera intervención pública, en la plaza Independencia, que responde a la consigna «El sector cultural presente y en alerta». Inscribimos esta intervención, a modo de muestra del resto de las sucesivas intervenciones y al movimiento en sí como una manifestación del artivismo o el arte activista. Para ello, sigamos la definición trabajada por Ramón Parramón, citado por Manuel Delgado (2013). El arte activista

contempla parámetros como el posicionamiento crítico, la voluntad de interacción con el ámbito social, la vinculación con la especificidad del lugar y el compromiso con la realidad [promoviendo] actividades prácticas que dotarán

de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes (p. 69).

En esta primera intervención, como seguirá sucediendo con el resto de las intervenciones, se da un «posicionamiento crítico» en cuanto a la situación de los artistas en la pandemia. Para esto se toma la decisión de visibilizar y dialogar con el sistema político, la sociedad en su conjunto y en particular con el propio sector, aplicando «la voluntad de interacción con el ámbito social». Una vez activado este diálogo, se elige un lugar significativo y simbólico para alzar la voz. La plaza Independencia se encuentra frente a la Torre Ejecutiva, sitio donde los representantes del Poder Ejecutivo ejercen su labor, a quienes el colectivo exigía se reconociera y tratara su situación. Es a partir de esto que se toma «el compromiso con la realidad [y se promueven] actividades prácticas que [doten] de un punto de vista alternativo a los sistemas productivos y vehiculadores existentes» (Parramon, como se cita en Delgado, 2013, p. 69).

El diálogo con lo social no estuvo exento de tensiones. Dentro del campo artístico fue dificultoso encontrar aliados institucionales. Tuvieron múltiples conversaciones con organizaciones artísticas y sociales que apoyaron su lucha, pero, por diferentes motivos, no integraron su firma a la propuesta. Los movimientos políticos dentro de las instituciones tienen su lógica y su dinámica particular, que el movimiento Primer Ensayo comenzaba a reconocer.

El activismo artístico tensiona su relación con las instituciones artísticas y las instituciones culturales, que son dominantes en cada momento. Lo hace de diferentes maneras, pero fundamentalmente resquebraja o rompe la diferenciación entre el adentro y el afuera de la institución artística (Expósito et al., 2012, p. 43).

Todas las intervenciones tendrán una estructura espectacular de principio, desarrollo y final, de gran impacto visual para que «la entienda quien pase en un bondi, quien esté sacando el perro, quien vaya a participar o quien vaya a ver» (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022). Se aplica la lógica del activismo, que trata de integrar el movimiento propio de la ciudad a la manifestación artística; tanto el espacio como el accionar artístico son un signo más en el discurso.

En esta primera intervención conviven dos objetivos complementarios y de diferente índole. Por un lado, la promoción de un discurso colectivo con relación a las necesidades del sector artístico, como ya se ha mencionado, pero, por otro lado, podríamos hablar de un objetivo instrumental o metodológico, que tiene que ver con poder resolver en pocos minutos la integración de participantes eventuales que no han formado parte de la preparación de la intervención. Para esto era necesario ser claros en la transmisión de la información, concretos en las ideas a ejecutar y efectivos en la dinámica. En este aspecto podemos recordar lo que nos dicen Alberto López Cuenca y Renato David Bermúdez Dini (2018), citando a los investigadores de la RCS (Red Conceptualismos del Sur), cuando definen el término *activismo* en cuanto al rol de lo artístico en las propuestas activistas, ya que se trata de «modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad

que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte» (p. 21). Esto no significa que lo artístico no fuera cuidado, pensado y desarrollado, sino que la herramienta a través de la que se sirve el movimiento es el arte; pero, a su vez, es necesario abrir las posibilidades a que cualquier artista —y esto significa incluir artistas que no tengan herramientas escénicas integradas, como, por ejemplo, un fotógrafo— pueda integrarse y llevar a cabo la intervención. Es así como podemos afirmar que «la cualidad relacional e intersubjetiva está en el centro del activismo artístico» (López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018, p. 23).

La cita era en las puertas del Palacio Salvo, cercano al lugar donde se realizaría la intervención, pero un lugar apartado de lo que sería su espacio escénico. Se manejaban con voceros, que iban rotando de acuerdo con cada intervención, ya que la forma en la que se trabajaba también era analizada por el colectivo. Querían ser coherentes en el discurso y en la acción; funcionar como un colectivo horizontal y abierto, en el que todos tuvieran su espacio y, a su vez, su contención.

Es importante remarcar que el colectivo concibe el arte como un medio al servicio del discurso, y no como un espacio de lucimiento individual. En este sentido, el foco de la propuesta no está puesto en las personas particulares, sino en el colectivo en su conjunto, que actúa sin firmas ni protagonismos personales. Esta decisión se materializa en la construcción de un nombre común, que los representa como grupo y no como la suma de individualidades. Del mismo modo, esta noción de lo colectivo se extiende a su práctica militante, donde reflexionan y ponen en marcha un modo de funcionamiento consciente y autocrítico, pensado y revisado constantemente por ellos mismos. Hay una decisión de ser un colectivo abierto y horizontal. Los voceros, cada vez, serán personas distintas, tanto dentro de las intervenciones —es decir, quienes son los referentes a seguir en la actividad artística concreta— como en el caso de los voceros ante la prensa. Es así como se confirma lo que Delgado (2013) reflexiona acerca de la identidad de los colectivos artivistas:

La naturaleza con frecuencia cooperativa y autogestionada de sus producciones, muchas veces empleando nombres colectivos; el énfasis en las puestas en escena en pos de unos máximos niveles de visibilización; la aplicación de criterios de participación e involucramiento que desmientan la distancia entre creador y creación, o entre público y acción (p. 70).

El modo de organización interna del grupo era a través de comisiones, y el de resolución, la asamblea. Se juntaban una vez por semana, se trataban los temas, se analizaban y se resolvían. Dice Weinberg: «Teníamos días determinados de asamblea, que eran sagrados. No había nada que no se resolviera ahí. Nadie tomaba una decisión que no fuera ahí. La asamblea era el medio de resolución» (comunicación personal, 21 de diciembre de 2022).

En cuanto a las comisiones, encontramos la Comisión Artística, que se ocupaba de pensar y producir las intervenciones; la Comisión de Puentes, que se ocupaba de contactar a otros colectivos, instituciones o compañeros, convocarlos para participar y conseguir todos los insumos necesarios; la Comisión de

Comunicación, que se ocupaba de gestionar las redes, su diseño y a su vez contactar a la prensa. Parte de la dificultad era que desde los medios de comunicación no se tergiversara el discurso de la propuesta:

Nuestro objetivo era que la obra hablara por sí sola. Después, siempre teníamos el vocero. Porque venía el medio y te pedía. Teníamos que tener a alguien preparado para responder las preguntas de los medios que tratan de llevar esto para donde ellos quieren y no para donde nosotros queremos. Entonces queremos que la obra hable por sí sola, pero queremos llegarle a la opinión pública, y que entienda el discurso de lo que estamos diciendo (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022).

A su vez, funcionaba la Comisión de Género, que se ocupaba de atender todas las situaciones vinculadas a «tener una perspectiva de género en nuestras acciones artísticas y de funcionamiento del grupo» (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022). Por último, la Comisión de Finanzas, a través de la que se intentaba autosustentar el proyecto, sin que fuera necesario que los participantes tuvieran que sacar dinero de su bolsillo para sostenerlo.

En cuanto a la acción escénica, la propuesta integra tres dimensiones: la espacial, que consta de un recorrido; la referida a la acción, y la referida al diseño escenográfico y de vestuario. En cuanto al recorrido espacial, los artistas ingresan a la plaza Independencia en filas y van construyendo un tablero que cubre el sector de la plaza ubicado entre la Torre Ejecutiva y el monumento a Artigas. La idea era generar una ocupación progresiva. El impacto de tomar la plaza era importante. Pensaban en la idea de que hubiera algún funcionario mirando por la ventana y de repente se diera cuenta de que el espacio se había transformado.

Considerando la propuesta escénica, cada uno desarrollaba una secuencia simple de acciones vinculadas al arte que representaba. El silencio ocupaba un lugar muy importante, cargado de una simbología muy potente, y terminaba con un aplauso, como contracara del silencio. Dice Weinberg (comunicación personal, 21 de diciembre de 2022): «Era como el aplauso que no podíamos tener nosotros, era como la ironía de aplaudir las decisiones». Para esto emplean

estrategias de guerrilla simbólica; el papel asignado al humor, al absurdo y a la ironía; la renuncia a toda centralidad, a las definiciones y a los encapsulamientos; la concepción del artista como activista, es decir, como generador de acontecimientos (Delgado, 2013, p. 70).

El silencio como la contracara del grito por hacerlos parar y callar mediante el cierre de los teatros y de la actividad cultural en general. Ese mismo silencio, puesto al servicio de la intervención, que a su vez es finalizado por un aplauso sentido, potente y significativo. El aplauso irónico, el aplauso que alienta, el aplauso que no podían recibir, el aplauso que estimula a seguir luchando.

Fue una intervención muy emotiva para nosotros y para la gente. Porque [participó] mucha más gente de la que pensábamos. No teníamos medios de comunicación para informar [...]. En tres días nos juntamos, la pensamos, la

difundimos y la hicimos. Fue muy emocionante estar ahí. La energía de todos los cuerpos rabiosos, tristes, angustiosos, con una indefinición de cómo vamos a vivir que era latente. Fue repotente la intervención, y eso se permeó a la gente y a los medios. Nos empezaron a dar bola los medios, a un colectivo artístico (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022).

En cuanto a la propuesta estética, el objeto «cartel» era importante, ya que tenía una conexión ineludible con la idea de protesta callejera. En él figuraba el nombre de la ocupación: «Soy actriz», «Soy fotógrafo», «Soy artista plástico», etcétera. La vestimenta era acorde a la actividad propia. Cada uno vestido de su rol, decisión con una doble virtud: era muy específico e identificable, pero a su vez accesible, para que fuera viable que cualquier artista pudiera integrarse fácilmente. Los carteles ya estaban realizados por el colectivo. Quien quisiera participar solo debía ocuparse de su vestimenta.

En cuanto a la forma de diálogo con el entorno, fueron fundamentales las redes sociales. En la pandemia, el espacio público fue más que nunca virtual, pero el colectivo Primer Ensayo reivindicaba la necesidad de presencialidad mediante la ocupación del espacio de la calle, apoyados en el espacio virtual:

Los dispositivos digitales y las redes sociales funcionaban como [...] un instrumento tanto de comunicación interna [...] como de comunicación externa con el entorno, mediante el cual se difunden sus posiciones políticas, se dan a conocer sus movilizaciones [...] y se cultivan sus relaciones con grupos afines y solidarios (Estrada Saavedra, como se cita en López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018, p. 26).

De esta forma, la primera intervención y las sucesivas se complementan con una campaña virtual que pone el foco en que los actores son trabajadores. La propuesta constaba de *spots* publicitarios con un plano cerrado en el que se visualizaban roles vinculados al mundo del trabajo, como por ejemplo, una maestra, un abogado o un científico, cada uno por separado. Estos contaban el tiempo que les llevó formarse y la cantidad de horas que trabajan. Al finalizar, se abre el plano y se visualiza que es un set de rodaje, y que quienes hablan son actores que cuentan sobre su actividad. Otra campaña en la misma línea es la difusión de videos de trabajadores del arte que evidencian el tiempo y los recursos invertidos en determinados espectáculos puntuales: ensayo, investigación y estudio, montaje y desmontaje, preparación previa y trabajo posterior a las funciones, trasladado a horas reloj. Esta campaña pretendía desarticular la idea de que el arte es un *hobby* o que se hace solo porque da placer.

DERROTERO POR LAS INTERVENCIONES

Haremos una breve presentación de las intervenciones, con el foco en diferentes aspectos, de acuerdo con las características de cada una. Recordemos que tienen un desarrollo espectacular. Las diferentes consignas eran concretas y accesibles

para que cualquier persona sin demasiada preparación pudiera incorporarse, y se difundían por medio de las redes sociales, tanto para quienes quisieran participar como para quienes quisieran ver.

En primer lugar, integramos aquí la cronología de las intervenciones con su respectiva fecha, nombre y lugar. El 9 de julio del 2020 se realizó la primera intervención, «Primer ensayo», en la plaza Independencia. La segunda fue el 30 de junio; se llamó «Platea en la plaza», también en la plaza Independencia. La tercera se hizo el 15 de julio, en la explanada del Teatro Solís, y se llamó «Vamos a tomar el té», la que volvió a realizarse el 19 de julio, frente a la residencia de Suárez. El 27 de julio se hizo «Vamos a la función», en las veredas de diferentes salas teatrales céntricas montevidéanas, y el 8 de setiembre, una intervención a pedido de la Federación Uruguaya de la Salud (FUS), frente al Palacio Legislativo. El 13 de setiembre, frente al Teatro de Verano Ramón Collazo, se llevó a cabo la intervención «Trapitos al sol». En ese mismo mes, el 25, en la avenida 18 de Julio, se intervino en la Marcha de la Diversidad, y por último, se realizó el «Fusilamiento del arte», en la plaza Independencia.

A modo de síntesis, entonces, la primera intervención, «Primer ensayo», como ya se comentó con mayor profundidad, fue la encargada de abrir el camino al colectivo, y a través de ella se fue aprendiendo y se fueron tomando decisiones para la consolidación y visibilización del colectivo.

La segunda intervención fue «Platea en plaza». La convocatoria proponía que cada artista fuera vestido de su rol y llevara una silla, un banco o lo que tuviera para sentarse para armar una platea de cara a Presidencia. En ese momento, las salas estaban cerradas. Se realizó con música en vivo. En la platea había pequeñas acciones, atractivas, llamativas, a modo de comentario de la función. El foco estaba puesto en que los verdaderos actores del momento eran las autoridades, quienes realizaban las acciones que repercutían en el ámbito social.

«Vamos a tomar el té» tuvo dos locaciones diferentes, ambas vinculadas a las autoridades del Poder Ejecutivo. Estas intervenciones fueron en respuesta a las primeras ayudas económicas al sector. Se otorgaron 6.800 pesos, por única vez, para artistas que no tuvieran ingresos de ninguna índole. En definitiva, «un subsidio que llegó tarde y se cobró mal [...]». En ese momento entendimos que eran migajas» (G. Weinberg, comunicación personal, 27 de diciembre de 2022). Era un buen momento de resignificar la canción de María Elena Walsh que en su espesor da cuenta de un mundo sin sentido, absurdo, que conduce a la afirmación repetitiva: «Yo no sé por qué». La versión estaba algo modificada y jugaba con la idea de un personaje que representaba el poder, en zancos y con una bandeja de plata que tiraba migajas a los artistas. Estos, vestidos de negro, blanco y fucsia, con un maquillaje contrastadamente decrepito, tomaban el té felices y peleaban por las migajas cuando el poder se las tiraba. Se jugaba con la ironía del mundo perfecto y feliz, que era el que aparecía en los medios, en cuanto al manejo de la pandemia y la «buena noticia» del subsidio.

«Vamos a la función» sucedió en las vacaciones de julio, en Montevideo, que es un período fundamental para gran parte del sector artístico. Es una semana en la que las actividades destinadas al público infantil son amplias y variadas; los teatros suelen estar llenos, lo que hace que, entre otras cosas, la época sea una verdadera zafra laboral. Se convocaba a artistas, que podían ir vestidos de su rol, y al público en general a hacer filas en los teatros cerrados. Se eligieron los céntricos porque tenían mayor visibilidad. Espectadores y artistas se manifestaban por la ausencia de espectáculos públicos. Se convocaba en doble horario, a las 15 y a las 17, horario habitual de las funciones en ese período. El impacto fuerte de la intervención tenía dos vetas: por un lado, la diversidad en la composición de los participantes, niños y grandes, unidos en el reclamo; por otro, en un momento, ante una indicación acordada, caían al suelo y sostenían ese derrumbamiento, juntos.

La intervención a pedido de la FUS fue un momento crítico para el movimiento, ya que fue una propuesta con remuneración, lo que motivó un debate interno intenso entre quienes entendían que no debía cobrarse, ya que era una reivindicación compartida social y debía primar la solidaridad, y quienes entendían que el colectivo estaba moviéndose porque necesitaba trabajar y que el pedido de la FUS generaba y valoraba el trabajo artístico. El colectivo de la salud estaba en su propia lucha reivindicativa en cuanto a las necesidades del sector. «Entendíamos que compartíamos objetos similares, esto es, visibilizar las injusticias que la pandemia generó, y esta era una» (G. Weinberg, comunicación personal, 21 de diciembre de 2022). La FUS nos hizo una propuesta con relación a lo que querían decir, y nosotros les propusimos visibilizar plásticamente que los aplausos se transformen en presupuesto. En ese momento se había instaurado una práctica de que a las 21 horas se aplaudiera a los médicos y funcionarios de la salud por su labor ejemplar. Se llegaba en una ambulancia con una sirena, con la salud moribunda, a la que no podían salvar. La FUS tenía una plataforma que se decía a través de un megáfono. Esta intervención se realizó dos veces en el Palacio Legislativo y una en la explanada de la Intendencia de Montevideo.

«Trapitos al sol» surge en el contexto de denuncia en Instagram llamado «Varones Carnaval», que luego se extendió a otros ámbitos artísticos. Se reclamaba sobre la violencia hacia la mujer en la práctica artística y los mecanismos de invisibilización instituidos. Quienes llevaron adelante la intervención fueron las mujeres. A esta intervención se sumó La Melaza, una cuerda de tambores femenina de gran trayectoria en el medio. Se tomaron las lavanderas como personajes históricos potentes. Los personajes lavan sus trapos sucios en la playa, los ponen en un bidón, caminan de forma lenta y agrupada hacia la puerta del Teatro de Verano, lugar emblemático de la fiesta popular uruguaya, donde transcurre el Concurso Oficial de Carnaval. Fue en el ámbito de la movida carnavalesca que surgen las primeras denuncias y también se da la mayor cantidad. Siguiendo con la intervención, las lavanderas, luego del trayecto, y ya a las puertas del teatro,

sacan sus trapos aparentemente limpios, que al salir del bidón están más sucios de lo que estaban al comenzar la intervención, y se cuelgan en el vallado del teatro. Allí quedaron meses.

La penúltima intervención fue una participación en calidad de invitados dentro de la Marcha de la Diversidad. La propuesta jugaba con la multiplicidad de vínculos sexoafectivos, con el propósito de reivindicar esto como posibilidad saludable. Además del discurso, que es muy importante, en esta intervención, como en las otras, pero en esta en particular, se quiso cumplir con todos los protocolos establecidos. Esto ocasionó mucho debate interno. Desfilaron dentro de un dispositivo construido con cintas de «Pare» que permitía mantener las distancias establecidas. Para el grupo era importante, porque en el debate político estaba instalada la discusión acerca de la pertinencia de la marcha en un momento de brote epidémico.

Por último, el colectivo, luego de ocho meses de intenso trabajo, con una gran repercusión en los medios y en el público, aunque con apoyos magros, realiza la última intervención presencial. Toman el mismo espacio con el que abren el ciclo, la plaza Independencia, frente a Presidencia, y recrean el fusilamiento del arte, a modo de cierre.

Publican en sus redes la convocatoria:

Desde el comienzo de la pandemia, el sector cultural ha sido uno de los más afectados. Al tomarse las primeras medidas, inmediatamente se cerraron los teatros y escuelas artísticas, y los espectáculos fueron prohibidos. El retorno a la presencialidad ha sido arduo y lento en el pasar del tiempo. Algunos pudimos volver a nuestros labores, cumplimos con los protocolos establecidos, lo que implicaba un porcentaje menor de público y, por lo tanto, menor ingreso económico.

En los últimos días, las autoridades han vuelto a reajustar las medidas, y nuevamente el sector cultural ha sido perjudicado. Sin embargo, no todas las actividades económicas fueron atravesadas de la misma manera. ¿Qué diferencia hay entre el sector artístico y el sector comercial? ¿Hay sectores que tienen un respaldo y privilegios ante el gobierno, mientras que a otros los quieren silenciar? Es por ello que Primer Ensayo vuelve a las calles, a través de esta intervención. La precarización laboral y vulnerabilidad del sector artístico es hoy un sector que se declara en urgencia y alerta. La cultura popular ha sido cruelmente reprimida, la violencia policial que estamos viviendo nos afecta y nos lastima.

¿Cómo puede una sociedad vivir dignamente sin arte popular?

Exigimos un Estado presente, que garantice el trabajo para todos los sectores y que atienda nuestras necesidades particulares. La cultura y el arte son pilares fundamentales de nuestra sociedad; corresponden a nuestra identidad, valores, salud y libertad de ser.

¡Primer Ensayo dice presente! (Primer Ensayo, 2020)

DIÁLOGO CON EL PRESENTE

Con relación a Primer Ensayo, cuya intervención buscó romper la barrera entre el arte y la sociedad, con un enfoque horizontal y abierto en su organización interna, Ximena Echeverría expresa: «Sentí que nos unimos por una causa común, que estuvo buenísimo juntarnos con algunas personas que están en el ambiente y a los cuales conocía, pero nunca había intercambiado ni experiencia ni pensamientos». En definitiva, gran parte del valor sigue siendo el encuentro entre personas, entre colegas. A su vez, ese encuentro, sumado a las circunstancias, sirvió para repensar el lugar que ocupa el teatro en nuestro medio, tanto interna como externamente. Dice Ximena: «También eso nos sirvió para reconocernos dentro de ese ámbito. Con qué queríamos transar y con qué no. Nos pasó que dentro del ámbito teatral nos encontramos con que nos dijeron cosas muy fuertes y no para bien. Que se pusieron de punta, porque estábamos saliendo a visibilizar la realidad, porque aparentemente solo algunas personas tienen derecho a poder luchar por lo que es teatro independiente» (comunicación personal, 9 de junio de 2023).

Estos enfrentamientos instalan preguntas en el colectivo: «¿Qué es el teatro independiente? ¿Quiénes somos parte del teatro independiente? ¿Qué valor tenemos?» (X. Echeverría, comunicación personal, 9 de junio de 2023). En ese sentido, el colectivo entiende que sobre ese aspecto no hubo avances, más allá de que se sigue reivindicando el poder del camino colectivo: «Hay mucho trabajo por hacer. Es difícil subsistir en ese ámbito tan hostil. Poder generar en colectivo, crear en colectivo. La salvación es en colectivo, el camino es pensarnos y repensarnos» (X. Echeverría, comunicación personal, 9 de junio de 2023). Esta reflexión se dio tanto hacia afuera como hacia adentro, lo que muestra una conciencia aguda de la identidad y los objetivos del colectivo, trabajando en comisiones y asambleas para garantizar una toma de decisiones inclusiva y horizontal. Su enfoque en la relación entre lo artístico y lo social, así como en la necesidad de reconocer el trabajo artístico como labor seria, resuena a través de sus campañas virtuales, que buscan cambiar percepciones y mostrar la dedicación detrás de cada obra.

Estas palabras de Echeverría enfatizan la importancia de Primer Ensayo como un movimiento que unió a personas con distintos puntos de vista dentro del ámbito cultural. La iniciativa permitió el intercambio y la interacción de experiencias entre artistas del medio con una necesidad en común. El movimiento abrió la pregunta sobre quiénes pueden luchar por el teatro independiente y qué voz tiene derecho a ser escuchada en este contexto. La confrontación con opiniones adversas y críticas dentro del mundo teatral llevó a cuestionar la verdadera naturaleza del teatro independiente, quiénes forman parte de este ámbito y cuál es su valor. El desafío de visibilizar la realidad y enfrentar un ambiente hostil resalta la necesidad de trabajar en colectivo y de preguntarse constantemente la forma en que se opera en este entorno. La reflexión sobre la lucha y sus resultados positivos

muestra que, pese a las dificultades, la unión y el compromiso son la clave, consolidan relaciones amistosas y reafirman la determinación de seguir definiendo su lugar en el universo cultural.

En definitiva, las palabras de Echevarría subrayan la relevancia de Primer Ensayo como un movimiento de transformación social y artística, y resaltan la relevancia de desafiar las normas establecidas y trabajar en conjunto para lograr una transformación significativa en el ámbito del teatro independiente y más allá.

REFERENCIAS

- DELGADO, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns-e*, 18(2), 688o.
- EXPÓSITO, M., VIDAL, A. y VINDEL, J. (2012). Activismo artístico. En R. García Horrillo y T. Díaz Bringas (Coords.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- GARCÍA, A. y MUÑOZ, N. (2020, 30 de junio). Mañanas de Radio [Entrevista]. *Radio Centenario*. <https://archive.org/details/2020-06-30-alejandra-garcia-y-nicolas-munoz-colectivo-artistas-indep>
- GROYS, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En D. Esteras y E. Fanego (Dirs.), *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 55-74). Caja Negra.
- LÓPEZ CUENCA, A. y Bermúdez DINI, R. D. (2018). ¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (8), 17-28. Primer Ensayo. (2020, 10 diciembre). El fusilamiento del arte [Proclama]. *Cooltivarte*. <https://cooltivarte.com/portal/el-fusilamiento-del-arte/>
- URUGUAY. (2020, 13 de marzo). Decreto n.º 93/020: Declaración de estado de emergencia nacional sanitaria como consecuencia de la pandemia originada por el virus covid19 (coronavirus). <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/93-2020>

V.

PRESENTACIÓN DE EXPERIENCIAS
(O LA CREACIÓN COMO
INVESTIGACIÓN)

USO-TEATRO URBANO: JUEGOS PARA CREACIONES TEATRALES CON LA VIDA COTIDIANA URBANA

ANDRÉ CARLOS CAPUANO

Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho

INTRODUCCIÓN

Uso-Teatro Urbano es una investigación teatral que germinó a partir de un proceso de desestabilización de diversas certezas que tenía sobre el teatro, la vida cotidiana y la ciudad.

De 2001 a 2003, participé en el proyecto «Formación de público» de la Secretaría Municipal de Cultura e Economía Criativa de San Pablo, en el que presenté un espectáculo de máscaras basado en la *commedia dell'arte* en escuelas, albergues, plazas y parques municipales. Las presentaciones eran de lunes a sábado, con dos sesiones los martes y jueves. Considerando el tiempo —de las sesiones, de los desplazamientos en una combi hasta los lugares de presentación, del montaje del escenario, la luz y el sonido, de los calentamientos, de los debates después del espectáculo, de las comidas y de otras actividades rutinarias—, la carga horaria promedio diaria era de alrededor de diez horas.

De esta forma, el espectáculo se volvió rutinario, a pesar de las variaciones sutiles en las escenas y la diversidad de personas espectadoras y de espacios involucrados. Con el paso del tiempo, esos espacios y esas personas se volvieron más interesantes para mí que el acontecimiento escénico, que duraba alrededor de una hora y estaba delimitado por una cuerda hecha de telas colocada en el suelo.

Comencé a sentir una creciente curiosidad por las conversaciones con las cocineras y los residentes de albergues, por los juegos de baloncesto con los alumnos, por la recreación en represas, por la gran diversidad de paisajes de la ciudad, entre otros elementos de la vida cotidiana urbana.

Así, mi enfoque comenzó a cambiar al observar lo que ocurría fuera de la cuerda que delimitaba la escena de teatro. Mi indagación artística se volvió hacia los eventos cotidianos en la ciudad. Comencé a imaginar y cuestionar: ¿y si la cuerda fuera invertida y convirtiera en escena lo que estaba afuera? ¿Y si la cuerda fuera ampliada para abarcar toda una escuela, una manzana, e incluyera en la escena personas, acciones, edificios, calles y diálogos? ¿Aquello que estaba «fuera» de la cuerda ya era escena? Si es así, ¿cuáles eran las reglas? ¿Qué estaba en juego?

¿Cómo se construiría esa escena? ¿Cómo sería construir otras escenas con la vida cotidiana urbana? Con estas preguntas comenzó mi investigación.

Al reflexionar sobre investigaciones teatrales, en un pasaje de *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*, Flávio Desgranges (2017) establece una aproximación con Félix Guattari y señala que

o impulso de pesquisa que move o artista teatral pode ser [...] compreendido como necessidade de escapar dos impasses repetitivos; que não se configura somente como busca por engendrar um objeto artístico inédito ou uma nova matéria expressiva, mas também, e fundamentalmente, como anseio de singularidade. Processa, assim, uma investigação que o lance em dimensões inusitadas de subjetividade, recolocando-o em condição de perceber certas manifestações semióticas que escapam ao olhar comum. Esse procedimento visa a romper com modelos simbólicos «já classificados», a desestabilizar a «trama das redundâncias dominantes» (Guattari, 1992, p. 32), cindindo padrões de sentido que cristalizam leituras do contexto social. «Sua eficácia reside essencialmente em sua capacidade de promover rupturas ativas, processuais, no interior de tecidos significacionais e denotativos semioticamente estruturados» (Guattari, 1992, p. 31) (Desgranges, 2017, p. 211).

La investigación Uso-Teatro Urbano fue generada por rupturas y desmontajes de significados y clasificaciones de las esferas del teatro, de la vida cotidiana y de la ciudad.

Curiosamente, esta transformación ocurrió a través de la parte menos artística del proyecto: la repetición diaria de un trabajo asalariado. Yo recibía un salario del proyecto y trabajaba muchas horas al día. La rutina de venta de la fuerza de trabajo es un elemento central de la vida cotidiana y, según mi visión de la sociedad, tiende a generar alienación, lo que puede menguar la esfera artística. Sin embargo, la rutina y el salario que se infiltraron en la esfera del arte ampliaron mi calidad y alcance de creación, ya que entrar en escena todos los días me hizo mirar con interés artístico otras actividades de la vida cotidiana urbana. Al mismo tiempo, la calidad de realización teatral que buscaba en años de estudios pasó a tener poco valor en el juego con la ciudad.

Este proceso hizo que ya no pudiera mirar el teatro, lo cotidiano y la ciudad de la misma manera que antes. Ni a cada uno de ellos, ni a sus conexiones o separaciones. ¿Teatro? ¿Cotidiano? ¿Urbano? ¿Qué son? ¿Cómo acercarse a ellos y acercarlos lo máximo posible? ¿Cómo unirlos? ¿Cómo remontarlos de modo que tengan sentido para mí y para las demás personas involucradas en la creación?

INTENTOS DE DERRIBAR LA AUREOLA

Con estas preguntas, en 2004 comenzó la investigación que hoy se llama Uso-Teatro Urbano. En ella, diversos artistas con diferentes lenguajes participaron y

aún participan, por tiempos variados, de procesos de creación teatral que buscan una máxima proximidad con lo cotidiano de territorios urbanos.

Durante estos años de investigación escénica, Uso decidió trabajar principalmente en la región central de la ciudad de San Pablo. La investigación ocurre en los lugares y horarios de mayor actividad comercial, en las calles, aceras, establecimientos comerciales, en colaboración con las personas trabajadoras de los territorios, como vendedores de tiendas, ambulantes, prestadores de servicios, funcionarios públicos, artesanos, policías, y también con otras personas que frecuentan de forma habitual, como personas en situación de calle y residentes locales.

En Uso se busca dejarse llevar por los movimientos de lo cotidiano para aprehender esa realidad y crear teatro junto con ella. La persistencia en esta búsqueda llevó al descubrimiento de algo aparentemente simple: dejarse llevar requiere renunciar a algunas cosas. Es necesario permitir que cosas antes consideradas preciosas caigan y se pierdan, como hace el poeta de *A perda da auréola*, de Charles Baudelaire (1869/1988):

—O quê? Você por aqui, meu caro? Num lugar suspeito? Você, o bebedor de quintessências? O comedor de ambrosia? Na verdade, tenho de surpreender-me!

—Você conhece, caro amigo, meu pavor pelos cavalos e pelos carros. Ainda há pouco, quando atravessava a avenida, apressadíssimo, e saltitava na lama em meio a esse caos movediço em que a morte chega a galope por todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, num movimento brusco, escorregou da minha cabeça para a lama da calçada. Não tive coragem de juntá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que deixar que me rompessem os ossos. E depois, pensei, há males que vêm para bem. Posso agora passear incógnito, praticar ações vis e me entregar à devassidão, como os simples mortais. E aqui estou, igualzinho a você, como vê!

—Você deveria ao menos mandar pôr um anúncio pela auréola, ou mandar reavê-la pelo delegado.

—Não, ora essa! Sinto-me bem aqui. Só você me reconheceu. A dignidade, aliás, me entedia. E também, me alegra pensar que algum poeta ruim há de juntá-la e vesti-la impudentemente. Fazer alguém feliz, que prazer! Principalmente um feliz que ainda vai me fazer rir! Pense em X ou em Z, puxa! Que engraçado vai ser! (p. 217).

El poeta dejó caer la *auréola*, se mezcló con la ciudad e hizo cosas que todas las personas hacen. Se convirtió en un simple mortal y se alegró con ello. Los artistas de Uso también necesitaron ser atravesados por la ciudad y abandonar ideas y prácticas teatrales arraigadas que impedían la proximidad deseada con la vida urbana cotidiana.

Esto no significó abandonar el teatro, de la misma forma que Baudelaire no renunció a la poesía en medio de las calles del siglo XIX. Él produjo la poesía de/en/sobre la caída. De la misma manera, en Uso se busca crear teatro durante y después de las caídas de las aureolas de los artistas, en las calles del siglo XXI. En

colaboración con personas en los territorios urbanos, se utiliza lo que queda del teatro y de los artistas al ser arrastrados por lo cotidiano de la ciudad.

En cada nuevo proceso de creación, las aureolas caen, pero siempre insisten en retornar. Por eso, los procesos de Uso insisten en derribarlas. Estas insistencias dieron origen a modos específicos de pensar y realizar las actividades teatrales en Uso: los procedimientos relacionales de Uso.

PROCEDIMIENTOS RELACIONALES DE USO

Los procedimientos relacionales de Uso son técnicas teatrales constituidas por reglas esenciales de la vida cotidiana urbana. A través de ellos, los artistas se involucran directamente con el cotidiano de los territorios donde eligen trabajar. Estos procedimientos guían todo el proceso teatral, desde la llegada al espacio hasta la temporada de los espectáculos realizados en colaboración con las personas del territorio.

Fueron creados asumiendo la interdependencia entre técnica y espacio, así como la presión y redefinición que el espacio ejerce sobre la técnica. Para reflexionar sobre esta relación podemos recurrir al geógrafo brasileño Milton Santos.

En su libro *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*, Santos (2020) define las técnicas como «um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço» (p. 29). Llama la atención sobre el hecho de que la técnica crea el espacio, pero que también es creada por él. Afirmar que «é o espaço que redefine os objetos técnicos, apesar de suas vocações originais, ao incluí-los num conjunto coerente onde a contiguidade obriga a agir em conjunto e solidariamente» (p. 41). Según Santos, «cada objeto ou ação que se instala se insere num tecido preexistente e seu valor real é encontrado no funcionamento concreto do conjunto» (p. 59). Así, las técnicas no tienen valor en sí mismas, ya que «o valor de um dado elemento do espaço, seja ele o objeto técnico mais concreto ou mais performante, é dado pelo conjunto da sociedade, e se exprime através da realidade do espaço em que se encaixou» (p. 43). Santos destaca que «a principal forma de relação entre o homem e a natureza, ou melhor, entre o homem e o meio, é dada pela técnica» (p. 29).

Las técnicas de Uso fueron desarrolladas en un inicio con el objetivo de minimizar al máximo el *ruido* y el *carácter extrínseco* de la actividad teatral en los territorios donde se realizaba la investigación. Se buscó no desentonar demasiado con las técnicas ya asimiladas por el territorio, primero aprehendiendo sus lógicas, luego incorporándolas en la práctica teatral.

De esta forma, los procedimientos relacionales posibilitaron una infiltración recíproca entre Uso y el cotidiano local, en un proceso continuo y gradual; la proximidad y la comprensión de elementos del cotidiano urbano posibilitaron el perfeccionamiento de la técnica teatral, que a su vez promovió una mayor

aproximación con la vida cotidiana urbana, la que proporcionó la comprensión de nuevos elementos que perfeccionaron la técnica... y así sucesivamente.

En este ciclo continuo fueron creados y desarrollados, hasta el momento de la escritura de este texto, es decir, el primer semestre de 2024, veintinueve procedimientos relacionales de Uso. Son ellos: *coletivo provisório; território de Uso; ponto de encontro; rotina de jogo; habitação; atuante; anonimato; suspensão de visões/filtros; enunciado; contagem de tempo; ação metamorfose; formações; sem emba-te; registros; modos de ser; olhares; conquistas; pertencimentos; coletivos; exposições verbais; deslocamentos; qualquer; rotinas; suspensão; retomadas de relações; giro; mapeamentos; aberturas de procedimentos, y filtros.*

Los procedimientos relacionales de Uso son directrices y acciones que colocan a los artistas participantes en relaciones más directas y horizontales con las personas que viven en los territorios elegidos para el trabajo de creación. A través de los procedimientos, el proceso teatral se dirige hacia la zona fronteriza entre el teatro y el cotidiano urbano, y crea un territorio provisional de flujo entre estas esferas de la realidad.

JUEGO TEATRAL DE USO

Aunque los procedimientos relacionales de Uso pueden experimentarse de forma independiente, su eficacia radica en la suma y combinación entre ellos. El conjunto de estos procedimientos constituye el *juego teatral de Uso*, que es, al mismo tiempo, investigación, entrenamiento y proceso de creación en artes escénicas.

Este juego busca promover la creación colectiva de teatro entre artistas profesionales y personas que no se dedican profesionalmente al arte, es decir, implica a individuos que ocupan diferentes posiciones en la división social del trabajo. Las rondas del juego se llevan a cabo en los espacios urbanos reales del día a día, en busca de escenas que tengan forma y contenido provenientes de la realidad cotidiana urbana de los participantes.

Existen diferentes formas de jugar, según los intereses de las personas involucradas. Las fases iniciales del juego son de *llegada e infiltración* en el territorio. Las fases intermedias son de *diálogos y experimentos de creación*. Las fases finales son de *ensayos, producciones y temporadas*. En cada una de estas fases hay *desarrollos y registros*.

El grupo de personas participantes en el juego se llama *colectivo provisório*. Este colectivo define sus objetivos, su *rutina de juego* y su *territorio de Uso*. A continuación, se crean las rondas —diarias o semanales— de juego/creación/entrenamiento, compuestas por procedimientos relacionales que se realizan en lugares y momentos determinados. Al final de cada ronda se comparten experiencias y direccionamientos.

Dado que es un juego colaborativo, la victoria es colectiva. Ganarán todos los que estén involucrados en la creación, solo si esta creación concierne a todas las personas involucradas directa o indirectamente en ella.

Hay un colectivo provisorio de Uso permanente en la ciudad de San Pablo, responsable del proceso continuo de creación y desarrollo del juego teatral y de los procedimientos relacionales. Este colectivo está coordinado por mí y cuenta con la colaboración de artistas profesionales, estudiantes de artes escénicas y personas de otras profesiones interesadas en reducir la brecha entre la práctica teatral y la vida cotidiana urbana. Este colectivo es a la vez provisional y permanente, ya que, excepto por mi coordinación continua, cada persona puede salir y volver a la investigación cuando lo desee o lo necesite, siempre que haya la presencia semanal de al menos un artista llevando adelante las cuestiones surgidas en los experimentos anteriores.

Si usted, lector/a de este artículo, desea formar parte de Uso, acceda al sitio www.uso.art.br e inscríbese. Podrá integrarse a un colectivo provisorio que estará cada semana en algún territorio de Uso inventando formas de hacer teatro.

EJEMPLO DE PARTIDA DEL JUEGO TEATRAL DE USO: LA CREACIÓN DEL ESPECTÁCULO *CORPO_CIDADE_ROTINAS (FICÇÃO)*

Desde 2004, se han jugado muchas partidas del juego teatral de Uso, que han resultado en una amplia variedad de materiales escénicos, incluido el espectáculo teatral itinerante *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)*, creado en 2015.

En ese año, el colectivo provisorio de Uso se trasladó al barrio de la República, en el centro de la ciudad de San Pablo, específicamente al cuadrante formado por las calles Barão de Itapetininga, Dom José de Barros, Vinte e Quatro de Maio y la avenida Ipiranga. El objetivo de la primera partida jugada en ese territorio fue radicalizar la proximidad del teatro con la rutina de los trabajadores locales, lo que hizo que el teatro casi desapareciera durante todo el proceso, desde los ensayos hasta la presentación del espectáculo.

Para ello se utilizaron, crearon y desarrollaron los procedimientos relacionales de Uso que tenían en su núcleo la infiltración, como el procedimiento *qualquer*:

Qualquer — La persona que es *atuante de Uso* hace en el *território de Uso* lo que cualquier persona haría. La persona solo puede realizar acciones que estén de acuerdo con «quién es ella» (según la opinión mayoritaria sobre ella, al verla). Cuanto más se mezcle la apariencia de la persona en la vida cotidiana local, más acciones podrá realizar. También se debe tener en cuenta lo que la persona tiene en el momento de realizar la acción. Se puede realizar cualquier acción, siempre que la apariencia de la persona esté de acuerdo con la acción y siempre que se tenga el material para realizarla.¹

¹ Todas las descripciones de procedimientos fueron extraídas de documentos de procedimientos relacionales de Uso enviados a los participantes en 2015.

Otro procedimiento utilizado en el juego en la República fue *ação metamorfose*. Es la acción mapeada por el *atuante de Uso* que se convierte en una acción suya. La *ação metamorfose* debe realizarse en la integridad de la acción original. Hay dos etapas para la construcción de una *ação metamorfose*:

1.ª: Mapeo

- De acciones que las personas del *território de Uso* realizan, o
- De objetos y arquitecturas del *território de Uso* (con un filtro utilitario, es decir, observando cómo se utilizan estos objetos y arquitecturas)

2.ª: Apropiación. El *atuante de Uso* convierte la acción en suya (realizándola en el lugar donde la mapeó o en otro lugar adecuado).

Tanto el mapeo como la apropiación incluyen el pensamiento que sustenta la acción.

En el mapeo, el pensamiento buscado es «¿qué está pensando la persona mientras realiza la acción?». «¿Qué pensamientos nacen de la acción? ¿Qué pensamientos sostienen la acción?».

En la apropiación, el pensamiento buscado es «¿qué piensa el *atuante de Uso* mientras realiza la acción?». «¿Qué pensamientos nacen de la acción? ¿Qué pensamientos sostienen la acción?».

Otro procedimiento central de este primer juego en la República fue la *rotina*:

Rotina es un conjunto de *ações metamorfose* en secuencia. El paso de una *ação metamorfose* a otra debe ser íntegro (incluyendo el pensamiento). La *rotina* debe ser repetible. Ejemplo: todos los días el *atuante de Uso* compra un medicamento en la farmacia en tal dirección del *territorio de Uso*; luego cruza la calle por el paso de peatones; después lustra sus zapatos en el lustrabotas *x*; luego pregunta dónde está la calle *x* al vendedor del quiosco de periódicos; después toma un café en tal lugar. Este es un ejemplo de una *rotina*.

Las *rotinas* generaron relaciones cotidianas con los trabajadores locales, sobre todo con los profesionales que interactuaban directamente con el público, como dependientes, vendedores de ropa, repartidores de folletos, vendedores de periódicos, vendedores ambulantes, artesanos, camareros y dependientes de tiendas, entre otros.

Después de sumergirse en la rutina del *território de Uso*, influenciados por esta y tras establecer relaciones de confianza, los artistas se integraron de forma tan profunda en la vida cotidiana local que casi olvidaron que su presencia allí era una elección artística. Solo después de este proceso, cada artista de *Uso* realizó una intervención verbal explícitamente artística e invitó a sus interlocutores del territorio a participar en una creación teatral. Esta invitación se hizo a través del procedimiento *aberturas de procedimientos*:

Las *aberturas de procedimientos* son los diálogos con las personas del *território de Uso* (trabajadores, residentes, visitantes habituales). Se habla estratégicamente con las personas para que la conversación sea «directa» y para que esta conversación, que a menudo es extremadamente rápida (debido a las circunstancias cotidianas

del área de actuación y al horario comercial), sea un movimiento de creación. Se busca, en una frase inicial, que el interlocutor sospeche que está tomando decisiones en ese momento y creando cosas en ese momento de la conversación. Esto, para que él mire la vida cotidiana y piense en eso como una posibilidad de creación.

a. *Primer diálogo*: «He estado viniendo aquí todos estos días (para hacer tal cosa contigo) porque para mí esto es una escena de teatro. ¿Puedo seguir viniendo aquí (para hacer tal cosa contigo) y seguir creando esta escena juntos?».

Después de algunas semanas, las *aberturas de procedimientos* se dirigieron hacia experimentaciones que implicaban la repetición y modificación de las actividades cotidianas durante las reuniones semanales entre los integrantes de Uso y los demás trabajadores locales. Así, el *segundo diálogo* fue: «¿Vamos a hacer nuestra escena? Pensando que lo que hacemos ya es una escena (por ejemplo: “Yo pido el café en el mostrador del bar y tú sirves el café en el mostrador del bar”)».

La conversación dentro de la cotidianidad, que desnaturalizaba lo cotidiano, se convirtió en el punto central de la creación. Nos interesaba el momento en que, por ejemplo, el dependiente reflexionaba sobre su gesto realizado todos los días y elegía si seguir haciéndolo de la misma manera o no. Esto se debía a que, aunque hiciera el gesto repetido en apariencia exterior, el gesto no era el mismo, ya que internamente se había operado una dimensión de elección.

Estas elecciones impulsaron las siguientes *aberturas de procedimientos*, que presentaban más elementos de la realidad teatral, como el *tercer diálogo*:

«Si pensamos que lo que hacemos es una escena, que este espacio es el escenario, que lo que decimos son los diálogos de la obra, ¿quieres crear una escena diferente cambiando estas cosas? (por ejemplo: “Cuando yo venga a pedir el café, ¿quieres hacerlo de manera diferente?”)».

Como estas, se llevaron a cabo muchas otras *aberturas de procedimientos*, con diálogos sobre arte, ensayo, trabajo, la presencia del público y formas de producción, entre otras conversaciones y experimentos sobre la realidad teatral. Se realizaron entre cada integrante de Uso y cada uno de sus interlocutores locales, quienes también pasaron a formar parte del *colectivo provisional*.

De esta manera, durante todo el año 2015 se creó con decenas de trabajadores del cuadrante de la República la obra *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)*, que tuvo temporada del 15 de diciembre de 2015 al 15 de diciembre de 2016, todos los martes y jueves, de catorce a diecisiete cuarenta y cinco.

Decenas de personas hacían la obra, pero el público «externo» —es decir, el público que se dirigía al territorio para ver la obra— estaba formado por solo seis personas en cada sesión. El recorrido de cada uno de estos espectadores era solitario la mayor parte del tiempo. Los espectadores veían, escuchaban y transitaban entre las personas del territorio sin ser vistos, porque los trabajadores que participaban en la obra habían ensayado esa forma de ignorarlos.

Cada persona que quería ver la obra se inscribía en un sitio web creado exclusivamente para la obra, y elegía el día de su asistencia. Este espectador recibía por

correo electrónico un término de compromiso que informaba que la obra no se llevaría a cabo si faltaba. Llegado el día, la persona recibía, a través del número de teléfono registrado en WhatsApp, el pronóstico del tiempo, algunas recomendaciones sobre la vestimenta y el comportamiento, y todas las instrucciones para la obra, incluidos los horarios exactos de inicio y finalización. Cuando el público llegaba al lugar indicado, como, por ejemplo, un banco de parada de taxis en la avenida Ipiranga, no había otras personas de la audiencia allí, ni actrices ni actores evidentes. Solo quedaba a la persona seguir la primera instrucción a partir de las catorce horas:

(14:00) Comienzo. Llegar antes de las 14:00 al Punto Inicial. Quedarse y observar. Confíe. Ya ha empezado (Duración mínima necesaria: 25 minutos. De 14:00 a 14:25). [Fragmento de mensaje que recibía el público, 2015-2016, letras en mayúscula en el original]

Pero, para evitar que en esos veinticinco minutos el público naturalizara su mirada en una cotidianidad no creativa, la expectativa se agudizaba con la segunda orientación, también recibida previamente por WhatsApp:

(14:25) Caminar y seguir la rutina del actor por 55 minutos. No cambiar de rutina ni de actor durante este período. [Fragmento de mensaje que recibía el público, 2015-2016, letras en mayúscula en el original]

Para seguir al *atuante* y no perderse en el trabajo, en medio de la multiplicidad de actividades realizadas en la región de la República, el público tenía que definir qué era y qué no era escena. A menudo comenzaban a ver actores y actrices en personas que de hecho no lo eran, mientras que no veían a los actores y actrices que estaban infiltrados en la vida cotidiana local. Además, comenzaron a considerar ciertos eventos cotidianos como escenas. Pero, a diferencia de una simple enmarcación artística de lo real, un elemento cambió por completo el juego entre el arte y lo cotidiano: la participación consciente y creativa de más de ciento cincuenta trabajadores del cuadrante.

En esta multiplicidad de relaciones surgieron complejidades en la fruición. La persona del público, al aplicar el filtro artístico y dividir lo real como obra de arte, no sabía si el gesto era suyo o no, ya que los eventos observados podrían ser escenas previamente creadas. Además, la expectación era compartida, ya que el público era observado por más de un centenar de trabajadores involucrados en la creación del espectáculo. En este proceso, el estatuto de obra artística también se desplazaba, pues, aunque el público no supiera qué era obra de arte y qué no, los trabajadores de la República veían al espectador como un objeto artístico colocado para su expectativa.

Después de este acontecimiento escénico inicial, los seis *atuantes de Uso*, que realizaban el espectáculo junto con las personas del territorio, se sentaban cada uno al lado de una persona del público y revelaban el hecho de ser intérpretes a través de una frase dicha muy bajo, de forma casi imperceptible. El texto comenzaba con la frase «Todos los días yo...», completado con las acciones que estaban siendo observadas en ese momento, como «Todos los días yo fumo un cigarro», «Todos los días yo camino de la mano».

Luego, el *atuante* se levantaba lentamente y la persona del público lo seguía en silencio en sus rutinas, como comprar ropa interior, tomar café o imprimir fotografías. Esta secuencia de acciones llevaba a la audiencia a entrar en la rutina de los trabajadores locales, que realizaban sus tareas diarias, pero habían ensayado con el *atuante*. La audiencia, al comienzo, pensaba que este recorrido era una deriva, ya que los trabajadores realizaban las acciones de forma natural, sin parecer conscientes del espectáculo. Sin embargo, los actuantes repetían el recorrido por el mismo cuadrante varias veces, pasaban por los mismos lugares y realizaban las mismas acciones, sin cambios, con los mismos trabajadores, mostrando así que todo lo que parecía natural estaba ensayado y creado.

Para el espectáculo, algunos trabajadores decidieron modificar sus acciones cotidianas. Sullivan, hermano de Maikon, decidió no solo repetir la misma línea en todas las sesiones, sino también hacer referencia a esta repetición al insertar la frase «Todos los días yo vendo fundas de celular», con el enfoque dirigido al espectador y no a la intérprete con la que *contracenaba*. También hubo cambios más explícitos, como el caso de Seu André, que se reunía con conocidos treinta minutos antes del espectáculo para decidir qué frase escribir con tiza y colgar en su carreta en la calle Barão de Itapetininga.

La duración prolongada de tres horas y cuarenta y cinco minutos hizo que los límites de lo que era o no era espectáculo continuaran desdibujándose para los espectadores. De hecho, algunas personas permanecían en el *território de Uso* más allá del tiempo delimitado para la obra, tomando café o cerveza, o conversando con otras personas en el cuadrante. De la misma manera, los integrantes de *Uso*, cada vez más integrados en esa vida cotidiana, permanecieron en el mismo territorio incluso cuando los límites de la temporada de *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)* se disolvieron, en diciembre de 2016.²

CONCLUSIÓN: UNA INVITACIÓN AL CARRINHO TRÁGICO DEL CHURRASCO GREGO

Desde 2016, el juego del colectivo provisional de *Uso* tiene lugar en la República en el mismo cuadrante. Las siguientes partidas del juego dieron origen al Carrinho Trágico del Churrasco Grego, que es la sede ambulante de *Uso*.

El proyecto de una sede estaba vinculado al objetivo de sumergirse aún más en la trama cotidiana local. Sin embargo, era necesario considerar el modo de trabajo de *Uso*, que se da de forma itinerante por el cuadrante, durante el horario laboral de las personas socias locales. Por eso se descartó la idea de alquilar una sala.

En medio de los experimentos con la tragedia *Edipo Rey*, de Sófocles, surgió la idea de producir un carrito de churrasco griego. Además de posibilitar el juego

2 Más información sobre *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)* en *Uso Teatro Urbano* (s.f.).

con la unión de ideas y palabras (churrasco griego/tragedia griega), el churrasco griego permitiría la unión de muchas personas, ya que es un plato tradicional del centro de la ciudad de San Pablo, conocido por sus precios, muy accesibles, lo que lo hace popular entre diversas clases sociales que circulan por la región central.

Sumada a estos factores la movilidad de un carrito de comida, decidimos invertir en la realización del proyecto. Presentamos la idea a los trabajadores locales, y varios de ellos se comprometieron con la creación del carrito; también en la logística de su funcionamiento, así como en los procesos legales para que pudiera circular por el cuadrante. Los integrantes del colectivo provisional de Uso y artistas colaboradores donaron dinero, materiales y mano de obra, y el Carrinho Trágico del Churrasco Grego fue inaugurado en noviembre de 2022.

Funciona como un carrito tradicional de venta de comidas y como un centro cultural al mismo tiempo. Todos los jueves, de 11.30 a 16.00, se venden comidas a precios populares, con jugo gratis. Los clientes que hacen *lamentos trágicos* reciben descuentos en las comidas. El carrito cuenta con un tocadiscos con vinilos elegidos por la comunidad. También tiene una televisión que muestra programación trágica, como la derrota de la selección brasileña de fútbol masculino por 7 a 1 ante la selección alemana en la Copa Mundial de 2014, además de mostrar documentales sobre la masacre contra pueblos originarios y la urbanización brasileña, películas y fragmentos de la telenovela *Mandala*, basada en la historia de *Edipo Rey*. Una vez al mes se realizan *eventos trágicos* en el Carrito, con la participación de artistas invitados que realizan *pocket shows* de música trágica, lecturas de tragedias y otras acciones.

Ven y concluye con nosotros, comiendo un emparedado de churrasco griego, escuchando discos, viendo tragedias, conversando sobre teatro y la vida urbana, y haciendo lamentos. El jugo es gratis.

¡Así sigue el juego!

REFERENCIAS

- BAUDELAIRE, C. (1988). *Pequenos poemas em prosa* (D. de Bruchard, Trad.). Universidade Federal de Santa Catarina. (Obra original publicada en 1869)
- DESGRANGES, F. (2017). *A inversão da olhadela: alterações no ato do espectador teatral*. Hucitec.
- SANTOS, M. (2020). *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção* (4.ª ed.). Universidade de São Paulo.
- USO TEATRO URBANO. (s.f.). *Corpo_Cidade_Rotinas (ficção)*. <https://www.uso.art.br/rotinas-ficcao>

BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

- CAPUANO, A. y TORRES MACHADO, V. (2021). A matéria do cotidiano: o trabalho do Coletivo Uso. *Ephemer. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 4(9), 4765. <https://periodicos.ufop.br/ephemera/article/view/4950>

CIA. BURLESCA NA MARCHA DA HISTÓRIA

TEATRO POLÍTICO, QUESTÃO TERRITORIAL E PERSPECTIVA FEMINISTA EM *BENDITA DICA*, *O LONGE* E *A LEGÍTIMA HISTÓRIA VERDADEIRA*

JULIE ANNA WETZEL DEETER

Universidade de Brasília

RAFAEL LITVIN VILLAS BÔAS

Universidade de Brasília

APRESENTAÇÃO

A Cia. Burlesca é um grupo de teatro político e popular que atua em Brasília, Distrito Federal (DF), desde 2008. Durante esse período, fizeram diversos trabalhos teatrais e formativos, mas nos últimos anos, enquanto o país testemunha o avanço da extrema direita e o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, o grupo produziu três obras teatrais com a perspectiva do feminismo popular debatendo o direito à terra: *Bendita Dica*, *O Longe* e *A Legítima História Verdadeira*.

Brasília (DF) foi construída para se tornar a capital do país apenas há 63 anos. O projeto mobilizou trabalhadoras e trabalhadores de diferentes partes do Brasil para a construção da cidade, movidos pela promessa de um futuro de oportunidades. O território possuía comunidades indígenas e quilombolas, que ao longo do tempo foram sendo empurradas. Enquanto cidades próximas já existiam com sua cultura própria goiana, outras cidades foram surgindo com intuito de abrigar as famílias trabalhadoras. Estas novas cidades com estrutura precária causaram insatisfações e revoltas dos trabalhadores. Foram chamadas, por décadas, de cidades satélites, hoje são 35 Regiões Administrativas (RAS) e é possível identificar expressividades culturais específicas de cada uma delas que compõem o DF.

A Cia. Burlesca herda a mistura de influências culturais que faz parte dessa própria concepção do DF. No histórico da produção do grupo é latente a presença de manifestações populares brasileira, assim como os ideais políticos de acordo com a função social da arte. Como a ética de produzir uma arte que esteja à serviço de uma sociedade mais justa e igualitária, debatido pelo Movimento de Arte

Contra a Barbárie¹ (1999-2011) formado por grupos de teatro de São Paulo (Costa e Carvalho, 2008; Desgranges e Lepique, 2012). De onde também vem as experiências do teatro épico e do oprimido.

Este Movimento buscou dar continuidade a um importante período brasileiro em que organizações populares da esquerda se mobilizaram nacionalmente para lutar por avanços, mas foram freadas ou interrompidas pelo golpe militar de 1964. Entre 1950 e 1964, surgiram diversas organizações como as Ligas Camponesas (1950), a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (1954), Movimento dos Agricultores Sem Terra e a Confederação Nacional dos Trabalhadores na Agricultura (Contag) (1963) (Garcia, 1990; Morissawa, 2001). Assim como o Teatro de Arena em São Paulo, dirigido pelo Augusto Boal² entre 1956 e 1971, tornando-se um marco no surgimento do Teatro Épico no Brasil; em 1959, em Recife, Pernambuco, quando começa o Movimento de Cultura Popular sendo a maior experiência de alfabetização popular em massa coordenada por Paulo Freire; e, em 1961, o Centro Popular de Cultura, como órgão cultural da União Nacional dos Estudantes, se tornando a experiência mais expressiva em agitação e propaganda.

Como disse Schwarz (2005):

O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas, etc. O país estava irreconhecivelmente inteligente (p. 20).

Estas experiências compõem a marcha da história da classe trabalhadora brasileira. Ao olhar para o teatro político que a Cia. Burlesca faz na atualidade, veremos semelhanças com os movimentos e organizações anteriores em relação aos temas abordados, a forma que organizaram os espetáculos, o modo de produção dos grupos que rompe com o modelo capitalista (hierarquizado e fragmentado) e a fruição dos espetáculos, por onde circulam e com quem dialogam (Garcia, 1990, p. 55). Um teatro como ferramenta de diálogo, formação, emancipação e organização da classe trabalhadora.

A escolha do recorte das três obras é motivada pelos dados estatísticos alarmantes, no qual o país ocupa o «5º lugar no ranking de desigualdade ao acesso a terra» (Santos e Glass, 2018) e o «5º país no ranking de feminicídio» (Nações Unidas [ONU], 2016). Se existe um contingente alto da população que não acessa a terra, do outro lado temos uma pequena parcela que acumula:

O Brasil possui 453 milhões de hectares sob uso privado, que correspondem a 53 % do território nacional. [...] Os latifúndios brasileiros seriam o 12º maior território do planeta, com 2,3 milhões de km² se formassem um país. Apenas com nossas terras improdutivas poderíamos ainda formar outro país de dimensões

1 Saber mais em <https://doceru.com/doc/cc15x8v>.

2 Augusto Boal, diretor, dramaturgo e professor, ocupou o cargo de direção do Teatro de Arena em São Paulo e mais tarde organizou o Teatro do Oprimido.

continentais: os 66 mil imóveis declarados como grande propriedade improdutiva!, em 2010, totalizavam 175,9 milhões de hectares. Sozinho, este estoque de terras seria suficiente para suprir a demanda por reforma agrária e conceder títulos aos 809.811 produtores rurais sem-terra (Santos e Glass, 2018).

A divisão de terras é um problema colonial (séc. XVI) que se arrasta até a atualidade agravando todos os problemas sociais, tornando-se a base da desigualdade brasileira. Colocando a Reforma Agrária Popular como um projeto urgente, que muda a base da organização brasileira, possibilitando uma vida mais justa com garantias de direitos básicos, como moradia e alimentação, por exemplo.

O feminismo popular abordado aqui está englobado neste projeto político, que prevê, além da distribuição de terras de forma justa, a transformação social:

[...] a construção de novas relações humanas, sociais e de gênero, enfrentando o machismo e a lgbtfobia, por exemplo. Perpassa por garantir o acesso à educação em todos os níveis no meio rural, ao mesmo tempo que tem como propósito construir formas autônomas de cooperação entre os trabalhadores que vivem no campo e na relação política com as massas urbanas (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra, 2021).

Assim, o feminismo popular é construído dentro e a partir dos movimentos sociais, vinculado ao projeto popular para a sociedade, «onde mulheres e homens sejam respeitados como seres humanos, como sujeitos capazes de gerir suas próprias vidas de forma livre, independente, autônoma e responsável» (Lorenzoni et al., 2020, p. 156). Reconhecendo o patriarcado como o real inimigo, articulado ao capitalismo e racismo.

BENDITA DICA ABRE OS CAMINHOS BURLESCOS

O espetáculo *Bendita Dica* (2016) surge a partir da história de Benedita Cipriano Gomes, Santa Dica (1905-1970), que organizou uma comunidade no interior do Goiás com princípios de igualdade e solidariedade. Em 1920, com conhecimento de cura, Dica começou a acolher os tropeiros que passavam pela região à procura de tratamentos de doenças. Os trabalhadores foram ficando na região, pois a condição de trabalho de onde vinham tinha a marca exploratória, como nos elucida Waldetes Aparecida Rezende.

Nessas grandes fazendas, prestavam os serviços meeiros, parceiros, agregados, e jagunços que prestavam todo tipo de «serviços» aos fazendeiros em troca de porcentagens e divisão dos lucros do gado e da lavoura. Esses lucros eram pequenos, devido ao descaso dos próprios fazendeiros e, à ausência quase total de comércio. Visando o aumento de dependência dos prestadores de serviços, o fazendeiro construía na propriedade, armazém que abastecia as famílias que ali trabalhavam, com alimentos, sementes, adubos, defensivos, ferramentas, entre outros. Estes produtos com preços muito altos provocaram o endividamento do

trabalhador que permanecia constantemente, dependente dos «favores» do fazendeiro (Rezende, 2011, p. 82).

A força da sua organização chamou atenção das esferas de poder, obrigando-a a organizar um exército para proteger o território. Em 1925, o governo estadual de Goiás convida Dica para comandar quatrocentos homens para enfrentar a Coluna Prestes. Eles percorreram «25 mil quilômetros pelo interior do Brasil e passando por 13 estados com 1.500 homens entre os anos de 1925 e 1927, enfrentaram as tropas do governo» (Martins, 2022, p. 115). Dica identificou que os valores defendidos pela Coluna Prestes se equiparavam aos difundidos por ela, assim, o enfrentamento se desfaz em lugar da aliança. A força de Santa Dica era inegável e como acontece de forma recorrente na história de países patriarcais, ela foi perseguida.

No final de 2015 a Cia foi convidada pelo Coletivo Terra em Cena³ para participar do 2º Seminário Internacional de Teatro e Sociedade, que aconteceu no campus de Planaltina da Universidade de Brasília. A primeira cena pronta do espetáculo foi apresentada para uma plateia que tinha nomes relevantes para a história do Teatro Político no Brasil, como Sérgio de Carvalho, Cecília Boal e Julian Boal. Experiência que gerou um bom debate sobre companhias de teatro que se vinculam às pautas dos movimentos sociais populares, sinalizando a linha de teatro que o grupo vinha desenvolvendo e quais seus pares de comunicação.

Bendita Dica estreou em 2016 na Sala Conchita do teatro Dulcina de Moraes. A temporada coincidiu com o processo de golpe contra a presidente Dilma Rousseff, e a perseguição à Dica narrada no espetáculo se comparavam àquela atualidade, expondo a estrutura patriarcal da sociedade. Mecanismos midiáticos, empresariais e institucionais da burguesia perseguiram as duas mulheres divididas por quase um século.

Após a temporada na Sala Conchita e em várias escolas para o seguimento da primeira infância, uma plateia de trabalhadoras e trabalhadores rurais do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) dá um sentido específico ao espetáculo. Como defende Silvana Garcia (1990):

A finalização dos espetáculos se dá necessariamente no contato com a comunidade. É a partir das relações com o público durante a peça, das enquetes, entrevistas e debates que o espetáculo vai sendo aparado, transformado, afinado (p. 42).

Diante os retornos do público, tanto durante, quanto depois da apresentação, percebeu-se que a peça contribuiu para divertir, formar e mobilizar. A história de luta da classe trabalhadora estava na cena teatral. A partir desta experiência, a Cia. Burlesca se esforça para apresentar cada vez mais para o povo do campo, seja com projetos financiados, ou movidos ideologicamente, fortalecendo as organizações que constroem diariamente a transformação social.

Em 2017, a Cia. Burlesca se vincula a Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do DF, organizada pelo Terra em Cena, Levante Popular da Juventude e

3 Conhecer mais em <https://terraemcena.blogspot.com/>.

pelo MST. A dinâmica de apresentações e oficinas se intensifica, fazendo o grupo circular por territórios de articulação da rede da Escola. Movimento que fortalece o direcionamento dos trabalhos do grupo para as organizações sociais da classe trabalhadora do campo e da cidade, rompendo com as fronteiras que cercearam populações do direito de apreciação e produção teatral, popularizando o teatro e as histórias de luta do povo.

O sentido didático do espetáculo e do modo de produção é uma via de mão dupla. A relação com espaços de luta coletiva proporciona ao grupo uma troca única, de formação intelectual e o exercício de uma cultura política. Tendo a formação crítica como elo para a construção de lógicas coletivas democráticas e mais igualitárias.

Bendita Dica mostra como os acordos feitos de cima pra baixo podem ser superados ou desmontados pela solidariedade de classe, capaz de redesenhar formas organizativas que podem se contrapor à estrutura de poder que se mantém por séculos no Brasil. Uma peça que merece ser montada em escolas, em assentamentos e quilombos, em universidades e nas praças, como forma de ativação da memória da resistência popular e como veículo de contra-comunicação.⁴

Nestes últimos 8 anos, o grupo escreveu diversos projetos para circulação, cenários e figurinos foram renovados e até o revezamento de um personagem foi feito para continuar circulando com o espetáculo. Este passou por seis estados brasileiros e o DF, circulou pela maioria das RAS do DF e por diversos locais onde a classe trabalhadora está como: acampamentos, assentamentos, Unidade de internação de jovens em conflito com a lei, estações do metrô, praças, quilombos e outros. Totalizando 150 apresentações até o momento.

Além das diversas oficinas de teatro ministradas pelo grupo, a peça contribuiu com o debate e definição do nome do «Centro de Formação Santa Dica dos Sertões» do MST-GO, com a definição do nome e a elaboração da cartilha «Santa Dica» para representar o estado de Goiás do setor de gênero do MST e ganhou o prêmio Sesc do Teatro Candango de melhor espetáculo infantil em 2019.

O LONGE TÃO PERTO DE NÓS

O Longe (2017) parte do conto «O Safari Definitivo» da escritora Sul-Africana Nadine Gordimer (1923-2014). Nele uma família refugiada faz a travessia de um parque de safari em direção a um acampamento de refugiados. A história é narrada por uma menina de 11 anos e tem o foco no trabalho de cuidado e a determinação de sua avó. Nadine escreveu diversos livros, contribuiu com a luta contra o

4 Esta resenha de Villas Bôas (2018) faz parte da coleção da Burlesque Company e não foi publicada.

Apartheid e recebeu prêmio Nobel de literatura. Das três obras teatrais analisadas no trabalho, esta se diferencia por partir de um texto literário.

De acordo com o Alto Comissariado das Nações Unidas para os Refugiados (ACNUR), a agência da ONU para refugiados, existem «108,4 milhões de pessoas deslocadas à força em todo o mundo. Entre elas estão 35,3 milhões de refugiados», isto significa que «mais de 1 em cada 74 pessoas na Terra foi forçada a se deslocar» (ACNUR, 2022). Milhões de pessoas contam com a solidariedade de outros países para terem proteção e reconstruírem suas vidas, o que infelizmente o neoliberalismo com a política de medo e terrorismo dificultam este processo.

Assim, a realidade concreta de refúgio, a história militante da autora e a sua obra literária são bases de construção do espetáculo.

[...] a escritora Nadine Gordimer (1923-2014), que se dedicou a denunciar o aparato estatal de controle social desde o início de sua implementação em 1948. As primeiras produções ficcionais de Nadine Gordimer datam dos anos 1930, embora seu primeiro romance, «Os dias da mentira» (*The lying days*, sem tradução no Brasil), tenha sido publicado apenas em 1953. Seguiu-se a esse uma longa carreira com a publicação de outros quatorze romances, onze livros de contos e cinco coletâneas de ensaios, além do Prêmio Nobel de Literatura de 1991. Em todas as centenas de textos da autora, a história contemporânea da África do Sul serviu de mote e de cenário para situações e personagens múltiplos que ajudaram a dar ao mundo uma percepção crítica da sociedade sul-africana do apartheid e do pós-apartheid, já que Nadine Gordimer escreveu ininterruptamente até seus últimos meses de vida (Martins, 2020, p. 55).

«O Safari definitivo» chama atenção pela capacidade de manifestar a dignidade humana diante de camadas de destruição da vida. Fazendo com que o grupo não tratasse a história de forma piedosa e sim, apreender dela o sentido de cuidado e de aperfeiçoamento das humanidades. Buscando desnudar as estruturas sociais opressoras que impendem a sociedade de visualizar e se conectar as relações de forma mais justa e solidária.

O processo conduziu o elenco a atentar-se pelas exiladas ao seu redor, as exiladas brasileiras dentro do próprio país, as exiladas nas ruas, nas ocupações, as exiladas das leis e dos direitos. E que se evidenciam nas populações do hemisfério sul, nos países colonizados.

Produzido e apresentado por um coletivo que participa de uma ocupação, de uma faculdade particular de artes cênicas em crise financeira administrada sob tutela do ministério público, a força do trabalho decorre também de uma atitude de resistência em que a experiência das trabalhadoras em cena se defronta contra os poderes invisíveis do capital, da especulação imobiliária, da mercantilização dos espaços públicos, da neutralização da cultura política e, no gesto de contraposição, o espetáculo toma partido e vai ao encontro de um outro público, aquele que resiste em ocupações, de escolas, universidades, de latifúndios, de prédios

vazios. Feito em tempos sombrios, *O longe* colabora para que possamos descortinar novos horizontes (Villas Bôas, 2017).⁵

Os tempos eram pós-golpe e o governo Temer já anunciava o futuro penoso. A condição de ocupar um espaço que vinha em processo de deterioração, somado as tensões e inseguranças institucionais, também reflete no processo de montagem. O contexto era de um espaço com falta de estrutura e questões sociais que se encontram em grandes centros urbanos propositalmente marginalizados. O espaço concreto em que o grupo ensaiou e apresentou se somou ao cenário «literário» de destruição de guerra do conto.

Além das denúncias dos poderes do capital imperialista que o espetáculo faz, o caráter da dignidade humana que fica em evidência. Ao limparem com cuidado os sapatos, ao olharem o caderno escolar da menina, ao possibilitar pelo espaço da ludicidade das crianças, o grupo destaca e sublinha os sentidos humanos como recursos de sobrevivência e lucidez.

O pessimismo decorrente dessa equação não é imobilista. Trata-se de uma espécie de pessimismo radical, em que a descrença na dinâmica positivada do mundo regido pelas regras do capital, abre fendas, fissuras, que podem ser exploradas, ampliadas, pela massa sobrança da população que já não pode sequer ser contabilizada como exército de reserva para superexploração do trabalho. Nesse sentido, a projeção de Nina Simone como epílogo da peça, cantando «Ain't Got No/I Got Life» representa com eficácia esse ponto de virada entre a expropriação da memória e dos meios de produção de sobrevivência e a consciência do domínio dos sentidos humanos, do corpo e da vida como dimensões materiais essenciais da vida, e da resistência.⁶

A expectativa na criação do espetáculo *O Longe* em tornar o tema de êxodos mais próximo de realidades diversas foi alcançado. Ao apresentarem em escolas, acampamentos, assentamentos, espaços culturais periféricos, se aproximaram de muitas histórias e organização, de realidades e pessoas. Assim como Carolina Moulin (2011) nos apresenta:

Podemos incluir nesse rol as mais diversas categorias de indivíduos e grupos sociais, que detêm, via de regra, uma relação conflitiva e ambígua com autoridades soberanas. Povos indígenas, expropriados e marginalizados pelos processos de colonização e destituição de suas culturas e territórios, processos esses centrais para a formação da ordem internacional e das estruturas de poder contemporâneas; refugiados, expulsos de suas terras, expurgados de suas comunidades e gerenciados como efeito colateral das práticas violentas de reconstituição das fronteiras identitárias e políticas; migrantes econômicos, em particular aqueles sem status, indocumentados, vivendo às margens das

5 Esta resenha de Villas Bôas (2017) faz parte da coleção da Burlesque Company e não foi publicada.

6 Esta resenha de Villas Bôas (2017) faz parte da coleção da Burlesque Company e não foi publicada.

estruturas da divisão de trabalho global e cuja expropriação e subalteridade se fazem necessárias para a manutenção do sistema produtivo transnacionalizado; e, ainda, um grupo cada vez mais abrangente de cidadãos de segunda classe (ou subcidadãos), para os quais as promessas de inclusão nunca se efetivaram, seja por táticas de exclusão política, econômica e social, seja por estratégias de reclusão e contenção territorial (da favela, do campo, do sistema penitenciário, dos hospitais psiquiátricos) (p. 146).

Partindo de uma história, o grupo cria um espetáculo conectando-a a realidade brasileira e universal, expõe as mazelas sociais e traça um horizonte de luta que se faz pelo sentimento de revolta e indignação. Rompem as cercas que separam os povos, unindo-os a luta pela libertação das explorações capitalistas.

[...] a força do trabalho não reside apenas na condição de denúncia de nossa derrota enquanto projeto de humanidade, mas na força de encontrar esperança e humanidade nos desterrados. A menina, a avó, seus familiares, são parentes de Sinha Vitória, Fabiano, os meninos e a cadela Baleia, do romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Eles todos migram, de um passado destruído para um futuro incerto, e com isso nos tornam descrentes da marcha irrevogável para o progresso da humanidade.⁷

Neste sentido, as apresentações feitas nas RAS do DF também contribuíram para alicerçar *O Longe* nos êxodos brasileiros como Rafael Villas Bôas analisa. Pois são territórios formados majoritariamente pelas e pelos trabalhadores que construíram a capital. Movimentos de êxodos, de micro e larga escala, em direção a territórios que possam ter seus direitos básicos de sobrevivência garantidos, se conectam.

O Longe nasceu em meio ao movimento que o grupo faz em direção à atuação junto com os povos do campo, por isto, também circulou por áreas da reforma agrária. Resultando em um forte diálogo por se tratar de povos em deslocamento como a situação de luta do povo camponês. Foi apresentado 50 vezes, devido o desafio de deslocar a quantidade de material de cenário que necessita. Passou por áreas da reforma agrária, escolas urbanas e campesinas, ensino médio, Educação de Jovens e Adultos, Universidade, teatros e Escola de formação de militantes do MST.

A LEGÍTIMA HISTÓRIA VERDADEIRA SOBRE A TERRA

No mesmo ano de montagem d'*O Longe* (2017), o grupo escreveu o projeto «Roseli Nunes e Margarida Alves, guerreiras de ponta a ponta do país», com intuito de dar continuidade com espetáculos com a perspectiva das mulheres. E a partir da

7 Esta resenha de Villas Bôas (2017) faz parte da coleção da Burlesque Company e não foi publicada.

influência das próprias organizações que já vinham se relacionando, surgiram os nomes das lideranças. O projeto foi provado no ano seguinte e iniciado somente em 2019, primeiro ano do governo de extrema direita de Jair Bolsonaro.

A conjuntura estremeceu as bases das organizações sociais populares e com a Cia. Burlesca, que já estava com seus laços estreitados, não foi diferente. Como narrar a história de duas mulheres de movimentos que são ameaçados pelo novo governo? Viajaram até Rio Grande do Sul e Paraíba em busca de ouvir as pessoas que lutaram lado-a-lado de Roseli e Margarida. Visitaram casas, museus, agroindústrias, assentamentos, acampamentos, escolas e centros de formação, frutos da luta que estas mulheres estavam inseridas.

As viagens só foram possíveis, pelo apoio do MST do Rio Grande do Sul (RS) e do Sindicato dos Trabalhadores Rurais de Alagoa Grande, Paraíba. As duas organizações disponibilizaram transporte, alimentação, locais para o grupo dormir e a indicação das pessoas que iria entrevistar. Em troca, o grupo levou na bagagem o espetáculo *Bendita Dica* e oficinas de teatro político para a militância.

El más reciente espectáculo de Cia. Burlesca *Una verdadera historia legítima* expresa, en su resultado estético, la síntesis del método de trabajo: al abordar la historia de la lucha de dos mártires de la lucha campesina, la sindicalista Margarida Alves y el dirigente sin tierra Roseli Nunes, el grupo se dispuso a investigar en los estados donde vivieron y actuaron, respectivamente, Paraíba y Rio Grande do Sul, la historia de vida, lucha y resistencia de los militantes, víctimas de asesinatos. Brasil es uno de los diez países del mundo con mayor tasa de feminicidios, lo que impacta la vida doméstica de las mujeres, víctimas de sus parejas y exmaridos, pero también la de mujeres activistas en el ámbito político y en la lucha por derechos sociales, como la cuestión agraria (Villas Bôas, 2023, p. 61).

A poucos meses de estrear *A Legítima História Verdadeira* o mundo foi surpreendido pela pandemia causada pela covid19. Adiado a estreia por dois anos, tornando este processo de montagem o mais longo do grupo.

A pesquisa e a forma de trabalho do grupo são vistas no espetáculo. Fragmentos de áudios das pesquisas costuram as cenas. Sendo que um dos áudios é que dá o nome ao espetáculo, quando o militante histórico do MST do RS inicia sua fala, dizendo: «O que nós vamos contar aqui pra vocês é a legítima história verdadeira, nós não vamos inventar nada» (áudio do grupo, 2019).

O espetáculo conta, a partir destas duas lideranças, um fragmento da história da luta pela terra com a organização sindical rural, as Ligas Camponesas, Comissão Pastoral da Terra e o início da organização do MST. Evidenciam que na história da humanidade existem lados, que a força do latifúndio que assassinou as duas lideranças, continua em curso ao citarem inúmeros nomes de mulheres lutadoras que foram tombadas. Cumprem com um dos pilares fundamentais do teatro épico ao colocar os fatos em perspectiva histórica.

O homem não é exposto como ser fixo, como «natureza humana» definitiva, mas como processo capaz de transformar-se e transformar o mundo. [...] O fito

principal do teatro épico é a «desmistificação», a revelação de que as desgraças do homem não são eternas e sim históricas, podendo por isso ser superadas (Rosenfeld, 1985, p. 150).

O espetáculo trás os ensinamentos das lutas sociais organizadas, com o trabalho de base nos territórios, o diálogo entre campo e cidade, a preservação da história de luta pela terra, a solidariedade de classe, a mobilização e a divisão de tarefas, a condição de trabalho, as marchas e as táticas de ocupação de terras.

Al comenzar la obra, comienzan cantando a coro y anuncian los mandamientos que luego serán recuperados como ejes titulares de cada escena, en la que el público observa cómo se forjó la vida de las mujeres luchadoras hasta el momento en que fueron abatidas. Al hablar de Margarida y Roseli, también hablan de muchas mujeres que cayeron en combate, y como es un espectáculo épico de agitación y propaganda, lo que está en la agenda no es el miedo, el desánimo, el dolor y el pavor; al contrario, está en evidencia el combate, la lucha, el trabajo de base, la formación, la organización y la celebración, como símbolo de síntesis de un estado de ánimo combativo (Villas Bôas, 2023, p. 61).

A peça termina com a formatura de uma turma de Escola do Campo, que são conquistas dos movimentos sociais. A sua concepção já nasce de pedagogias críticas, que visam a emancipação da classe trabalhadora. Tornando a educação do campo um dos elementos fundamentais

para melhorar a possibilidade de resistência dos sujeitos do campo ao processo de desterritorialização que lhes têm sido impostos pelo voraz aumento das estratégias de acumulação de capital desenvolvida pelo agronegócio (Molina, 2012, p. 330).

Durante o processo de montagem em 2019, o prólogo da peça estava pronto, e puderam contribuir com espaços da militância. Apresentaram no I Encontro Nacional das Mulheres Sem Terra (2019), na cerimônia oficial de abertura da Marcha das Margaridas da câmara legislativa do DF (2019) e no Curso de Teatro Político (2020) organizado pela *Escola Nacional de Formação* da Contag.

Durante a pandemia, as atrizes contribuíram com a construção da cartilha de Roseli Nunes da Coleção Mulheres em Rebeldia, do Setor de Gênero do MST. Fizaram entrevistas com os filhos de Roseli Nunes em formato virtual. Um processo intenso, pois mergulhar novamente na história de Roseli, com o foco nos seus familiares, foi recontar a história desde a sua raiz até os seus frutos.

Cada mulher Sem Terra, forjada na luta, rompe uma porção de correntes, abrindo caminhos para outras mulheres. Nas centenas de assentamentos e acampamentos pelo Brasil, existem várias Roselis, que são «ponteiras» e que, fortalecidas na luta coletiva, decidem viver com dignidade e não apenas sobreviver às violências impostas pelo patriarcado e pelo capitalismo (Setor de Gênero do MST, 2021a, p. 26).

Em 2022 finalmente estreiam a peça no assentamento Pequeno William do MST do DF, no Encontro Nacional de Formação da Contag e circulam por escolas

e áreas da reforma agrária. Após a pandemia e ainda em governo fascista, a conjuntura era de devastação, com acúmulo de mortes causada pela negligência e pelo esfacelamento do estado. Isto impactou fortemente na circulação ampla do espetáculo como o grupo vinha fazendo no período anterior.

La circulación del grupo con espectáculos de su repertorio no se dirige únicamente a la contraparte burocrática de proyectos financiados con recursos públicos, en los que, en general, las comunidades de los movimientos son percibidas solo como público periférico de las producciones. Por el contrario, existe una praxis de acción colectiva que involucra dialécticamente instancias de creación y movimiento de grupos a través de los territorios. La circulación de sus obras es un elemento primordial de la creación. El proceso de circulación, por tanto, incide en el proceso creativo, porque el trabajo del colectivo está abierto a inspirarse en los procesos de lucha y organización social de los movimientos sociales. Los sujetos colectivos se consideran interlocutores y no solo públicos (Villas Bôas, 2023, p. 61).

A cada apresentação o cenário sócio-político vai se colocando diante do grupo. Em uma das escolas um dos estudantes na primeira fileira vestia uma camiseta com a imagem de Bolsonaro. O jovem se divertiu e prestou atenção no espetáculo, talvez não soubesse nem porquê vestia a camiseta. Para a Cia. Burlesca deu o tom do quanto o trabalho de base era urgente e necessário diante um governo fascista.

En medio del gobierno de Bolsonaro, el grupo lanza investigaciones y presentaciones de la obra en escuelas públicas, asentamientos y campamentos, confrontando la estructura cultural y política del patriarcado brasileño, uno de los pilares de apoyo al capital y la desigualdad en el país (Villas Bôas, 2023, p. 61).

Durante o projeto «Semeadura Burlesca» que tinha como objetivo levar os quatro espetáculos do grupo para quatro escola do campo, se depararam com um mural de desenhos sobre a peça *A Legítima História Verdadeira*. A professora de artes provocou a turma para desenhar as cenas que mais gostaram ou que chamaram atenção. Neste dia, a Cia. Burlesca apresentou «Bendita Dica» na frente das obras de arte dos estudantes. As histórias de luta em expressões artísticas se misturavam, se complementava e traziam esperança. Situação que demonstrou que um novo tecido social de consciência política através da estética artística é possível. Até o momento, *A Legítima História Verdadeira* foi apresentada dezoito vezes.

CONCLUSÃO

O trabalho teatral da Cia. Burlesca unido às organizações sociais e sindicais aqui mencionadas demonstra a relevância em avançar com a reforma agrária popular e com políticas públicas de proteção à vida das mulheres, principalmente às lideranças dos direitos humanos. O teatro vinculado aos movimentos enriquece ambos os lados ampliando a mobilização das lutas sociais, a ampla socialização

dos meios de produção teatral a partir da circulação por territórios e o fortalecimento das histórias de levantes da classe trabalhadora. Demonstra o teatro como ferramenta para romper fronteiras e construir relações e diálogos a partir da itinerância por territórios de luta e organização popular.

A Cia. Burlesca se compromete a apresentar estas histórias ao maior número de pessoas que puder e impulsionar que outras contarem as suas, tornando-as sujeitos de suas próprias vidas. Fazem frente aos meios de comunicação hegemônicos que propositalmente apagam estas histórias e tantas outras. Assim as histórias e as relações nos formam enquanto coletivo, assim como os espetáculos e as histórias contribuem com a formação dos grupos que nos assistem. Retomamos assim o conhecimento que nos foram negados como um princípio de emancipação e negação da alienação.

As histórias que são tratadas nos três espetáculos falam sobre a forma como mulheres veem o mundo, como o interpretamos e como nos relacionamos. São «Dicas», «Nadines», «Avós», «Meninas», «Margaridas» e «Roselis» que traçam no horizonte o mundo que desejamos. Um mundo com terra e alimento para todos como Santa Dica proporcionou à República dos Anjos, com a dignidade e afetuosidade nas relações das mulheres d'O Longe, e com a justiça social, divisão de terras e equidade de gênero visto nas lutas de Margarida e Roseli em *A Legítima História Verdadeira*.

REFERÊNCIAS

- ALTO COMISSARIADO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA REFUGIADOS. (2022, 19 de junho). *Deslocamento forçado atinge novo recorde em 2022, e ACNUR pede ação conjunta*. <https://brasil.un.org/pt-br/237141-deslocamento-for%C3%A7ado-atinge-novo-recorde-em-2022-e-acnur-pede-a%C3%A7%C3%A3o-conjunta#:~:text=Deslocamento%20for%C3%A7ado%20atinge%20novo%20recorde%20em%202022%2C,para%20110%20milh%C3%B5es%20em%20maio%20de%202023>.
- COSTA, I. C. (2012). *Nem uma lágrima: teatro épico em perspectiva dialética*. Expressão Popular.
- COSTA, I. C. e CARVALHO, D. (2008). *A luta dos grupos teatrais de São Paulo por políticas públicas para a cultura: os cinco primeiros anos da lei de fomento ao teatro*. São Paulo: Cooperativa Paulista de Teatro.
- DESGRANGES, F. e LEPIQUE, M. (Orgs.) (2012). *Teatro e vida Pública. O fomento e os coletivos teatrais de São Paulo*. Hucitec.
- GARCIA, S. (1990). *Teatro da militância: a intenção do popular no engajamento político*. Perspectiva.
- LORENZONI, C., RODRIGUES, S. Marli da Rocha e Santos e S. Ferreira dos. (2020). Enfrentamento à violência contra a mulher. Em A. M. Mezadri, J. I. Cima, N. W. Taborda, S. A. Gaspareto, e Z. Collet (Orgs.), *Feminismo camponês popular: Reflexões a partir de experiências no Movimento de Mulheres Camponesas* (pp. 145-157). Expressão Popular.
- MARTINS, A. F. G. (2022). *A questão agrária brasileira: Vol. 10. Da Colônia ao governo Bolsonaro*. Expressão Popular.

- MARTINS, A. B. (2020). «Onde é que os brancos se encaixam?»: A obra de Nadine Gordimer como política de reconciliação. *Pontos de Interrogação*, 10(3), 49-66. <https://www.revistas.uneb.br/index.php/pontosdeint/article/view/10888/7602>
- MOLINA, M. C. (2012). Escola do Campo. In: R. S. Caldart, I. B. Pereira, P. Alentejano e G. Frigotto (Orgs.). *Dicionário da Educação do Campo*. Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio; Expressão Popular.
- MORISSAWA, M. (2001). *A história da luta pela terra e o MST* (2.ª ed.). Expressão Popular.
- MOULIN, C. (2011). Os direitos humanos dos humanos sem direitos. Refugiados e a política do protesto. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 26(76), 145-155. <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/FKbc9SJpHF48XRqKzSdRjdN/?format=pdf&lang=pt>
- MOVIMENTO DOS TRABALHADORES RURAIS SEM TERRA. (2021, 16 de julho). *Reforma Agrária Popular: O que é o Programa de Reforma Agrária Popular do MST?*. <https://mst.org.br/2021/07/16/o-que-e-o-programa-de-reforma-agraria-popular-do-mst/>
- NAÇÕES UNIDAS. (2016, 9 de abril). ONU: Taxa de feminicídios no Brasil é quinta maior do mundo; diretrizes nacionais buscam solução. <https://brasil.un.org/pt-br/72703-onu-taxa-de-feminic%C3%ADdios-no-brasil-%C3%A9-quinta-maior-do-mundo-diretrizes-nacionais-buscam>
- REZENDE, W. A. (2011). *Santa Dica: história e encantamentos*. Kelps.
- ROSENFELD, A. (1985). *O Teatro Épico*. Perspectiva.
- SANTOS, M. e GLASS, V. (Orgs.). (2018). *Atlas do Agronegócio. Fatos e números sobre as corporações que controlam o que comemos*. Fundação Heinrich Böll; Fundação Rosa Luxemburgo.
- SCHWARZ, R. (2005). *Cultura e Política*. Paz e Terra.
- VILLAS BÔAS, R. L. (2023). Expresiones estéticas y políticas de la escena brasileña contemporánea. *Casa de las Américas. Revista de Teatro Latinoamericano y Caribeño*, (206-207), 58-63.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- BOAL, A. (1979). *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Civilização Brasileira.
- BOAL, A. (2009). *A estética do oprimido*. Garamond.
- BOAL, A. (2010). *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas* (10.ª ed.). Civilização Brasileira.
- BOAL, A. (2018). *O que pensa você sobre a arte de esquerda?* <http://augustoboal.com.br/2018/01/17/o-que-pensa-voce-da-arte-de-esquerda/#:~:text=%E2%80%99COs%20reacion%C3%A1rios%20procuram%20sempre%2C%20a,ou%20sissudos%20%E2%80%94%20devemos%20nos%20precaver>
- COSTA, I. C. (2016). *A hora do teatro épico no Brasil* (2.ª ed.). Expressão Popular.
- COSTA, I. C. (2020). *Dialética do marxismo cultural*. Expressão Popular.
- COSTA, I. C., ESTEVAM, D. e Villas Bôas, R. L. (Orgs.). (2015). *AGITPOR: cultura política*. Expressão Popular.
- COSTA, I. C. (2001). Teatro Político no Brasil. *Trans/Form/Ação*, 24(1) 113-120. História da Educação no Brasil. (2011, 11 de dezembro). *Ensaio Aberto - Lei de Fomento ao Teatro em São Paulo (série completa)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=-CUpBeyjkAQ&ab_channel=Hist%C3%B3ria da Educa%C3%A7%C3%A3o no Brasil
- MENEGAT, M. (2015). Da arte de nadar para o reino da liberdade. Formação em tempos de corona. <https://sites.google.com/view/mstformcaocvd19/rap-e-educa%C3%A7%C3%A3o/rap-e-educa%C3%A7%C3%A3o-m%C3%B3dulo-i/5-cultura-artes-e-linguagens>

- MANZI, M. (2021). *CPT divulga relatório sobre conflitos no campo, no Brasil, em 2021*. Comissão Pastoral da Terra. <https://mst.org.br/2022/04/19/cpt-divulga-relatorio-sobre-conflitos-no-campo-no-brasil-em-2021%EF%BF%BC/>
- PEIXOTO, F. (Org.). (2008). *Vianinha: teatro, televisão, política* (2.ª ed.). Funarte.
- PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. (1964). Lei nº 4.504. Estatuto da Terra, Agricultura e Reforma Agrária. https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/L4504compilada.htm#:~:text=%C3%80%20propriedade%20privada%20da%20terra,que%20contrariam%20sua%20fun%C3%A7%C3%A3o%20social
- SALGADO, S. (2000). *Êxodos*. Companhia das Letras.
- SANTOS, M. (1999). O Dinheiro e o Território. *GEOgraphia*, 1(1), 7-13.
- SETOR DE GÊNERO DO MST. (2021a). *Roseli Nunes*. Coleção Mulheres em Rebeldia.
- SETOR DE GÊNERO DO MST. (2021b). *Margarida Alves*. Coleção Mulheres em Rebeldia.
- VILLAS BÔAS, R. L. (2008). Terrorismo à brasileira: a retórica da vez da classe dominante contra o MST. *Revista Nera*, 11(13), 156-165. <https://revista.fct.unesp.br/index.php/nera/article/view/1395/1377>
- VILLAS BÔAS, R. L. (2009). *Teatro Político e questão agrária 1955 a 1965: contradições, avanços e impasses de um momento decisivo* [Tese]. Universidade de Brasília.
- VILLAS BÔAS, R. L., PINTO, V. C. e ROSA, S. M. (2019). A Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal: formação pela práxis. *Urdimento. Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 1(34), 36-47. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101342019036/9956>

BUFONAR: UMA POÉTICA DO [DES]CONTROLE

NYKA BARROS

Universidade Federal da Bahia

O presente artigo apresenta a pesquisa de doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) realizada pela pesquisadora Nyka Barros (nome artístico), com orientação da professora Dr^a Joyce Aglae Brondani. O trabalho discute as relações entre a bufonaria e a mulher, considerando as diversas pesquisas realizadas por mulheres artistas brasileiras, estabelecendo um diálogo entre a figura da bruxa, historicamente construída a partir do silenciamento e da violência aos corpos das mulheres, construindo conexão com as diversas facetas de bufonas, tais como, as míticas, fantásticas e místicas, gerando uma vivência cênica chamada *Bufonar: uma poética do [des]controle*. A partir de exercícios desenvolvidos junto a outras mulheres, o ato de bufonar investiga procedimentos técnicos e estéticos desenvolvidos especialmente para e com mulheres (cis e trans), discutindo e, experimentando e descontrolando padrões enrijecidos, pensamentos de autossabotagem e crenças limitantes. A tese pretende apresentar uma escrita criativa que desenvolva uma reflexão a partir de conexões entre a experiência e a bibliografia de várias mulheres artistas que encontram no terreno prático/teórico da bufonaria suas discussões e inquietações. Bufonar é uma poética de criação, um caldeirão de magia onde podemos mexer memória, movimento, pesquisas, histórias pessoais, exercícios de dilatação da energia e ampliação do corpo, experimentação em estado de paródia e blasfêmia. Desenvolvendo um sagrado/profano/erótico onde o quadril possa ser um ponto de partida importante para criação em uma «poética do descontrole», pensando descontrole enquanto tentativas de desativação dos controles sociais que nos foram e ainda são impostos ao longo da vida como mulher.

* * *

A palavra «bufonesco» me chegou em meados do ano de 2010, quando cursava o terceiro período da Licenciatura em Teatro na Universidade Federal da Paraíba. Quando assumi o projeto de Pesquisa de Iniciação Científica intitulado «Do cômico, do burlesco e do bufonesco: formas e procedimentos» dentro do grupo de pesquisa Teatro: tradição e contemporaneidade, cadastrado no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), na linha de pesquisa Cena e Contágio, orientado pelo professor Dr. José Tonezzi. Por trabalhar

com comédia e me expressar através do riso e também da dança, comicidade e burlesco, eram palavras que me soavam familiares. Porém, o termo «bufonesco» me deixou intrigada, nunca havia ouvido esta palavra até aquele instante, embora descobrisse depois que de alguma forma sempre estive perto deste universo estético mesmo quando não tinha consciência dele.

Comecei a entrar em contato com leituras importantes acerca do grotesco, entendendo este como uma categoria estética, a partir dos estudos de Victor Hugo (2007), e compreendendo a força da expressão popular do riso desde os tempos mais remotos. Bakhtin (1987) e Burke (2010) foram essenciais para dar base a minha compreensão sobre este mundo imenso que se erguia diante de mim: o riso grotesco. Meu Trabalho de Conclusão de Curso na referida graduação foi sobre palhaço e bufão, duas figuras cômicas com as quais passei a me expressar como artista e que também se tornaram meu principal universo de investigação acadêmica e pessoal. A frase «O baixo é sempre o começo» Bakhtin (1987), abriu minha dissertação de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal do Rio Grande do Norte, e dia após dia esta frase vem me lembrar que é na caverna profunda que vou encontrar as respostas a meus anseios, reflexões e necessidades artísticas. O corpo e suas aberturas, meu corpo abrindo-se para rir e fazer rir. Realizei espetáculos, performances e pesquisa dentro do grupo Bufões de Olavo, meu bando, minha banda, minha família bufonesca e também passei a dar diversas oficinas com a linguagem do bufão. Utilizado assim ainda no termo masculino. Foi então que ao entrar como docente substituta do Departamento de Artes Cênicas (DAC) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sim! Na mesma universidade em que me graduei, passei a desenvolver em minhas aulas uma busca cada vez maior com processos de decolonialidade, de feminismos e aberturas a campos expandidos de relações. Abriu-se uma nova porta de autoconhecimento e percepção de mundo que me fez questionar muitas estruturas que vinha desenvolvendo nas pesquisas e práticas com a bufonaria. A primeira estrutura que precisava romper comigo mesma era me assumir bufona, uma mulher bufona, e comecei a perceber que desde o início, lá em 2010, as mulheres pesquisadoras da bufonaria já estavam de mãos dadas comigo me sussurrando o caminho. Chegou a hora de correr e gritar com elas!

A pandemia da covid19 afetou imensamente o mundo inteiro. E claro! Eu como fazedora e pesquisadora do riso, perdi toda a minha graça e cumprindo o isolamento me vi isolada do mundo, mas, sobretudo, de mim mesma. Jamais abandonada pelos meus queridos Bufões de Olavo, recebi incentivo suficiente, principalmente de Sávio Farias, para escrever um projeto de doutorado, e foi neste momento que vi uma outra porta abrir: reencontrar as mulheres, estar com elas e vivenciar a bufonaria de uma perspectiva feminista, afetiva e imagética.

A partir deste projeto de doutorado, felizmente aprovado e em realização pelo PPGAC da UFBA, comecei a discutir, refletir e praticar as relações entre a bufonaria e as mulheres a partir das diversas pesquisas realizadas por mulheres artistas

brasileiras, estabelecendo um diálogo entre a figura da bruxa, historicamente construída a partir do silenciamento e da violência aos corpos das mulheres, e as diversas facetas de bufonas, tais como as míticas, fantásticas e místicas, criando uma vivência cênica chamada *Bufonar: uma poética do [des]controle*.

MUHER NÃO PODE...

Sou mulher numa sociedade patriarcal, em que vivemos um machismo enraizado e naturalizado de tal forma que nós mesmas levamos anos para perceber as correntes que nos prendem. Desde a tenra idade fui uma criança «fora de padrão», muito magra sofrendo insultos diversos sobre minha aparência. Brincava na rua com meninas meninos, brincava de luta, falava o que pensava, falava sozinha, conversava com as plantas e com os animais, etc. Talvez, se eu não tivesse uma mãe tão emancipadora, eu tivesse sido aprisionada em algum dogma ou medicamento ou instituição. Tive o privilégio de ter uma educação familiar, através da minha mãe, que respeitou minhas singularidades e me incentivou sempre nos caminhos das leituras e das artes. Mas, fora de casa a experiência era quase sempre dolorosa. Não se encaixar, ser julgada, ser tida como louca, «um bicho essa menina», uma tigresa!

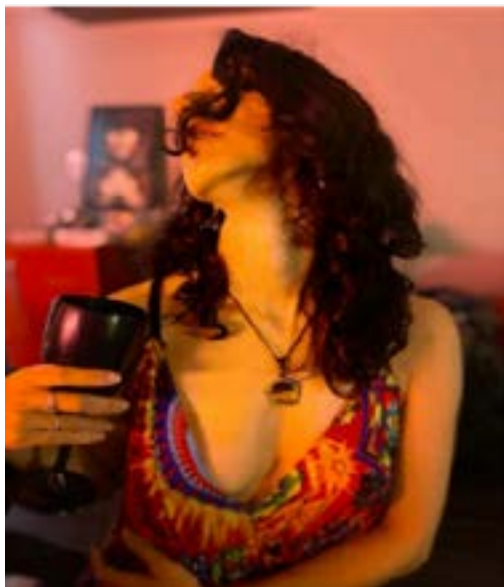


Foto: Flávio Lira. Arquivo pessoal

Talvez, não tenha sido por acaso que a bufonaria chegou em minha vida. Talvez esse «mundo às avessas», seja um lugar de liberdade e experimentação que

acolha a expressividade expansiva e a diversidade. Nossos corpos (todos os corpos!) são controlados pelo sistema opressor capitalista e patriarcal. Mas, os corpos das mulheres são muito mais vigiados, controlados e oprimidos. Como um reflexo de uma necessidade de domesticação de nossos corpos, para que continuemos a seguir os padrões estabelecidos pelos homens cisgênero que estão no poder.

Acredito que a bufonaria pode ser um caminho para desconstrução desse controle social sobre o corpo e o comportamento da mulher, um caminho possível para experimentação de um discurso crítico e também risível, uma possibilidade de rir e blasfemar sobre essas condições que foram impostas à mulher dentro da nossa sociedade.

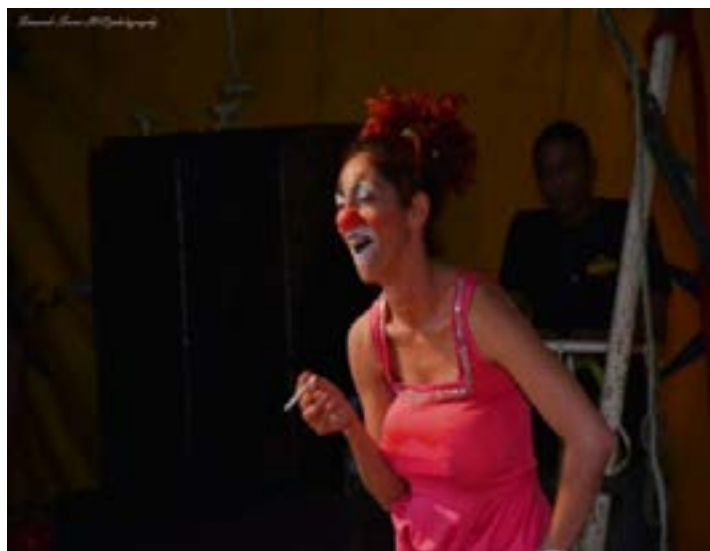


Foto: Fernando Soares. Arquivo Bufões de Olavo

Como descontrolar esses padrões? Como romper esse controle que muitas vezes naturalizamos sem perceber? Pode uma vivência cênica contribuir para a desestabilização de um controle patriarcal sobre os nossos corpos?

Estas e outras questões permeiam a pesquisa/prática/vida e vão tornando-se impulsionadoras de nossos caminhos e claro, novas dúvidas! Mas, a proposta latente é de ancoradas nesse potencial crítico e blasfemo da bufonaria, descontrolar a ordem. Através da máscara da bufona, poder desmascarar a hipocrisia. Que chão precisamos mover para quebrar estes alicerces sociais?

PATRIARCADO, CALE-SE!

Mas, o que é de fato esse patriarcado? Qual sua origem e como ele se desenvolveu na nossa sociedade? Maria Nazareth Alvim de Barros, em seu livro *As Deusas, as*

Bruxas e a Igreja (2001), traz um estudo aprofundado e instigante sobre a história das divindades femininas, a representação e percepção da mulher desde os tempos primordiais. Desde o paleolítico, onde o mistério da concepção e do nascimento fundou as bases da relação da mulher com o sagrado. Com o passar de longos anos, o patriarcado foi se estabelecendo e a mulher sendo inferiorizada e excluída das decisões da sociedade. Como ser uma mulher feminista dentro desta sociedade? A mulher demonizada, a bruxa, a louca, a mulher livre dentro de uma sociedade que desenvolve extremo controle sobre os corpos, principalmente sobre o corpo da mulher. Essa mulher rebelde, que rompe com os padrões vigentes, que vem afirmar seu lugar de poder na sociedade. Precisamos falar do poder das mulheres!

Por que tantas mulheres no Brasil pesquisam sobre bufão? Corporeidades bufonas podem auxiliar na «libertação» desse corpo?

Bufonar dentro da universidade é buscar descontrolar as estruturas de vigilância de nossos corpos e de nossa arte. Dentro da universidade, que possui seus valores, e padrões, e regras, e formatos, e saberes, quero humildemente questionar e provocar, o sistema, o «deus da máquina» que talvez exista por trás disso tudo, não, quero tão somente, talvez questionar a mim mesma e me colocar aberta para ouvir e aprender através da feitura desse processo. O que são 4 anos de pesquisa? Que seja possível virar do avesso o que sei e o que sinto, e, de alguma forma, entrelaçar com outras mulheres e homens (afinal, já é mais que urgente esse diálogo), discursos e experiências cênicas. Não tenho a pretensão de inventar nada, embora «à louca tudo é permitido», mas, quero criar em arte, em coletivo, algo que possa ser de verdade, para mim e, de preferência, para mais alguém.



Foto: Wênio Pinheiro. Arquivo Bufões de Olavo

De que bruxa estou falando?
Que é que eu coso?
carne triada, nervo torto e osso desconjuntado.
Que é que eu coso?
carne triada, nervo torto e osso desconjuntado
Que é que eu coso?
carne triada, nervo torto e osso desconjuntado...

Esta não é uma reza. É uma memória. Quando eu era criança, morava na cidade de Campina Grande, cidade bem próxima a capital da Paraíba, João Pessoa, onde resido atualmente. Essa memória é bem forte no meu corpo-mente: dei um mau jeito no pé. Tinha, provavelmente, torcido o tornozelo. Minha mãe, como sempre, cuidou de mim. Ela pegou um pedaço de tecido branco e uma agulha, e com esse tecido encostado bem próximo ao meu pé, começou a sussurrar rezas e ensinou a frase que eu respondesse. Ela perguntava: «Quer que eu coso?», e eu respondia: «Carne triada, nervo torto e osso desconjuntado». E ela ia costurando o tecido e sussurrando outras palavras. Essa é a lembrança. Lembro do som, da linha costurando. Da sensação que eu senti. E lembro que meu pé ficou bom. Essa é a bruxaria! A teoria da boca do povo, as falas das mulheres, a voz da experiência vivida, tendo na oralidade e na troca entre mulheres esse exercício ancestral de aprendizagem. Os saberes que são passados pelas avós, os chás, as rezas, os ditados populares, as «simpatias» que são ensinadas por gerações de mulheres há anos. Nasci no interior da Paraíba, cidade chamada Sossego, que à época de meu nascimento nem cidade era visto que no meu registro aparece o nome da cidade de Cuité, da qual Sossego era comarca. Pois bem, saindo de lá muito nova e indo morar numa cidade maior, próxima a capital, Campina Grande, minha relação com interior na infância ainda era bastante forte, sobretudo, através da minha avó. Mulher forte, independente, conhecida por toda a cidade, uma personalidade inesquecível. Uma referência desde muito cedo para mim. E aqui chego na minha principal referência, a minha mãe, Letícia. Mulher que, como muitas de sua época, casou cedo e teve três filhos, eu sendo a filha do meio. E por que falo da minha mãe? Porque dentre as várias lembranças importantes da minha infância, estão as imagens da minha mãe «rezadeira», nome dado às mulheres que utilizam da reza como princípio de promover melhoria da saúde. Recebendo bebês enfermos em nossa casa, para que ela rezasse com um ramo de arruda. Nós, as filhas e o filho, também recebemos as suas rezas. Até hoje, recorro a ela quando estou «esmorecida», e de fato, basta que ela reze com seu ramo de arruda me tirando o «mal» para que eu me restabeleça. Esta pesquisa traz as falas de algumas dessas mulheres, que como minha mãe, tem na reza seu poder. Também as mulheres que têm na palavra e na força do olhar o seu poder.

BUFONAR: POÉTICA, VERBO, AÇÃO!

Bufonar é uma proposta de usar a perspectiva da bufonaria como um verbo, com uma ação de se deixar atravessar pela experiência do descontrole corporal visando à quebra de padrões. Trata-se de uma sugestão de nome para uma vivência que irá utilizar exercícios de improvisação a partir da estética grotesca, dentro do universo da bufonaria e do universo das bruxas, para experimentar no corpo ativações de movimento expressivo, discurso crítico, quebra de padrões estabelecidos socialmente e criação cênica com engajamento político, utilizando a blasfêmia, a paródia e a poesia (entendida aqui em sua maior liberdade de forma e conteúdo).

A primeira vivência cênica «Bufonar» enfim aconteceu! Convidei as 5 palhaças que trabalham comigo no grupo AsPalhafatosas, coletivo de mulheres palhaças que já vem desenvolvendo treinamentos e criações em palhaçaria comigo e no qual montamos um espetáculo de palhaçaria juntas, num processo totalmente colaborativo, sobre maternidade real e os impactos da maternidade sem apoio na vida das mulheres. Para fechar um grupo um pouco maior, convidei a própria dona da casa, com quem desenvolvi processo de montagem e mais duas palhaças, uma que tem uma vivência de circo em família, extremamente potente, e já conheço e admiro o trabalho há bastante tempo e outra, que iniciou sua prática de palhaçaria dentro de um projeto de extensão que eu desenvolvi quando eu estava como professora substituta no DAC da UFPB, o projeto «Palhaçaria em Jogo».

Marcamos para um domingo. Saímos às 6h da manhã de casa, para chegar o mais cedo possível e iniciar cedo. Combinamos de levar algum lanche para café da manhã e alguma comida pronta para o almoço. Para essa organização, criamos um grupo no WhatsApp e fizemos uma lista do que cada uma poderia/iria levar. Na lista além da comida, água e repelente, coloquei que levassem uma roupa de banho (biquíni ou maiô) e uma roupa sexy (de acordo com a visão de cada uma), uma roupa que a fizesse sentir-se bonita, atraente, sentir-se bem, bonita e gostosa. Chegamos e organizamos o espaço numa clareira para tomar café da manhã juntas e começar a conversa. Iniciei falando do meu projeto do doutorado (não precisou eu me apresentar como pessoa/artista, porque todas já me conheciam), em seguida lancei a seguinte pergunta: de que bicho já te chamaram para te insultar? Cada uma ia respondendo e nessas respostas foram surgindo diversos relatos.

Papagaia (você fala demais),
macaca (você é peluda demais),
vaca (puta),
cachorra (puta),
galinha (puta).
Putá, puta, puta, sempre puta!

Começo este artigo chamando a atenção para algumas expressões que nós mulheres ouvimos ao longo de nossa vida e que há pouco começaram a ser compreendidas por nós mesmas como um padrão que, se não nos oprime violentamente, nos condiciona de maneira naturalizada. Algumas dessas expressões são proferidas em nossa infância: «quando casar, sara», «não são modos de mocinha», «já sabe cozinhar... já pode casar», «cruza as pernas», «fecha as pernas», e muitas outras desse gênero... Depois, há outras que vêm com a adolescência: «tem que saber agradar o marido», «isso não é coisa de moça direita», «não ria alto», «seja agradável, senão não vai arrumar marido», «vai sair vestida como puta?»... Depois, ainda, tem aquelas que chegam já com certa idade «ficou para titia», «azedou», «ninguém quis», «se continuar assim, vai morrer sozinha», «tem que ter filhos, quem é que vai cuidar de você na velhice?»... Enfim, somos perseguidas por frases e leis que tentam ditar nosso modo de ser e viver, desde que nascemos (Brondani, 2020, p. 209).

Ser mulher é lidar constantemente com o julgamento alheio e mais, as imposições são tão cruéis, que levamos muito tempo para conseguir vencer a pressão que nos causam. Quando senti que já estávamos satisfeitas com a partilha, sugeri que nos levantássemos para dançar, soltar o quadril. Utilizei como exercício para soltar o quadril, movimentos de dança do ventre. Movimentos de círculos, desenhos de número oito, quadril movendo para várias direções e nesse mover, sempre buscar expandir cada vez mais o movimento e sentir a musculatura, os ossos desenhando no espaço, criando possibilidades de abrir e fechar o corpo, tendo o quadril como ponto de foco. Eu coloquei diversas músicas percussivas e em seguida lancei a proposta de que cada uma iria colocar uma música e todas dançariam juntas. Surgiram estilos musicais variados e todas rimos muito. Findou a manhã. Conversa e dança. Fomos organizando o almoço, no tecido estendido no chão, que havia sido espaço para o café da manhã. Comemos, dando risada e elogiando a comida que cada uma trouxe, percebendo que todas cuidaram de trazer algo especial para compartilhar. Depois de comer, descansamos apenas 30 minutos e colocamos nossos trajes de banho (biquini ou maiô), para ir para a jornada da tarde. Fomo para um outro ponto da mata, uma clareira do outro lado. No caminho, música eletrônica com base de ritmos nordestinos na caixinha de som portátil. Antes de chegar no ponto da mata que havíamos destinado para a prática do treinamento com os bichos, passamos por uma encruzilhada, quatro ruas, todas dando para um caminho diferente na mata. Nessa encruzilhada, propus um desfile. Uma por uma, desfilando e dando pausas, fazendo expressões de sensualidade e deboche, rebolando e descendo até o chão. Depois dessa passarela cheia de sátira, chegamos para dentro da mata, onde tínhamos um pequeno círculo de clareira, dentro da mata fechada. E seguiram-se outras formas de ser e estar que pretendo discutir com mais profundidade na escrita da tese em andamento.

PAUSA PARA UMA DANÇA: AS RAINHAS DE PEDRAS DE FOGO

Quando fui convidada para desenvolver um trabalho de dança contemporânea na cidade Pedras de Fogo, interior da Paraíba, não imaginei que essa ida poderia ter algum tipo de relação com meu doutorado. Adentrei o Núcleo Cultural em fevereiro do corrente ano (2023). Quando fui fazer as matrículas, quase ninguém se matriculava em dança contemporânea. A maioria não compreendia que tipo de dança era ou só queria mesmo fazer ballet ou as outras oficinas, que são muitas. Eu sorria e falava como ia ser a dança, falava da diversidade de técnicas e ritmos, explicava, mas, não convencia. Quando os encontros de fato começaram, eram poucas as pessoas que realmente apareceram para ver como era... Comecei a perceber que muitas mulheres chegavam para deixar seus filhos e filhas para fazer alguma oficina e ficavam sentadas, aguardando. Comecei a chegar perto e começava perguntando: Você veio pra aula de dança contemporânea? Muitas riam e diziam que não, estavam somente aguardando os filhos e filhas. Eu continuava a conversa argumentando que elas poderiam ficar dançando enquanto esperavam. Que tinha uma turma para adultas e que seria uma maneira de relaxar, de fazer exercícios, de bem-estar etc. E assim, fui convencendo algumas que chamaram outras e outras que ficavam brechando a aula e entravam para ver melhor e daqui a pouco estavam já alongando e dançando. A turma das mães, como chamamos carinhosamente, é um grupo de aproximadamente trinta participantes, sendo quatro delas, três adolescentes e uma criança, que são filhas que vem dançar junto com as mães, todas as outras são donas de casa, quase todas são mães e temos algumas que já são avós. Os encontros passaram a ser uma celebração, era como se ir para sala de aula fosse uma festa, uma comemoração, comemorando cada passo dado, cada momento vivido, e conforme o tempo foi passando, além dos momentos de dança, começaram a surgir momentos de conversa, escuta. Quando estávamos conversando sobre a própria beleza, sobre a valorização da própria beleza, qual todas as mulheres são belas em sua diversidade, corpos, suas diferenças e qualidades, uma delas citou que gostava de se arrumar para o marido e ficar bonita para o marido, começamos a discutir a importância de se arrumar para si, dançar para si, e entender o processo de autopercepção e de autoestima.

Conversando com minha orientadora, Joyce Aglae, contei dessa experiência que tenho tido e da minha suspeita de que tem algo aqui que dialoga com aquilo que quero discutir, propor. Afinal, Bufonar, é um plano de ação, uma estratégia de intervenção, onde podemos agir de fato na contramão de todo esse sistema opressor que é o patriarcado e me fez refletir o que de fato é esse plano de ação. Será que quero falar sobre feminismo para feministas? Entendo que absolutamente em todos os espaços existe opressão e que, como vivemos em um sistema onde o machismo impera em todos os lugares, mesmo onde encontramos mulheres mais emancipadas, independentes, encontraremos lugares de dor e necessidade de planos de escuta e ação e de acolhimento. De fato, fora do meu círculo, fora da

minha bolha, existe ainda uma grande quantidade de mulheres que vivem em um sistema no qual o nível de opressão é tão alto, que elas reproduzem com naturalidade o que a sociedade as impõe. Não se trata de dizer que essas mulheres não possam ser donas de casa, mães, e não há nada de errado em cuidar dos afazeres domésticos, é um trabalho digno e essencial, o problema é que é sempre um «trabalho de mulher», em geral os homens não participam, não colaboram, nem na criação de filhos e filhas, muito menos no trabalho da casa, eles estão trabalhando fora e ao chegar o jantar já está pronto na mesa. Mas, você pode pensar: eles estão trabalhando o dia inteiro? Porém, as mulheres também estão trabalhando o dia inteiro, só que ao final do dia não terá jantar na mesa caso elas mesmo não o coloquem e ao final do mês não terá salário e ao final da vida não haverá reconhecimento por tudo o que elas lutaram e contribuíram. Eu tenho aprendido muito com essas mulheres, comecei a chamá-las de rainhas, como uma forma carinhosa, pois temos um grupo onde trocamos mensagens eletrônicas, começou a tornar-se comum todas chamarem-se de rainhas.

Como dizer a vocês o que realmente quero dizer? Como descrever em palavras as sensações que tenho experimentado enquanto danço com as Rainhas? Eu me emociono. Fico extremamente emocionada. Como descrever esta emoção? Vou tentar dar pistas: minha pele fica arrepiada, sinto o coração expandir, como se ele fosse abrindo e ficando maior. Sinto minhas pernas mais fortes e meus braços mais ágeis. Meu rosto contrai e relaxa, abre e fecha, e vai para várias direções, num movimento de alegria e surpresa e energia.

Antigos anatomistas falavam de o nervo auditivo dividir-se em três ou mais caminhos nas profundezas do cérebro. Eles concluíram que o ouvido devia, portanto, funcionar em três níveis diferentes. Um deles seria o das conversas rotineiras da vida. Um segundo seria dedicado à aprendizagem e à arte. E o terceiro existiria para que a própria alma pudesse ouvir orientações e adquirir conhecimentos enquanto estivesse aqui na terra. Ouçam, portanto, com a escuta da alma agora, pois é essa a missão das histórias. Osso a osso, fio afio de cabelo, a Mulher Selvagem vem voltando. Através de sonhos noturnos, de acontecimentos mal compreendidos e parcialmente esquecidos, a Mulher Selvagem vem chegando. Ela volta através das histórias (Estés, 1999, p. 22).

A redescoberta da mulher selvagem. Do seu verdadeiro eu? Quando ouço as rainhas falarem que nos nossos encontros podem ser quem elas realmente são, reflito, não sem uma certa dose de desconforto, que apesar de termos caminhado tanto, e tantas mulheres terem lutado ardorosamente por transformações, ainda precisamos dar muito passos para garantir o mínimo: poder ser quem realmente somos! Aqui faço uma pequena pausa.

Em quais espaços nós podemos ser de fato quem somos? Com quais pessoas podemos existir, ser e estar de maneira plena, verdadeira? Qual o papel social precisamos dissimular para participar do jogo patriarcal que nos impele a seguir um padrão de conduta dentro de uma moral machista e capitalista? Durante a maior

parte da minha vida fui «insultada» de rebelde. Era assim chamada como sendo algo negativo, como se eu fosse alguém incapaz de controlar. Impetuosa, enérgica, espírito livre, impositiva, ousada, atrevida etc. A lista é longa. Atualmente, o que mudou foi minha relação com essas palavras: sinto-as como virtudes. Sim! Sou rebelde, atrevida, sou selvagem. Mas, viver assim o tempo inteiro não tem sido possível. Muitas vezes (muitas!), preciso me recolher, e sinto-me silenciar. É doloroso lutar o tempo todo, gritar para ser ouvida. Às vezes, tudo que desejamos é descansar. Bater as asas no silêncio do espaço. Existir sem barulho e sem tempestade.

A Mulher Selvagem como arquétipo é uma força inimitável e inefável que traz para a humanidade um abundante repertório de ideias (sic), imagens e particularidades. O arquétipo existe por toda a parte e, no entanto, não é visível no sentido comum da palavra. O que pode ser visto dele no escuro não é visível à luz do dia. Encontramos comprovações residuais dos arquétipos nas imagens e símbolos presentes nas histórias, na literatura, na poesia, na pintura e na religião. Seu brilho, sua voz e seu perfume parecem ter a intenção de fazer com que nos alcemos da contemplação de nossos próprios rabos para viagens maiores em companhia das estrelas (Estés, 1999, p. 25).

A rebeldia, entretanto, na nossa sociedade é quase um privilégio. Quantas de nós podemos de fato nos rebelar? Eu nasci de uma mãe que desde muito cedo lutou contra as imposições da sociedade. Abandonada pela mãe e adotada por uma família muito pobre, que não oferecia afeto, ela teve que forjar sua própria estrada. Trabalhar ainda criança e formar família já na adolescência. Sua personalidade forte foi construída nas mais intensas e diversas dificuldades. Algumas rainhas de Pedras de Fogo, têm histórias semelhantes às da minha mãe. Vejo a força, a resistência e a beleza de cada uma. Elas estão numa cidade do interior, em que o machismo é ainda mais intenso do que nas grandes cidades.

A sabedoria que encontro com essas mulheres, não encontro nas universidades, nem nas oficinas com mestres e mestras da arte; é uma sabedoria que contém o mesmo sabor da casa da minha vó, das histórias da minha mãe. Estar em companhia dessas mulheres, é estar em casa.

Mas, continuando minha história: o Anjo morreu, e o que ficou? Vocês podem dizer que o que ficou foi algo simples e comum —uma jovem num quarto com um tinteiro—. Em outras palavras, agora que tinha se livrado da falsidade a moça só tinha de ser ela mesma. Ah, mas o que é «ela mesma»? Quer dizer, o que é uma mulher? Juro que não sei. E duvido que vocês saibam. Duvido que alguém possa saber, enquanto ela não se expressar em todas as artes e profissões abertas às capacidades humanas. E de fato esta é uma das razões pelas quais estou aqui, em respeito a vocês, que estão nos mostrando com suas experiências o que é uma mulher, que estão nos dando, com seus fracassos e sucessos, essa informação da maior importância (Woolf, 2012, p. 14).

O «Anjo» a que a autora se refere, é um pseudônimo utilizado por ela quando começou a escrever. Em um período em que as mulheres tinham dificuldade de

ter seus textos publicados, principalmente se tratasse de outros assuntos que não fossem os domésticos, firmar-se escritora era, de fato, um grande desafio. A citação acima é de uma palestra que Virginia Woolf proferiu em 1931 para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres, uma Sociedade que colocava as mulheres no mercado de trabalho. A autora falou sobre seu trabalho como escritora, mas trouxe, além disso, pontos muito importantes, como questões sobre privilégio de classe.

Na minha vivência com as rainhas de Pedras de Fogo. Passo a pensar, também, em meus privilégios. De ter podido estudar, tornar-me artista, viajar com espetáculos, e de que para que tudo isso acontecesse, existiu (e existe!) uma mulher antes de mim que tornou tudo isso possível. Minha mãe. Que lutou e luta intensamente por seus filhos e agora, também, pelos netos. E que sem a rede de apoio que ela construiu em torno de mim, nem mesmo esse texto seria possível. Enquanto escrevo, meu filho está sob os olhares atentos e carinhosos da minha mãe. Uma mulher. Porque, os cuidados são quase sempre feitos por uma mulher. E para que uma ocupe o lugar que deseja, alguma mulher deixa de ocupar. Como manter essa teia de interdependências entre mulheres, de auxílio, de acolhimento, sem que uma ou outra se anule?

O desejo de estarmos juntas, conversar, rir e dançar juntas. Uma vivência profunda entre mulheres. Ora, essa não seria a base para ideia que tenho buscado sobre o que é «bufonar»? Essas mulheres têm me ensinado que dar um passo para trás, não é retroceder, é se distanciar para ver além.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, M. (1987). *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Hucitec; Universidade de Brasília.
- BARROS, M. N. A. (2001). *As Deusas, as Bruxas e a Igreja*. Rosa dos Tempos.
- BRAGA, B. (2017). Figuras Bufônicas: cultura material de ator e outros bichos. In B. Braga e J. Tonezzi (Orgs.), *O bufão e suas artes: artesanato, disfunção e soberania* (pp. 31-58). Paco.
- BRONDANI, J. A. (2020). A mulher: corpo colonizado e ações decolonialistas. Em J. A. Brondani, R. C. Haderchpek e S. V. Almeida (Orgs.), *Práticas decoloniais nas artes da cena* (pp. 209-223). Giostri.
- BURKE, P. (2010). *A cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. Companhia das Letras.
- ESTÉS, C. P. (1999). *Mulheres que correm com os lobos. Mitos e histórias do arquétipo da mulher selvagem*. Rocco.
- HUGO, V. (2007). *Do grotesco e do sublime. Tradução do «Prefácio de Cromwell»* (C. Berretini, Trad. e notas). Perspectiva.
- WOOLF, V. (2012). *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* (D. Bottmann, Trad.). L&PM.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- BARROS, N. A. P. (2017). *Técnica de bufão: possibilidades teórico-práticas para o ator contemporâneo* [Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

- BRONDANI, J. A. (2017). O Bufão, a Comédia, a Cena e o Jogo. *Arte da Cena*. Goiânia, 3(2), 41-58. <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/49813/25203>
- BORDIN, V. B. (2013). *O jogo do bufão como ferramenta para o artista* [Dissertação de Mestrado]. Universidade de São Paulo.
- CASA NOVA, R. M. (2017). A estratégia do prazer ou o prazer da estratégia. Em B. Braga e J. Tonezzi (Orgs.), *O bufão e suas artes: artesanias, disfunção e soberania* (pp. 158-187). Paco.
- CASTRO, A. V. (2005). *O elogio da bobagem. Palhaços no Brasil e no mundo*. Família Bastos.
- FREIRE, M. G. J. (2019). *A mulher bufa: o gênero como desvio* [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Estado de Santa Catarina.
- LECOQ, J. (2010). *O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral*. SESC.
- LOPES, B. (2005). A blasfêmia, o prazer, o incorreto. *Revista Sala Preta*, (5), 9-21.
- SACHS, C. M. (2017). Corpo e máscara do bufão: aspectos históricos e técnicos. Em B. Braga e J. Tonezzi (Orgs.), *O bufão e suas artes: artesanias, disfunção e soberania* (pp. 57-74). Paco.



Foto: Flávio Lira. Arquivo pessoal

VI.
MIRADAS DE LA CRÍTICA

ACTUALIDAD Y DESAFÍOS DE LA CRÍTICA DE TEATRO EN MEDIOS ESCRITOS: UN ACTO DE MILITANCIA Y RESISTENCIA

ANA LAURA BARRIOS

Colectivo de Críticos Independientes; Revista Escénica

LEONARDO FLAMIA

Colectivo de Críticos Independientes; Revista Escénica

La crítica teatral es un oficio en muchas ocasiones autodidacta. Quienes nos dedicamos a esta actividad muchas veces provenimos de formación en comunicación y humanidades, pero, en general, siempre se trata de una búsqueda individual, ya que las escuelas de comunicación no cuentan con una formación sólida en el área de la cultura. Muchos de los colegas que nos dedicamos a realizar reseñas críticas, entrevistas y ensayos en torno al fenómeno teatral venimos también de otras formaciones, y si bien esta es una actividad que nos apasiona, no es la principal fuente de subsistencia. Me parece interesante realizar esta aclaración por dos razones: una es que nuestras formaciones paralelas, que muchas veces no tienen que ver con el teatro —por mencionar algunos de los integrantes de esta mesa, Bernardo Borkenztain es químico y tiene formación en filosofía, Leonardo Flamia es profesor de matemáticas y Ana Barrios es fisioterapeuta—, nos amplían la mirada sobre lo que vemos en el escenario, y por otro lado, el no poder vivir cien por ciento de la actividad teatral nos resta tiempos y evita que podamos seguir profesionalizándonos como desearíamos. Esta realidad no es nueva. En Uruguay no es fácil vivir del trabajo exclusivo en los medios. Aquí se nos presenta el primer desafío, que es lograr una profesionalización como el oficio merece. En ese camino estamos. Siguiendo con la línea de búsqueda autodidacta, muchos de quienes estamos en la mesa apelamos a la formación en letras y filosofía, y la Maestría en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ha sido para nosotros un importante y fundamental impulso en este camino.

Dado ese desafío, la llave que nos ha ayudado a mejorar en este oficio es encontrarnos en colectivo para dialogar e intercambiar miradas y seguir fomentando nuevos espacios donde la crítica teatral encuentre caminos de expresión y dialogue con sus lectores. Una pregunta que nos surgió cuando se nos propuso la idea de esta mesa en el coloquio es quiénes son nuestros lectores; quiénes son

hoy los lectores de medios de prensa escritos. En este siglo, en el que abunda la información breve, los *shorts*, los *reels*, los tuits, ¿aún quedan lectores dispuestos a leer miradas críticas que se extiendan en páginas de semanarios, revistas o diarios impresos? Allí, otro de nuestros desafíos. Más allá de que todos colaboramos en medios escritos que luchan por su subsistencia, en mayor o menor medida —semanario *Brecha*, semanario *Búsqueda*, semanario *Voces*, revista *Dossier*, *La Diaria*—, nuestras palabras siguen allí, saliendo regularmente y marcando un movimiento en espacios de cultura que muchas veces tienden a perder espacios y páginas. En tiempos de ChatGPT, nuestro diferencial es generar un material creativo que amplifique lo que vemos en el escenario y despliegue nuevas y múltiples miradas individuales en contenidos originales, para conectar con aquellos lectores que comparten con nosotros la pasión por el teatro.

Para enfrentar la disminución de espacios, hecho que tampoco es nuevo y que las páginas de cultura vienen padeciendo desde hace más de veinte años, el crítico teatral debe seguir los caminos de búsqueda de los nuevos canales de comunicación que permiten las tecnologías. En ese camino nos encontramos y hemos desarrollado espacios nuevos. Entendemos que nuestra tarea también se trata de una militancia; que es importante la difusión sobre teatro y es fundamental la tarea de contribuir a un discurso crítico sobre el diverso sistema teatral uruguayo. Creemos que la crítica teatral es una pata más dentro de la expresión teatral y completa los contenidos artísticos.

Continuando en la línea de trabajar en colectivo desde el 2021, junto a los colegas Javier Alfonso y Leonardo Flamia realizamos el podcast *Violinistas del Titanic*, que puede encontrarse en Spotify y Google Podcast. Allí ponemos en diálogo nuestras tres miradas sobre el fenómeno teatral. Realizamos entrevistas sobre fenómenos actuales que entendemos debemos ayudar a difundir y amplificar. También intentamos fomentar la idea de diálogo e intercambio de diversas miradas sobre una misma obra teatral, continuando con el círculo de la creación y muchas veces intercambiando esas miradas con sus creadores. Como colectivo, también desde esta plataforma, en 2023 nos reunimos con los colegas Bernardo Borkenztein, quien tiene la columna radial *El Ojo Blindado*, en Radio Cultura, en un programa que conducen Gustavo Rey y las profesoras Gabriela Braselli y María Esther Burgueño, quienes dirigen la filial Uruguay de la Escuela de Espectadores. De este encuentro nació el Colectivo de Críticos Independientes, que se ha convertido para nosotros en un lugar de encuentro para impulsar y seguir creciendo en este oficio, además de ser una nueva organización desde la cual generar nuevos espacios de difusión para nuestras miradas críticas. En ese sentido, es una postura en contra de la reducción de espacios y una forma de evitar la decadencia del pensamiento crítico.

Creo que la crítica teatral busca, además de difundir las obras teatrales, generar análisis y reflexión, y ser un puente entre la obra y su público. También la crítica es un acto creativo. Para generar análisis es necesario tener un mínimo

espacio para desarrollar ideas. En ese camino de búsqueda nos encontramos. Algunos medios mantienen espacios adecuados para ello. Leonardo Flamia colabora para *La Diaria* y para el semanario *Voces*, medios que mantienen un formato de página entera para publicar pensamiento crítico. La profesora María Esther Burgueño publica extensos ensayos en la revista *Relaciones*, que cuenta con varias páginas para desarrollar estos artículos, riquísimos en pensamiento crítico. El crítico y periodista cultural Javier Alfonso mantiene una página regular en el semanario *Búsqueda* para difundir sobre teatro, música y otras artes escénicas. Desde el Colectivo de Críticos Independientes lanzamos una nueva revista digital, abocada solo a difundir textos de crítica teatral que cruzan nuestras miradas críticas: *Escénica*. El primer número está dedicado al montaje *Muchachas de verano en días de marzo*, dirigido por Leonor Courtoisie, con dramaturgismo de Laura Pouso, basado en la novela de Alicia Migdal (Colectivo de Críticos Independientes, 2024). Sus contenidos serán mensuales y de acceso libre; pueden leerse en la web y en plataformas de *flipbooks* como Issuu y Heyzine. La idea de instalar el diálogo nos permite mejorar nuestro discurso crítico. Encontrándonos, podemos pensarnos, lo que nos permite seguir mejorando y generar nuevos contenidos, no solo escritos. El Colectivo de Críticos Independientes se encuentra generando también mesas de diálogo posfunción, junto con los creadores de piezas que nos incentivan a impulsar el pensamiento crítico y el encuentro con el público de teatro.

En la búsqueda de seguir amplificando el fenómeno teatral, más allá de realizar una crítica que solo juzgue lo que ve, nuestro desafío es seguir peleando por los espacios dedicados al análisis y la difusión del teatro como un arte fundamental, que nos importa y nos provoca. En ese sentido, cito como guía las palabras del periodista argentino Alberto Catena (2023) en su libro *La crítica teatral en los medios gráficos argentinos. De 1960 a 2022*, en cuyo título menciona la frase «El discreto crepúsculo de un género periodístico». El libro fue apoyado por el Instituto Nacional del Teatro, aborda la realidad de la crítica teatral en Argentina, que cursa caminos similares a la de nuestro país, y puede descargarse en línea de manera gratuita. Invito a leerlo para continuar pensándonos y para proponernos seguir en pie para enfrentarnos y sobreponernos a la declinación de un género periodístico que entiendo de crucial importancia.

LA CRÍTICA TEATRAL EN LA PRENSA Y SU FUNCIÓN EN LA ACTUALIDAD

Es probable que el contenido detrás de la expresión crítica teatral sea, en la actualidad, bastante difuso o ambiguo. No es este el espacio para reconstruir lo que se ha entendido por *crítica teatral* durante el tiempo, pero sí podemos distinguir dos formas de ejercicio de la crítica que no se corresponden con nuestra práctica.

El fenómeno trasciende nuestro medio, pero aquí nos detendremos solo en el ámbito teatral montevideano. Hace algunas décadas, la persona que ejercía la crítica era vista como una persona que determinaba cuándo un espectáculo o una actuación eran correctas o no; era quien juzgaba el hecho teatral, y, en muchos casos, esto resultaba determinante. Para dar un ejemplo, nos remitimos a las palabras del actor Alberto Candéau (1980): «Para nosotros, gente de teatro, la crítica es una mesa de examen que periódicamente es citada para que nos juzgue» (p. 44).

Esta forma de entender la crítica implica que quien la ejerce es dueño de alguna «norma», mediante la cual evalúa el resultado y «juzga» si está acorde a lo que la norma indica. El propio ejemplo de tribunal parece remitir a una mesa examinadora que evalúa los conocimientos de un estudiante.

Por varias razones, la crítica entendida como la describe Candéau ya no existe. Es claro que el «tribunal examinador» ya no es reconocido por la comunidad hacedora. Y esto va más allá de la capacidad de quienes ejercen la crítica en la actualidad. Algunas décadas atrás, el medio de prensa escrito era imprescindible para que el público accediera a la cartelera teatral. Y esa información de cartelera venía acompañada de algunas notas críticas que también direccionaban al lector. Las posibilidades que brindan internet y las redes sociales han hecho que desaparezca la mediación de la prensa escrita, y con ella queda cuestionada la mediación de la crítica. El público es capaz de manifestar directamente su interés por un espectáculo, de recomendarlo y de dar una opinión sobre él. Eso nos lleva a otro tipo de comentario.

CRÍTICA IMPRESIONISTA

Esta forma de ejercer la crítica también es antigua, aunque se ha modificado su sentido. Una cita de Harold Clurman, también tomada de Candéau (1980), es útil para ilustrar esta otra forma de entender la crítica: «Su tarea [la del crítico] es afirmar para sus lectores en términos concluyentes “me gusta” o “no me gusta”» (p. 42).

Esta otra forma de acercarse a un hecho teatral descansa en el supuesto de que el crítico tiene algún mérito personal, más indeterminado que en el caso anterior, por el cual su juicio es de valor para sus lectores. Algunos siglos atrás, esta persona que emitía su juicio podía representar algunos sectores sociales que eran portadores del «buen gusto». Más cerca en el tiempo, su legitimidad ha quedado determinada tan solo por la frecuencia con que se acercan al hecho examinado. Alguien que va al teatro todas las semanas debe adquirir cierta capacidad de juzgar un espectáculo que no tiene quien solo va de forma esporádica. No vamos a discutir el supuesto: simplemente lo señalamos porque es el que predomina en un sector de la crítica contemporánea, que otorga estrellas, *likes* o premios a los espectáculos.

LA CRÍTICA SEGÚN NUESTRA PERSPECTIVA

Desde nuestro punto de vista, la crítica no es un simple acto de opinión ni tiene que ver con «juzgar» si un espectáculo se acerca o se aleja de determinada «norma». Para nosotros, una crítica es un discurso sobre un hecho estético que debe cumplir con cuatro objetivos: informar, evaluar, analizar e interpretar.

La *información* se refiere a los datos básicos del hecho artístico. Autor, director, elenco, rubros técnicos, días y lugar de las funciones son algunos de los elementos básicos a informar. Poner en contexto al autor, recordar la trayectoria del director, del elenco, del espacio en que se representa la obra, esas son informaciones relevantes para la crítica que también tienen que ver con informar sobre el espectáculo.

Cuando hablamos de *evaluación* nos referimos a uno de los aspectos más subjetivos de la crítica, y si bien en medios electrónicos y periódicos es lo que más se busca, lo cierto es que la cantidad de estrellas que se le otorguen a un espectáculo o la calificación de «buena», «regular», «recomendable», etcétera, es de lo que menos aporta a la hora de que un lector se entere de cuál es la propuesta del espectáculo. Desde nuestro enfoque, una nota que solo evalúe y brinde información no será considerada una crítica.

Cuando hablamos de *análisis* nos referimos a los distintos elementos que están en juego en el hecho estético. La obra es una unidad que en el análisis se divide en una serie de elementos para comprender cómo cada uno de ellos contribuye o no a la propuesta global. El análisis, en una crítica escrita para un medio de prensa, inevitablemente prioriza algunos de los aspectos de la globalidad del espectáculo. Es imposible, en una nota para un medio de prensa, que la totalidad de los elementos que interactúan para conformar el discurso teatral sean retomados para explayarse sobre ellos. Quien ejerce la crítica selecciona uno o dos de esos elementos, que considerará relevantes o significativos, y sobre ellos centrará su crítica.

La *interpretación* va más allá del análisis y se refiere a cómo la obra entra en diálogo con su contexto original y con el presente en que se la representa. También es interesante plantear a la obra puntual en el marco del trabajo global del autor, director o grupo de creadores que la ponen en pie. El texto tiene una «actualización» según el tiempo en el que se lo represente y la sociedad en la que se lo haga. Esa «actualización» ya es una interpretación, realizada bajo el colectivo que lo pone en pie.

La interpretación del crítico no es absoluta: la realiza desde una determinada perspectiva que está condicionada por una serie de factores y de decisiones. Como señala José Luis García Barrientos (2015), la crítica impone

una toma de distancia, una perspectiva o hasta una tendencia, desde la que describir y juzgar su objeto; distancias o perspectivas que pueden ser, por ejemplo, historicistas, psicoanalíticas, marxistas, formalistas, pragmáticas, etc. No cabe

la neutralidad al respecto. Una obra no puede comentarse ni desde todos los puntos de vista posibles ni desde ninguno. Y las protestas de imparcialidad aquí son tan sospechosas como las de apoliticismo en la vida pública. El comentarista intelectualmente honrado debe ser consciente de su parcialidad, declararla y, si fuera preciso, aclararla (pp. 24-25).

Se desprende de lo planteado por García Barrientos que el crítico expone su punto de vista, señala los elementos del espectáculo que analiza y saca sus conclusiones desde una determinada perspectiva. La consecuencia inmediata de esta forma de abordar la crítica es que se puede discutir con ella. Nadie puede discutir con el gusto de otra persona, sea crítica de teatro o no, integre un jurado o no. Todas las personas tienen el mismo derecho a emitir el juicio «me gusta»; ya no vivimos en tiempos de guardianes del «buen gusto». Pero con una crítica teatral se debe poder discutir. Por eso, lo más relevante de ella es poder reconstruir la argumentación, encontrar los elementos de la obra que se analiza, conocer la perspectiva desde la que se interpreta y desde allí valorar las conclusiones. En nuestro planteo es central que se visualice que una misma obra puede tener interpretaciones distintas y hasta contradictorias. Una obra de teatro realmente valiosa jamás será un discurso cerrado, y ninguna crítica es capaz de clausurar los significados de una obra.

Por otro lado, es muy difícil pensar en una crítica que no pase por una instancia de escritura. El propio acto de escribir es una mediación entre el espectáculo y la propia perspectiva de quien hace la crítica; una mediación que dispara una reflexión en el momento mismo de la escritura; una reflexión que madura a su vez en la relectura de la propia crítica y con los vínculos que se hacen a partir de ella. Esto no implica que, luego de escrita, la crítica no pueda aparecer en un medio como la radio o la tv, pero el acto de pensar escribiendo debe sostener la crítica, más allá del soporte mediático en que sea formulada.

Entendida la crítica de esta forma, valdría detenerse a pensar para quién se escribe. El crítico, antes que nada, realiza la actividad para sí mismo. El principal destinatario del trabajo reflexivo que le permite adentrarse en las características de un espectáculo para conocer más de él es la propia persona que realiza el ejercicio. Es probable que ese ejercicio no se realizara si no hubiera un ámbito público que lo esperara, sea un periódico, un blog, una columna en un podcast. Pero el ejercicio de clarificación es personal, y justamente es eso lo que le dará valor. Luego será la comunidad teatral la que evaluará si esa perspectiva le aporta alguna luz, señala alguna contradicción, propone algún debate. Pero nunca tendrá sentido si no surge de un honesto y sincero espacio de reflexión en que el crítico, más allá de lo que se espere de él, encuentre lo que el espectáculo teatral significó para sí mismo.

REFERENCIAS

- CANDEAU, A. (1980). *Cada noche es un estreno* (Vol. 2). Acali.
- CATENA, A. (2023). *La crítica teatral en los medios gráficos argentinos. De 1960 a 2022. El discreto crepúsculo de un género periodístico*. Instituto Nacional del Teatro. <https://inteatro.ar/editorial/la-critica-teatral-en-los-medios-graficos-argentinos-1960-2022/>
- COLECTIVO DE CRÍTICOS INDEPENDIENTES. (2024, abril). *Escénica. Revista del Colectivo de Críticos Independientes*, (1). <https://heyzine.com/flip-book/240b96f367.html>
- GARCÍA BARRIENTOS, J. L. (2015). *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. Alarcos.

BIOGRAFÍAS

(POR ORDEN DE APARICIÓN EN EL LIBRO)

Gustavo Remedi. Doctor en Literatura de España y América Latina y en Estudios Comparados de Sociedades y Discursos por la Universidad de Minnesota. Profesor titular de Teoría Literaria en el Instituto de Letras de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República y coordinador de la opción Teoría e Historia del Teatro de la maestría en Ciencias Humanas. Autor de *Murgas: El teatro de los tablados* (1996) y coordinador de *La dictadura contra las tablas: teatro uruguayo e historia reciente* (2009), con Roger Mirza; *Los estudios del teatro latinoamericano en Estados Unidos* (2014); *El teatro fuera de los teatros* (2015); *Otros lenguajes de la memoria: teatro contemporáneo e historia reciente II* (2017), y *La escena plebeya: teatralidades carnavalescas* (en preparación).

Florencia Dansilio. Doctora en Sociología por la Université Sorbonne Nouvelle. Realizó un posdoctorado en el Laboratoire de Changement Social et Politique de la Université Paris Cité y otro en el Centre de Recherche sur les Arts et le Langage de la École des Hautes Études en Sciences Sociales. Autora del libro *Le théâtre argentin post-dictature. Sociologie d'une révolution artistique* (L'Harmattan, 2020). Profesora adjunta de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, coordinadora la opción Teoría e Historia del Teatro de la maestría en Ciencias Humanas. Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores. Dramaturga y directora teatral, integrante del colectivo Hiedra.

Lorena Verzero. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Magíster en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Directora del Programa de Actualización en Prácticas Artísticas y Política en América Latina de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y profesora titular de la UBA. Coordinadora del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Especialista en el estudio de las prácticas escénicas en sus relaciones con lo político en la historia reciente de América Latina.

Ileana Diéguez. Doctora en Letras con estancia posdoctoral en Historia del Arte en la Universidad Nacional Autónoma de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, nivel III. Profesora investigadora en la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa, en Ciudad de México. Escribe en torno a prácticas artísticas y estéticas, cuerpos, violencias, memoria, teatralidades y performatividades. Autora de libros como

Cuerpos liminales. La performatividad de la búsqueda (2021), *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007), entre otros textos.

Jorge Dubatti. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Crítico, historiador y docente universitario especializado en teatro y artes. Catedrático titular regular de Historia del Teatro Universal e Historia del Teatro 2 de la Carrera de Artes de la UBA. Profesor titular interino de Teoría y Análisis del Teatro (Carrera de Letras, Universidad Católica Argentina). Desde 2023 Académico de Número de la Academia Argentina de Letras (Sillón Ventura de la Vega) y miembro correspondiente de la Real Academia Española. Fundador y director, desde 2001, de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires. Entre sus numerosos libros figuran *Filosofía del Teatro I* (2007), *II* (2010) y *III* (2014), *Teatro y territorialidad* (2020) y *Estudios de teatro argentino, europeo y comparado* (2020).

Iván Insunza. Doctor en Filosofía por la Universidad de Chile y la Universität Leipzig, de Alemania. Magíster en Artes por la Universidad de Chile. Estudió cine y es actor por el Instituto Profesional Arcos. Director, docente y teórico. Investigador posdoctoral (Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico 2024 de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo). Profesor del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Virginia Alonso Sosa. Magíster en Ciencias Humanas, opción Antropología, y doctoranda en Educación por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Udelar). Creadora, investigadora y docente en el área del circo. Profesora adjunta del Instituto Superior de Educación Física de la Udelar. Coordinadora del grupo de investigación Estudios sobre Educación del Cuerpo, Técnica y Estética.

Laura Fobbio. Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Poeta. Docente e investigadora en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba y en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba. Investigadora asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas.

Analía Brun Rodríguez. Magíster en Humanidades, opción Historia y Teoría del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Udelar). Diplomada en la Universidad Politécnica de Valencia en el Área de Escultura, Técnicas y Materiales Escenográficos. Diseñadora teatral egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Artista, docente e investigadora. Actualmente cursa la Maestría en Educación Universitaria de la Udelar.

Bettina Girotti. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Egresada de la Diplomatura Superior en Gestión del Patrimonio Cultural de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Licenciada y profesora en Artes. Becaria postdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Docente en la UBA.

Liliana Pérez Recio. Profesora de la Universidade Federal do Maranhão. Profesora adjunta en posdoctorado por la Universidad Católica de Chile con beca de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo. Editora de la revista *Móin-Móin*. Miembro de la Comisión de Patrimonio de la Union Internationale de la Marionnette.

Lucía Bruzzoni Giovanelli. Magíster en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Integrante del Observatorio de Prácticas Teatrales en la Escena Contemporánea Uruguaya. Investigadora sobre el pasado reciente y el cruce entre la teatralidad, el poder, el género y las memorias.

Ricardo Dubatti. Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires por su tesis *Representaciones de la Guerra de Malvinas y sus consecuencias socioculturales en el teatro argentino (1982-2007): poéticas dramáticas, historia y memoria* (publicada por la Editorial Universitaria de Buenos Aires en 2022). Historiador teatral, músico y docente.

Pilar Salvo. Docente de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Integrante del colectivo «Entre.fronteras». Investigadora especializada en teatralidades y narrativas feministas.

Natalia Burgueño. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República (Udelar). Performer, creadora e investigadora en artes escénicas. Profesora adjunta de la Unidad Académica Danza y Sociedad del Instituto de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Udelar. Docente del Departamento de Educación Artística del Consejo de Formación en Educación de la Administración Nacional de Educación Pública y de las Escuelas de Formación Artística del Sodre.

Lucía Testoni. Docente de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Maestranda en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la

República. Forma parte del colectivo «Entre.fronteras». Su línea de investigación se sitúa en la intersección entre los feminismos y la teoría *queer*.

María Pollak. Actriz egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático. Ha trabajado como actriz, docente, directora, dramaturga y productora. Vicepresidenta del Sodre (2011-2014). Cursando maestría en Análisis del Discurso de la Universidad de Buenos Aires.

Simone Menezes da Rosa. Doctoranda en Artes Escénicas por el Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidade de Brasília (UNB). Magíster en Artes y licenciada en Artes por la UNB. Profesora de la Secretaría de Estado de Educación del Distrito Federal. Integrante de los colectivos Terra em Cena y Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal de la UNB.

Rafael Litvin Villas Bôas. Profesor de Lenguaje y Ciencias Sociales del campus de Planaltina y del Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas de la Universidade de Brasília. Coordinador del grupo de investigación y programa de extensión Terra em Cena. Integrante de la coordinación de la Escola de Teatro Político e Vídeo Popular do Distrito Federal.

Rosayne Trotta. Profesora de la Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Compositora de obras durante el proceso de ensayo e investigadora de los modos de producción teatral, con énfasis en la creación colectiva y la gestión de grupo. Becaria del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico en proyecto sobre grupos de las periferias.

Camila Carbajal. Actriz egresada de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático y de la Escuela de Acción Teatral Alambique. Profesora de Literatura egresada del Instituto de Profesores Artigas. Maestranda en Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Directora de la compañía Verdeteatro. Integrante del grupo de investigación Observatorio de Prácticas Teatrales en la Escena Contemporánea Uruguaya.

André Capuano. Maestrando en Artes Escénicas por la Universidade Estadual Paulista. Actor, director y filósofo. Egresado de la Escola de Arte Dramática de San Pablo. Desde 2004, investiga la creación escénica a partir de la relación entre teatro y cotidiano urbano, coordinando y dirigiendo los trabajos de Uso-Teatro Urbano.

Julie Wetzel. Magíster en Artes Escénicas por el Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Licenciada por la Faculdade de Artes Dulcina de Moraes. Actriz, docente e investigadora. Integrante de la Cia. Burlesca

y del grupo de investigación Terra em Cena. Colaboradora en la coordinación político-pedagógica de la Escuela de Teatro Político y Video Popular del Distrito Federal y en la coordinación del Laboratorio de Teatro y Reforma Agraria.

Nyka Barros. Doctoranda del Programa de Posgrado en Artes Escénicas por la Universidade Federal da Bahia. Maestranda en Artes Escénicas por la Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Licenciada en Teatro por la Universidade Federal de Paraíba. Artista múltiple (teatro, *performance*, cine, danza, poesía, circo y música). Profesora e investigadora. Integrante fundadora del grupo Bufões de Olavo, del Grupo Nós 2 y de la compañía AsPalhafatosas.

Ana Laura Barrios. Licenciada en Comunicación Periodística y magíster en Historia y Teoría del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Escribe crítica de teatro desde 2009 en el semanario *Brecha*. Conductora junto a Leo Flamia y Javier Alfonso el podcast de teatro Violinistas del Titanic. Integrante del Colectivo de Críticos Independientes, con el que editan la revista *Escénica*.

Leonardo Flamia. Licenciado en Filosofía y maestrando en Ciencias Humanas, opción Teoría e Historia del Teatro por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República. Periodista cultural y docente. Crítico teatral en el semanario *Voces* y en *La Diaria*. Conductor y productor, junto con Ana Laura Barrios y Javier Alfonso, desde 2021, del podcast de teatro Violinistas del Titanic.